

Т. С. Злотникова

Воплотить себя – опредметить мир (муки творчества на пути к публике)

Выполнено по гранту РНФ 14–18–01833

В статье актуализируется представление об опредмечивании как «переработке» жизненных представлений и важнейшем виде деятельности творца по самореализации. Обсуждается современный смысл понятия применительно к тернарной оппозиции: персона творца – действительность – продукт деятельности творца по освоению действительности. Обозначены две стороны, характеризующие процедуру опредмечивания: субъектность и объектность. Применительно к субъектности главным аспектом является изучение соотношения личных жизненных обстоятельств творца (на примере писателей Пушкина, Достоевского, художников Рембрандта, Репина). Обосновывается понятие о творческом «продукте» в кино и театре как инварианте судьбы режиссера (на примере Мейерхольда, Ефремова, Эфроса, Юрского, Тарковского, Абуладзе). Применительно к объектности ставится вопрос об инверсии социальной жизни в ходе создания художественного произведения. Понятие применено к интерпретации классики, созданию драматического жанра «обработки», к опытам современных живописцев. Делается вывод (с опорой на суждение Бердяева) о творчестве не только как способе создания художественных ценностей, но и освобождения от внешнего давления, перехода «за грани этого мира» и победе над его тяжестью.

Ключевые слова: творческая личность, опредмечивание, субъектность, объектность, инвариант судьбы, интерпретация классики, кино, театр, литература, живопись.

T. S. Zlotnikova

Embody Yourself – Objectify the World (creativity torments on the way to the audience)

In the article the idea of objectifying as «processing» of vital representations and the most important kind of activity of the creator on self-realization is staticized. The modern sense of the concept in relation to the ternary opposition is discussed: the creator's person – reality – a product of activities of the creator for development of reality. Two parties characterizing the procedure of objectifying are designated: subjectivity and objectivity. In relation to subjectivity the main aspect is studying of a ratio of personal vital circumstances of the creator (on the example of writers Pushkin, Dostoyevsky, artists Rembrandt, Repin). The concept about a creative «product» is proved in cinema and theater as an invariant of the director's destiny (on the example of Meyerhold, Efremov, Efros, Yursky, Tarkovsky, Abuladze). In relation to objectivity the question of social life inversion is raised during creation of the work of art. The concept is applied to interpretation of classics, creation of the drama genre of «processing», to experiences of modern painters. The conclusion is drawn (being based on Berdyaev's judgment) about creativity not only as a way of creation of art values, but also release from external pressure, transition «outside of this world» and a victory over its weight.

Keywords: creative person, objectifying, subjectivity, objectivity, destiny invariant, interpretation of classics, cinema, theater, literature, painting.

Проблема, предлагаемая к обсуждению, – муки творчества, как это высокопарно называлось в старину, или, как можно сказать сегодня, деятельность и состояние творца в период, когда и он, и его произведение еще скрыты от публики, но движение в направлении публики составляет сознательный или бессознательный модусы творческой деятельности.

Иными словами, проблема – это понимание того, что находится «за кадром», что скрыто от публики, но предназначено ей не меньше, чем то, что находится «в кадре», что очевидно и опредмечено.

Замечание о понятии, которое, что очевидно, ушло из активного философского, эстетического, культурологического лексикона, но не утратило смысла: *опредмечивание*. Сошлемся на автора по-

нятия (пусть и в иноязычной, немецкой, версии), К. Маркса, и одного из наиболее последовательных интерпретаторов (в русской версии) – Г. Батищева.

Так, по К. Марксу, обсуждавшему диалектику опредмечивания и распределенности, в том числе «опредмечивание родовой жизни человека», «практическое создание предметного мира, переработка неорганической природы есть самоутверждение человека как сознательного родового существа» [4].

В свою очередь, Г. Батищев называл произведение результатом опредмечивания, или опредмеченным бытием человека, акцентируя связь (как мы сказали бы сегодня, тернарную оппозицию)

– персоны творца,

- действительности и
- продукта деятельности творца по освоению действительности.

«Опредмечивание делает произведения “зеркалом” человеческого общения – предметным зеркалом человеческой сущности» [1].

Приведенная ссылка избавляет от необходимости доказывать традиционную значимость факта и основанной на его изучении научной проблемы опредмечивания как своего рода творческой деятельности. Но эта ссылка позволяет перейти к утверждению: у поставленной нами проблемы – проблемы видимого и сущего, проблемы исходного и последующего, проблемы воспринятого творцом и трансформированного им – есть *две стороны*.

Эти две стороны в определенной степени актуализируют мысль В. Франкла о двух наиболее мучительных последствиях «экзистенциального вакуума» – тоталитаризме и конформизме (впрочем, кто сказал, что тоталитаризм не формирует готовность к конформизму, как и тенденцию противостояния ему). По Франклу, только «совесть дает человеку способность сопротивляться, *не* поддаваться конформизму и *не* склоняться перед тоталитаризмом» [5].

Первая сторона обсуждаемой проблемы – субъектность, то есть воплощение «минут роковых» собственной (в том числе обыденной) жизни, жизни творца.

Мы обращаем внимание на такое явление в сфере опредмечивания мира, как личный ассоциативный ход творца, наполняющий особым эмоциональным зарядом его произведение. Приведем несколько имен и фактов, имеющих важное значение для понимания проблемы.

Прежде всего, с нашей точки зрения, заслуживают внимания жизненная коллизия и художественный опыт ее осмысления Пушкиным. Имеется в виду его ссора с отцом, описанная им самим и оттенившая сюжет и эмоциональный фон «Скупого рыцаря»; его чаще всего воспринимают сквозь призму знаменитого Дон Жуана, вспоминают пушкинский донжуанский список... Тем не менее, с нашей точки зрения, одна из наиболее значимых субъектно значимых ситуаций пушкинской жизни, той самой ассоциативности, которая была упомянута, – это его взаимоотношения с родителями, в частности с отцом. Его письмо Вяземскому, в котором он описывает, как отец бегал по дому и кричал, содержит фразу: «...он меня бил, хотел бить, хотел убить». И из этой ассоциации возникает совсем другая пушкинская трагедия – «Ску-

пой рыцарь». С нашей точки зрения, эта ситуация недолюбленного непризнанного сына-ребенка, а потом уже взрослого мужчины столь значима, что многое позволяет понять в ситуации опредмечивания мира этим человеком (Пушкиным).

Примерно в таком же духе, который обозначен применительно к Пушкину, можно комментировать другие коллизии, раскрывающие инвариантность произведений по отношению к судьбам творцов. Упомянем несколько разнородных коллизий.

Если рассматривать персоналии, то должен быть назван *Достоевский*. Кто он: человек из подполья? игрок? пятый из братьев Карамазовых?

Если рассматривать более широкую эстетическую закономерность, то можно напомнить о том, что *жанр автопортрета* в живописи – тайнопись эмоций при демонстрации внешнего слоя (от Рембрандта, с Саскией на коленях и контрастом между жизнью и способом ее презентации, – до Репина с палитрой, привязанной к иссыхавшей руке; везде – драмы, несвершенности, страдания).

Особый вопрос, который нами был поставлен ранее, но не утратил актуальности в силу специфики опредмечивающей себя творческой личности: *спектакль и фильм как инвариант судьбы режиссера*.

В свое время мы рассмотрели *спектакль как психологический инвариант судьбы режиссера*, когда режиссерская личность самоактуализируется, рождая метафору собственной судьбы при интерпретации чужого художественного мира в переломных для себя жизненных ситуациях [3]. Мы обратили внимание на то, что это было характерно и для крупнейших русских первого поколения – К. Станиславского (поиски себя в мире, насущные при первых постановках пьес А. Чехова и М. Горького), Вл. Немировича-Данченко («Три сестры» А. Чехова в 1940 г. как итог постижения смысла не сбывающихся стремлений русского интеллигента), В. Мейерхольда (к примеру, две версии «Горя уму» – «Горя от ума» как осмысление пути от трагедии к трагифарсу), Е. Вахтангова («Принцесса Турандот» и «Чудо святого Антония» как воплощение надежды на праздник и радость в момент полной разрухи), А. Таирова («Оптимистическая трагедия» и «Федра» как разные грани трагического постижения страдания во имя идеи и во имя любви).

Следующие поколения русских режиссеров не менее определенно воплотили эту тенденцию. Отточность и убедительность, гармоничная завершенность обрелись режиссерской мыслью

Г. Товстоногова – мастера глубокого прочтения классики, интерпретатора вечных мотивов веры, жертвы, странности («Идиот», «Мещане», «История лошади»). Глубокая духовная тревога и стремление к утраченной гармонии выливались в спектаклях А. Эфроса в физически ощутимые в своей подвижности мизансцены, неуловимо текущие психологические изменения («Ромео и Джульетта», «Три сестры», «Дон Жуан», чеховские постановки). Пафос открытого, подчас спекулятивно нервного обращения непосредственно к залу и времени отличал в особенности ранние (до 1970 г.) постановки О. Ефремова («Вечно живые», «Традиционный сбор», трилогия о революции). Резкая публицистичность и смелый поиск новой сценической жизни прежних открытий театрального авангарда сделали творчество Ю. Любимова синонимом театрального нонконформизма (брехтовские постановки, поэтические спектакли, «Гамлет»). Острое чувство времени, бесстрашная готовность воплощать его в сценическом контрапункте выявились у первого из русских режиссеров, активно воспринявших ситуацию изменений на рынке культуры – М. Захарова («Юнона и «Авось!», «Мудрец» по Островскому, «Варвар и еретик» по Достоевскому).

Как видим, ситуация опредмечивания личного опыта достаточно сильно распространена в художественном творчестве. Но мы далее обозначим особенно показательные, с нашей точки зрения, спектакли-акценты, спектакли-инварианты:

– «Маскарад» Вс. Мейерхольда – весна 1917 г., роскошное в визуальном и обостроенно-гротесковом в психологическом и социальном отношении предощущение не просто ухода эпохи, а краха. Правда, столь же роскошного, как и сам облик имперской столицы.

– «Чайка» О. Ефремова в «Современнике» – спектакль, поставленный за несколько месяцев до ухода режиссера из театра в ситуации разрухи и раздора, пусть не всем очевидной, но драматически присутствовавшей в жизни театра и режиссера.

– «Директор театра» А. Эфроса, вряд ли запомнившаяся кому-то, кроме немногих специалистов, пьеса И. Дворецкого, поставленная в Театре на Малой Бронной в момент, когда режиссера «сгрызали» его собственные, выученные им, актеры, после чего он перешел в Театр на Таганке.

– «Мольер» в постановке С. Юрского – спектакль, сделанный незадолго до ухода актера и режиссера из БДТ, а главное – его, по сути дела, изгнания из Ленинграда как города по своим ин-

тенциям имперского и оппозиционного по отношению ко всякой свободной, хотя бы даже только в мыслях, личности.

Повторим, вышесказанное применительно к опредмечиванию себя в процессе художественного творчества мы нашли в театральной практике. Но не менее значима сфера практики кинематографической, ибо в обоих случаях – работы в театре и в кино – режиссер опредмечивает себя в сложнейшей ситуации коллективного творчества, где авторская доминанта «прочитывается» не столь очевидно, как в творчестве писательском или живописном. Тем не менее и в кино инвариантность личного опыта по отношению к конкретным художественным «продуктам» может быть установлена.

Разумеется, можно спорить и обсуждать разные грани произведений искусства. Но мы предлагаем взглянуть на них с рассматриваемой точки зрения и убедиться в значимости такого подхода к уже известным и давно воспринятым публикой и специалистами произведениям.

Итак, кинофильм, как и спектакль, может быть рассмотрен в качестве инварианта судьбы режиссера.

Таков, с нашей точки зрения, фильм «Забывтая мелодия для флейты» в постановке Э. Рязанова, один из наименее успешных с точки зрения зрительского восприятия и во многом «неравносильный» в традиционном для Рязанова (можно сравнить с самым ярким в этом плане «Гаражом») соотношении мягкого комизма, сатирических вкраплений и лирического пафоса.

Таково «Зеркало» у А. Тарковского – фильм не только камерный, но признанный и востребованный в узком профессиональном кругу, при этом откровенно и остро сориентированный даже не на названную инвариантность, но буквально на автобиографичность.

Таково «Покаяние» у Т. Абуладзе – впрочем, это как раз вершинное для данного автора произведение, в котором инвариантность судьбы простирается далеко за рамки личной биографии автора, что вполне при этом характерно и для национально-ментальной сферы создателя («каждый грузин несет ответственность за поступки своего соплеменника Сталина»), и для поколенческих характеристик режиссера (рожден в 1924 – в год смерти Ленина, по возрасту типичный «шестидесятник», снял фильм в 1984, ровно за год до формально признанной социокультурным феноменом «перестройки» в СССР).

Важно отметить, что эти произведения – *вовсе не всегда лучшие*, самые удачные или широко признанные у каждого из творцов, возможно, именно потому, что перегружены личным эмоциональным контекстом. Следовательно, вопреки традиционным представлениям об опредмечивании творца в его шедеврах, обозначенная мною закономерность касается *вовсе не вершинных* (или не только вершинных) произведений того или иного творца.

Таким образом, первая сторона раскрывает проблему в нравственно-психологическом плане: это, во-первых, реализация принципа «*нусодинамики*» (В. Франкл); во-вторых, работа *бессознательного* в системе «забывания», «вытеснения» (З. Фрейд).

Вторая сторона обсуждаемой проблемы – объектность, которую в нашем случае мы рассматриваем как инверсию внешней/социальной жизни.

Один из самых характерных векторов творческой деятельности – *обращение к классике* (в процессе ее интерпретации) в ситуациях, когда невозможно напрямую говорить о современности: таков характерный опыт советского театра и кино 1960–1970-х гг. Известен принцип работы с классикой в СССР, что называется, на десерт, в награду за то, что прежде было сделано что-то совсем другое.

Среди субъектов названной инверсии как способа опредмечивания творца – *великие интеллектуалы*: Г. Козинцев в кино – с «Дон Кихотом», «Гамлетом» и «Королем Лиром» (после вполне, казалось бы простодушно-актуальной трилогии о Максиме в начале карьеры), Г. Товстоногов в театре – с «Идиотом», «Горем от ума», «Тремя сестрами», «Мещанами» (после получившей в 1949 г. Сталинскую премию постановки «Из искры», пьеса Ш. Дадиани о молодом Сталине, которого играл впоследствии ярый антисталинист Е. Лебедев).

Принцип *политических аллюзий* – даже в таком «абстрактном» виде искусства, как музыка («Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова), тем более в литературе (от Булгакова, Замятина до Стругацких, Пелевина, Акунина). Как реализацию названного принципа мы рассматриваем расцвет нового-старого жанра XX в., «*обработки*». Таковы были драматургические инверсии (интерпретации, своего рода театральные палимпсесты), в которых новый текст написан как бы поверх прежнего, с отсылками к нему, но на основе опредмечивания актуального социального опыта. Напомним, что такими «обработками» были про-

изведения Б. Брехта (от «Трехгрошовой оперы» до шекспировского цикла), Ж. Ануя («Жаворонок», «Антигона»), Л. Зорина («Дион», другое название – «Римская комедия»), Э. Радзинского («Продолжение Дон Жуана», «Театр времен Нерона и Сенеки»), Г. Горина («Тот самый Мюнхгаузен», «Убить дракона», «Чума на оба ваши дома»).

Не следует удивляться тому, что в кругу отечественных авторов не назван столь известный и замечательный автор, как Е. Шварц (от «Золушки» и «Красной шапочки» до «Дракона» и «Тени»), поскольку в период работы драматурга у нас в стране такое название жанра не было принято, и автор, возможно, опять-таки из соображений самосохранения, называл свои пьесы просто и неприязненно: сказками. Впрочем, мировая культурная традиция приучила воспринимать произведения этого жанра как «намеки, добрым молодцам упрек», а следовательно, необходимо наличие личностного модуса как условия опредмечивания при «прочтении» сказочной матрицы.

Отметим попутно и другой важный аспект обработки как продукта опредмечивания. «*Обработки*» – проявление социально-политической активности творцов. В противовес этому ставший распространенным и куда более широко известный сегодня, чем обработка, *римейк*, чаще всего лишенный личностно детерминированной «энергетики», может рассматриваться как проявление иждивенчества и отражение радостей коммерческого или, по крайней мере, зрительского успеха. Но это, разумеется, факультативное замечание, доказательства которого могут быть развернуты в другом исследовании.

Парадоксы опредмечивания – важная составляющая представления о самом этом процессе и феномене. Эти парадоксы мы рассматриваем как попытки творцов «*договориться*» с социумом. Причем попытки не рядовых, заметных в культурном поле и значимых в плане опредмечивания творческих личностей. Прежде всего, полагаем, следует упомянуть популярность *классического балета* в СССР – стране победившего социализма (элитарный вид искусства, адресованный массовому, мало подготовленному зрителю). Упоминать в связи с судьбами некоторых, пусть немногих, хореографов, от В. Вайнонена до Ю. Григоровича, и множество признанных, но формально ограниченных в своем творчестве (нестанцованные партии, неосуществленные гастролы) балерин и танцовщиков.

Важным и практически не изученным в аспекте опредмечивания личного и социального опыта является значимый пласт художественной жизни России последних десятилетий, связанный с *интеграцией светского и религиозного искусства, в частности, живописи*. Не развивая здесь тему, требующую отдельного изучения, назовем одного из «пионеров» подобной тенденции, И. Глазунова с его работами по мотивам произведений Достоевского, с одной стороны, и такими произведениями, как «Вечная Россия», где, собственно, в художественном тексте присутствуют светские и религиозные мотивы и персоны. Назовем и имя ярославского художника Н. Мухина, который, прежде всего, является иконописцем, однако среди его опытов имелся ряд произведений, откликнувшихся на массовые запросы современной публики; это касается его работ, представленных некоторое время назад буквально на стенах домов села-музея Вятское, как и его скульптурных произведений – наряду со знаменитой «Троицей», расположенной перед воссозданным храмом (Успенским собором) в городе Ярославле, появился гостеприимно приветствующий гуляющих по одной из центральных улиц этого же города медведь, присевший у дерева и держащий в лапе яблоко.

Наконец, обозначим и еще одну проблему, о некоторых аспектах которой мы уже писали ранее, но в данном аспекте – опредмечивания личного и социального опыта в художественном творчестве – эта проблема еще не изучена. Имеется в виду расцвет *массовой культуры* в СССР/России, когда среди *авторами* литературных произведений, начиная с 1990-х гг. становились не случайно «забрешие» в то или издание «поденщики» или, как пытались назвать таких сочинителей поначалу, «халтурщики», но люди из интеллигентной среды (востоковед Б. Акунин, театровед А. Чиж, «девочки» из хороших семей – Е. Вильмонт, Д. Донцова, Д. Рубина).

Таким образом, вторая сторона раскрывает проблему в социальном плане – как реализацию попытки человека сохранить «душу живую» вопреки тоталитарному давлению, революционным катаклизмам, глобализационной нивелировке (Н. Бердяев, Ж.-П. Сартр, К. Ясперс).

В итоге можно согласиться с Н. Бердяевым: творчество обретает особую значимость не просто как способ создания художественных ценностей, но как «освобождение и преодоление», «выход, исход, победа», как «переход за грани этого мира и преодоление его необходимости», как «победа над тяжестью “мира сего”» [2]. При этом – смотрите выше ссылку на В. Франкла – происходит актуализация нравственно-психологической конформности (если не социального конформизма), и это выглядит как путь к сохранению социального равновесия средствами художественного творчества.

Библиографический список

1. Батищев, Г. Деятельностная сущность человека как философский принцип [Текст] / Г. Батищев // Проблема человека в современной философии. – М. : Наука, 1969. – С. 100–101.
2. Бердяев, Н. Философия творчества, культуры и искусства [Текст] / Н. Бердяев: в 2-х тт. – М. : Искусство, 1994. – Т. 1. – С. 300, 140, 141, 166.
3. Злотникова, Т. С. Эстетические парадоксы режиссуры: Россия, XX век [Текст] : научная монография / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2012. – С. 11, 21–22.
4. Маркс, К. Экономическо-философские рукописи 1844 года [Текст] / К. Маркс // Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. – М. : Госполитиздат, 1956. – С. 566.
5. Франкл, В. Человек в поисках смысла [Текст] / В. Франкл. – М. : Прогресс, 1990. – С. 39.

Bibliograficheskiy spisok

1. Batishhev, G. Dejatel'nostnaja sushhnost' cheloveka kak filosofskij princip [Tekst] / G. Batishhev // Problema cheloveka v sovremennoj filosofii. – M. : Nauka, 1969. – S. 100–101.
2. Berdjaev, N. Filosofija tvorchestva, kul'tury i iskusstva [Tekst] / N. Berdjaev: v 2-h tt. – M. : Iskusstvo, 1994. – T. 1. – S. 300, 140, 141, 166.
3. Zlotnikova, T. S. Jesteticheskie paradoksy rezhissury: Rossija, HH vek [Tekst] : nauchnaja monografija / T. S. Zlotnikova. – Jaroslavl' : Izd-vo JaGPU, 2012. – S. 11, 21–22.
4. Marks, K. Jekonomichesko-filosofskie rukopisi 1844 goda [Tekst] / K. Marks // Marks K., Jengel's F. Iz rannih proizvedenij. – M. : Gospolizdat, 1956. – S. 566.
5. Frankl, V. Chelovek v poiskah smysla [Tekst] / V. Frankl. – M. : Progress, 1990. – S. 39.