

7. Материалы Института Гипрозем Кыргызской Республики. – Бишкек, 2000.
8. Национальная стратегия и план действий по биоразнообразию. – Бишкек, 1998.
9. *Усубалиев Т.У.* Закон Кыргызской Республики о межгосударственном использовании водных объектов, водных ресурсов и водохозяйственных сооружений Кыргызской Республики. – Бишкек, 2002.

**А. А. Брудный**

*профессор направления «Психология»,  
Американский университет в Центральной Азии*

## *О психологических механизмах креативности*

Вполне возможно, что Лев Лунц был прав, когда писал, с полным убеждением, что «искусство реально, как сама жизнь, и, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать» (6, с. 31).

Эта точка зрения во многих отношениях близка идее Д.А. Горбова, который решительно утверждал, что «задача художника не в том, чтобы показывать действительность, а в том, чтобы строить на материале реальной действительности, исходя из нее, новый мир – мир действительности эстетической, идеальной. Построение этой идеальной действительности и есть общественная функция искусства» (5, стлб. 633).

Сегодня мысль о том, что произведения литературы и искусства – это фрагменты виртуальных миров, выстроенных креативными личностями, не представляет собой ничего экстравагантного. Сегодня физик пишет: «Выстроенный мир». Это – еще одно ключевое понятие, которое чудесным образом перекикивается с кругом представлений филологии XX века.

Как известно, на вопрос о том, чем писатель отличается от графомана, наука отвечает: «у писателя есть свой выстроенный мир, а у графомана его нет» (8, с. 21). Дм. Соколов, конечно, упрощает, ибо существуют выстроенные миры, составляющие изощренное подобие художественных средств и целей графомана, но в принципе он прав.

Однако сделаем следующий шаг: представим себе, что каким-то неведомым нам способом удалось построить зримые (и акустически воспринимаемые) виртуальные миры еще во времена энеолита. Возникла бы, в ситуации существования «прателевидения», художественная литература? Смогли бы мы прочесть строки классика? Например, такие:

«Внебе уже осень, ветер сбивает звезды, и к зиме оно раздвинется над нами огромной черной лисицей. Еще раз нам предстоит увидеть прощальные солнца осени. Это как пушечный салют кораблей, которых больше не увидишь никогда. А после татарской конницей, легкой и яростной, во весь опор помчится снег, это плен и невзгоды. Тогда вы увидите меня иным...»

Нельзя исключить, что в подобной ситуации литература по своей природе была бы иной, стала бы подобием сценариев, а может быть, и вымерла бы, как вымирает ныне драматургия (разумеется, вымершим динозаврам пришли на смену птицы, но что придет на смену драматургии – еще не ясно). Я, однако, склонен разделить точку зрения В.П. Зинченко, который в работе «Порождение смысла: монтаж метафор» убедительно показал, что метафора и постижение смысла глубинно взаимосвязаны. Но блестящие метафоры И. Ильфа, несомненно, не только средство постижения смысла, но и арматура выстроенного им мира. Законно предположить, что выстроенные миры – это продукты понимания.

«Понимание внутри нас потому, что оно вокруг нас. Мы со всех сторон окружены не только мировой ночью, но и окружены пониманием. И мы окружены пониманием не в меньшей мере, чем мировой ночью. Только ночью мы окружены количественно, а пониманием мы окружены тайно (для нас), а тьмой явно (для нас)». И далее Я. Голосовкер утверждает даже, что мы, бывает, гибнем в бездне понимания, тогда как в силах вынести тоску и бессмыслицу тьмы (4, с. 162). Возможно, это связано с тем, что развитие человечества требовало стойкости в трагических ситуациях.

М.М. Бахтин некогда дал сжатую формулировку: «Критерий глубины понимания как один из высших критериев в гуманитарном познании» (2, с. 499). Относится ли это к проблеме смысла, касается ли это глубины? Несомненно. Даже более того: глубина составляет нечто, специфически присущее смыслу. Она может быть и не всегда велика, это другой вопрос. Но смыслу она всегда присуща. Есть сюрреалистическая шутка по этому поводу. На берегу спрашивают: «Глубоко?» – «Вода достает до дна», – отвечает пловец.

Понимание текстов художественной литературы есть одновременно обращение индивида к своему внутреннему миру, в чем-то отличному от внутреннего мира автора текста. Эти отличия, как показала Д. Сыдыкбекова, в полной мере проявляются при рекомпозиции текста из отдельных его секций. Когда текст читается в «собранном виде», то есть в авторском варианте, то тут последовательность секций как бы управляет пониманием читателя, направляет его русло, заданное автором текста. Этого при операции свободной сборки, активного монтажа нет, и личностные особенности понимания проявляются в полной мере. Конечно, то логически общее, что есть в мышлении автора и читателя, при этом сохраняется и играет свою роль. Необходимую, но не главную.

Автор как строитель виртуального мира – фигура неоднозначная. Общество к таким «worldmaker» всегда относилось с подозрением. Но, бывало, и признавало.

«Признание художника – средство его обезвредить», – писал Шкловский (10, с. 102), один из полупризнанных гениев русской литературоцентрической цивилизации.

Сейчас найдены другие средства обезвреживания.

Его помещают в мир, где мысль не имеет значения.

Мысль, воплощенная в художественной форме.

В эту форму одето нечто иное.

Со времен Фихте известно, что мысль – дитя желания.

Сегодня у желания другие дети.

Они имеют товарный вид.

Собственно, они товары и есть.

Мысли, имеющие товарный вид (вроде – «Раскованный менеджер», «Как преуспеть в жизни», «Грешить – дело мужчины» и пр.), не мысли уже. Может быть, только по определению, но определение – еще не всё.

Определение – пособие общения.

Может быть, даже сообщник мысли.

Но пособия, сообщники – даже не соратники.

В теории это плинфы – рамочки, очерчивающие (и замыкающие) периметр того, что продается.

Тут и реклама, и название книги. Это делается осознанно и целенаправленно, как и все, что определяется «третьей силой» бессознательного – Плутосом.

«Человеческая жизнь состоит в преследовании всевозможных целей: высоких, низких, важных, пустых и т.д., причем применяются все степени человеческой энергии. Это наводит на мысль, что надо отделять самый акт стремления от смысла и ценности цели и что сущность дела заключается в самом стремлении, а цель – дело второстепенное» (7, с. 307). Эта мысль И.П. Павлова (неожиданно сближающая его с Кантом) заставляет задуматься о самой природе стремления. Зачастую эта природа – бессознательная.

Бессознательное отделено от сознательного барьером, и архетипическое, встретив на пути вверх, в сознание, эту преграду, включает проекционный механизм. Благодаря проекции то, что содержится в бессознательном, воспринимается как нечто, существующее вовне, иными словами – как нечто объективное. И вот таким путем бессознательное приходит в сознание. Не пробивая барьер, а минув его.

Это относится не только к художественному творчеству (что общеизвестно), но и к творчеству научному, вообще к любому творчеству. Креативное начало личности еще на ранних стадиях своего становления сливается с проективным.

Но ведь и понимание креативно. Это другой уровень креативности, но он существует.

Креативность присуща человеческой природе.

Креативность позволяет выстраивать миры, отвечающие внутренним, частично осознаваемым, зависимым от пола и возраста стремлениям. Н. Гумилев видел «сегодня» и «завтра» человечества, когда писал:

Для юношей открылись все дороги,  
Для старцев – все запретные пути,  
Для девушек – янтарные плоды  
И белые, как снег, единороги.

Разумеется, этот мир единорогов, запретных путей и плодов – выстроенный.

Но первоначально он выстраивается в снах.

«Сны составляются из кусков, они монтажны... Сны умеют кончатся, сны умеют соединять разбитые куски увиденного, услышанного. Во сне узнаются первые своеволия, иные построения. Сны – обрывки, предки замыслов поэм и романов» (9, с. 213–214).

Иными словами, здесь элементы конструкции, предшествующие построению миров.

Строить их можно по-разному. Например, в технике «нового романа». Но, когда главный разработчик этой техники (А. Роб-Грийе) попал в авиакатастрофу (но все обошлось), его взволнованный рассказ об этом происшествии имел все признаки классиче-

ского нарратива – «с нагнетанием напряжения, эмоциями, субъективной включенностью; было в нем начало, кульминация, соответствующий финал» (11, с. 258).

Думается, рассказ взволнованного А. Роб-Грийе принял традиционную форму потому, что эта форма включает в себя инструментарий построения мира, имеющего элементы реальности. «Простой читатель с очень давних времен горячо любил два способа описывать жизнь: во-первых, притчу, во-вторых, то, что мы грубо и совсем не терминологически назовем мелодрамой. Любил он и то и другое, наверное, потому, что был достаточно прост, чтобы знать, насколько жизнь похожа на притчу – и до чего она похожа на мелодраму» (1, с. 14). Здесь возникает вопрос действительно не терминологический, вопрос о существовании жизни – и о ее понимании. На определенной глубине понимания возникает притча. На иной и, может быть, меньшей – мелодрама. Иными словами, здесь многое зависит от ожиданий: ведь и притчу о блудном сыне можно понять как мелодраму.

В свою очередь, глубина понимания (и, соответственно, постижения смысла) связана с тем, что выстроенные миры komponуются в структурах, где их элементы **имеют место**. Луис Бунюэль вспоминал, что построил некогда матрицу, движение по пустым клеткам которой могло определить линию судьбы персонажей, развертывание сюжета и т.п.

«Первая колонка, скажем, обозначала «Атмосферу действия» – атмосферу Парижа, вестерна, гангстерского фильма, войны, тропиков, комедии, средневековой драмы и т.д. Другая колонка означала «Эпоху», третья – «Главных героев». Колонок было четыре или пять... Мой друг Угарте знал наизусть эту таблицу.

Однажды вечером продюсер Штернберга пригласил меня на предварительный просмотр картины «Обесчещенная» с Марлен Дитрих (у французов она называется «Агент X-27» и рассказывает историю шпионажа, в которой произвольно использованы эпизоды из жизни Мата Хари).

Продюсер говорит мне:

– Какой оригинальный сюжет!

Тогда я позволяю себе заметить, что Штернберг не отличается особой оригинальностью при выборе сюжетов. Он часто берет дешевую мелодраму, банальные истории...

– Банальные истории? – восклицает продюсер. – Вы даже не отдаете себе отчета в том, что в конце фильма он убивает звезду! Марлен Дитрих! Такого еще никто не видел!

– Прошу прощения, но уже через пять минут после начала картины я знал, что она будет расстреляна.

– Что такое? Я вам говорю, такого еще не было в истории американского кино! А вы – догадались!

Он начинает нервничать, и чтобы его успокоить, я приглашаю его зайти ко мне выпить по рюмке.

Мы заходим ко мне, и я отправляюсь будить моего друга Угарте, которому говорю:

– Идем, ты мне нужен.

Протирая заспанные глаза, он спускается в пижаме, я приглашаю его сесть напротив продюсера и медленно говорю:

– Слушай внимательно. Речь идет о фильме.

– Да.

- Атмосфера Вены.
- Да.
- Эпоха: Первая мировая война.
- Да.

– В начале картины перед нами шлюха. Она подцепила на улице офицера, она...

Угарте, зевая, встает, жестом прерывает меня и на глазах удивленного, но все же ускользнувшего продюсера направляется досыпать, сказав:

– Можешь не продолжать. Она будет расстреляна в конце фильма» (3, с. 137–158).

Вот яркое и убедительное доказательство того, что происходить – значит иметь место. И число мест ограничено. Ясно, что число их комбинаций во много раз превышает количество мест. Вполне возможно, что места в структуре выстроенных миров служат архетипической первоосновой многообразия их вариантов. Не исключено даже, что постмодернизм явился порождением количественных ограничений, налагаемых общей структурой мест на вариации выстроенных миров. Допустимо, что семантическое место точек зрения на предмет художественного восприятия может быть изучено методами психосемантики.

### **Литература**

1. *Аверинцев С.С.* На границе цивилизаций и эпох: вклад восточных окраин римско-византийского мира в подготовку духовной культуры европейского Средневековья // Восток – Запад. – М., 1985.
2. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи – М., 1989
3. Бунюэль о Бунюэли. – М.: Радуга, 1989.
4. *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа – М., 1987.
5. *Горбов Д.М.* Поиски Галатеи. Приводится по: Литературная энциклопедия Т. 2. – М.: Комакадемия, 1929
6. *Луц Л.* Почему мы Серапионовы братья // Литературные записки. – 1922 – № 3.
7. *Павлов И.П.* Полное собрание сочинений. Т. 3., кн. 1 – М.-Л., 1951.
8. *Соколов Д.М.* Что есть истина в физике и математике? // Знание – сила. – 2007. – № 3.
9. *Шкловский В.* О теории прозы. – М., 1983.
10. *Шкловский В.* Гамбургский счет. – М., 1990.
11. *Эко У.* Открытое произведение. – СПб: Symposium, 2006.