

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	9
Новая флейта	17
Это тайна	21

Истоки

Вдохновение и течение времени	35
Проводник	45
Поток	53
Муза	59
Играющий разум	67
Исчезновение	79

Работа

Пол и скрипки	87
Практика	97
Сила ограничений	109
Сила ошибок	123
Совместная игра	131
Развертывание формы	141

Препятствия и открытия

Конец детства	157
Порочные круги	169
Осуждающий призрак	177
Капитуляция	185

Терпение	193
Созревание	199

ПЛОДЫ

Эрос и творчество	211
Качество	219
Искусство во имя жизни	231
Прорыв сердца	243

Послесловие	251
Благодарности	255
Список иллюстраций	257
Разрешения правообладателей	259
Примечания	263

ПРЕДИСЛОВИЕ

Когда я впервые увидела книгу Стивена Нахмановича об импровизации, у меня возникли одновременно две противоположные реакции: первая — задрожать от страха, вторая — схватить томик и жадно приступить к чтению. Поэтому я сделала и то и другое (дрожала и жадно читала) и рада этому. Именно такой книги мне не хватало всю жизнь.

Импровизация всегда вселяла в меня ужас. Будучи маленькой девочкой, я хотела стать флейтисткой. Я брала уроки игры на большой флейте, усердно играла гаммы, работала над амбушюром* и мечтала поступить в консерваторию после школы. У меня была хорошая техника, и мой репертуар пополнялся год от года. Затем, в старших классах, я встретила девушку, которая также играла на флейте, но умела гораздо больше. Она могла *импровизировать*, и, когда она брала инструмент и подносила к губам, флейта превращалась в нечто в высшей степени волшебное. Ее флейта пела! Она устраивала джем-сессии с друзьями — они играли на гитаре, ударных, губной гармонике, цимбалах или банджо, а я с благоговейным трепетом слушала. Они исполняли музыку разных стилей — фолк, джаз, кантри и классику, но играли без нот. Ноты, дикие импровизированные мелодии, неподготовленные гармонии они извлекали прямо из воздуха, подхватывая темы друг за другом там и сям, обрушиваясь

* Амбушюр — способ складывания губ, языка и положение лицевых мышц музыканта при игре на духовых инструментах. — *Здесь и далее постраничные примечания переводчика, если не указано иное.*

и затихая, а потом снова взмывая ввысь. В их музыке чувствовалось столько радости, юмора и надрыва, но прежде всего свободы. Того, чего не было у меня и нехватку чего я осознала, как только услышала их игру. Я желала того же и знала, что должна им обладать, но как это сделать? Как им удавалось такое чудо? И как его создать мне?

В книге «В состоянии потока» Стивен Нахманович отвечает на эти вопросы и начинает рассказ с притчи о флейте. Это старинная японская легенда о молодом флейтисте, который жаждет играть как бог. Он поступает в учение к мастеру и усердно занимается, но всякий раз, когда он играет, учитель лишь качает головой и бормочет: «Чего-то недостает». Ученик старается сильнее, тренируется больше, и так проходят годы, но он получает все тот же ответ: «Чего-то недостает. Чего-то недостает». Наконец, молодой флейтист, испытывая чувство безысходности, собирает сумки и...

Ладно, не буду вам рассказывать, что случилось дальше, поскольку верю, что вы вскоре все прочтете сами. Стивен Нахманович использует притчу, чтобы ввести понятие *лилы*, что переводится с санскрита как «игра». *Лила* — это не прилежное, требующее усилий исполнение, которое я помню по собственным урокам игры на флейте. Это скорее трансцендентальная, спонтанная, божественная или даже космическая игра, претворение которой в жизнь, как пишет автор, «словно возвращение к нашему истинному “я”» и вместе с тем, что звучит отчасти парадоксально, освобождение от ограничивающей самокритики. «Мы должны *исчезнуть*, — говорит он, — чтобы возникло искусство».

Как намекает название книги, она не только об импровизации в искусстве и предназначена не только для музыкантов и творческих людей. Взгляд Нахмановича намного более широк и объемен. Автор утверждает, что спонтанный дух *лилы*

обитает повсюду, где возможно творчество, и на протяжении своей книги он бережно сопровождает нас на пути к этой животительной игре.

Следовательно, «В состоянии потока» — это дорога, которая начинается с исследования источников творчества и размышлений автора о вдохновении, находящем выражение во времени. Далее он вводит нас в суть деятельности как таковой: показывает, как можно включиться в практику, которая сама по себе является целью, и предлагает способы превращения практики в игру. В третьем разделе автор ведет нас сквозь неизбежные преграды и препятствия, необходимые и важные пункты на пути, позволяющие нам в итоге пожинать плоды своих усилий. В заключительных главах, посвященных результатам трудов, Нахманович предлагает нам спросить себя, что значит подходить к жизни в целом как к творческой практике, открыто и с неограниченным рвением. Затем он идет дальше и расширяет дорогу, рассматривая, что именно в первую очередь заставляет нас, отдельных личностей, обращаться к творчеству. «За рамками стремления творить, — утверждает автор, — все же есть более глубокий уровень вовлеченности, состояние единения с целым за пределами нас самих».

Именно при таких обстоятельствах творческая практика оказывается духовным странствием, и я не удивилась, узнав, что собственная творческая деятельность Нахмановича глубоко проникнута философией и эстетикой дзен-буддизма. Он скрипач, мастер импровизации и преподаватель, который работает и играет в лиминальном пространстве на стыке перформанса, литературы, изобразительного искусства и компьютерных технологий. Не знаю, является ли он приверженцем дзен-буддизма, но не исключено, поскольку его понимание взаимосвязи между практикой, просветлением и творческим выражением во многом совпадает с классическим учением дзен.

Дзен полон парадоксов, и, вопреки строгому образу, его практики также полны игры. Мастера прошлого исправно медитировали, сидели в позиции дзадзен долгие часы, дни или даже годы, не разговаривая, не шевеля ни единым мускулом, и все же в старинных притчах часто встречаются образы тех же самых чокнутых родоначальников учения, которые загадывают загадки, водят друг друга за нос и расхаживают с сандалиями на голове. Практика дзен-буддизма совмещает одновременно упорную и терпеливую подготовку тела и разума, а также мгновение, когда взаимосвязь с системой тело/разум исчезает и медитирующий переживает спонтанный и радостный прорыв, известный как *сатори* или *кенсё**. На нашем языке такие моменты описываются по-разному: чистое видение, внезапное осознание, освобождение и совершенное просветление. Нахманович их называет «мгновениями озарения и мгновениями полного внутреннего перерождения», а дзенские искусства, такие как каллиграфия, живопись и поэзия, выражают опыт спонтанного пробуждения. Это ключевой элемент в литературе о дзене и в творческом процессе. Как говорит Нахманович, «в вашей жизни наступают моменты, когда вы просто вышибаете дверь».

Однако переживание просветления часто ошибочно принимают за предмет или цель обучения, вероятно, из-за его первостепенного значения в доктрине дзен-буддизма, и автор аккуратно предупреждает, что дзен, как и искусство, не телеологичен или не направлен на конечный результат: «...окончательного прорыва не существует; творчески развиваясь, мы обнаруживаем ряд промежуточных прорывов с открытым финалом. У этого

* Термины дзен-буддизма: кенсё — пробуждение, видение истинной природы, сатори — переживание опыта постижения истинной природы (кенсё воспринимается как преддверие сатори).

странствия нет конечной точки, потому что это странствие по миру души».

Согласно старой присказке, распространенной среди писателей, мы не хотим писать, мы хотим, чтобы было написано, и такие чувства испытывают не только литераторы. Любой деятель искусства, серьезно вовлеченный в творческую деятельность, знаком не понаслышке с напряжением, сопровождающим переход от процесса к результату. Глубокая неуверенность и сомнения свойственны этому состоянию неопределенности, которое поэт Китс назвал «негативной способностью», а дзен-буддизм именует «сознанием начинающего». Я рассматриваю его в качестве состояния «производительного напряжения», когда зарождается творчество, и, по моему опыту, находиться в нем часто неприятно и неудобно: *нервное, беспокойное, рискованное, затягивающее, безосновательное, неуправляемое* — лишь некоторые из приходящих на ум характеристик. Нахманович пишет о творчестве как о гармонии разнонаправленных напряжений, и люди искусства должны учиться не только смиряться с подобным неудобством, но и расслабляться, находясь в таком состоянии.

Естественно, что для многих из нас это трудно, если не сказать пугающе. В детстве я мечтала стать писательницей. (Да, знаю, что вы подумали, но эта мечта никоим образом не препятствовала другим желаниям и не умаляла их — быть флейтисткой, призером Олимпийских игр по плаванию или палеонтологом; у детей ведь полным-полно мечтаний.) Сначала я хотела стать поэтессой, затем романисткой, а потом публикуемым автором, написавшим целые полки книг, на обложках которых напечатано его имя, поэтому с самого раннего возраста я писала. Первые сорок с лишним лет жизни я была скрытным и тайным творцом. Я сочиняла поздним вечером или ранним утром. Если кто-то кроме меня находился

в комнате, я не могла сосредоточиться. Если кто-то подходил ко мне сзади и мог прочитать мой текст, я переворачивала страницу или захлопывала ноутбук. Я стеснялась говорить о том, что пишу, и никогда бы никому не показала черновой вариант, проверяя каждое предложение, каждое слово и каждую запятую снова и снова; и даже более того: когда мой первый роман вышел в свет, я была вне себя от страха. *Теперь все увидят меня*, думала я. *Теперь они узнают*.

Узнают что? Чего я так боялась? Вы можете понять, почему мне, юной флейтистке, раскованная, естественная и свободная импровизация подружки казалась не иначе как чудом. Ирония, как замечает Нахманович, заключается в том, что мы и так все время импровизируем. Импровизация — «путь к переживаниям, которые составляют повседневную жизнь целиком», и он использует в качестве примера обычную речь. «Любой разговор подобен джазу. Мгновенная творческая деятельность для нас так же обыденна, как дыхание». Меня эта мысль чрезвычайно обнадеживает.

Еще меня обнадеживает его заключение о том, что «творческая жизнь — дело рискованное», требующее избавиться от привязанности к результату, отказаться от управления, действовать, несмотря на страх, принимать свои ошибки и учиться доверять. Когда я играла на флейте в юности, подобные задачи были выше моего понимания, и страх связывал меня по рукам и ногам. Прочитай я тогда «В состоянии потока», все могло бы сложиться иначе. Так уж вышло, что я не смогла обрести *милу* в музыке, но, к счастью, нашла ее в словах, хотя даже здесь не обошлось без борьбы. Играя на флейте, я испытывала чувство безысходности, моей игре чего-то не хватало, мне потребовались десятилетия, чтобы достаточно довериться процессу и раствориться в нем, и теперь, будучи значительно старше и став более опытным писателем,

я ощущаю, что еще только в начале пути. Я благодарна Стивену Нахмановичу за то, что он поделился своей мудростью на страницах этой книги. Я рассчитываю, вернее надеюсь, что буду ее перечитывать и практиковаться с ее помощью до конца своей жизни.

Рут Озеки, 2024 г.

НОВАЯ ФЛЕЙТА

*Бог может. Но ответь мне, как же нам
Идти за ним? Неполнозвучна лира.*

РИЛЬКЕ. СОНЕТЫ К ОРФЕЮ¹

Лила — старинное слово на санскрите, которое переводится как «игра». Однако это понятие шире, чем в нашем языке, и обозначает божественную игру, игру творения, разрушения и воссоздания, свертывания и развертывания космоса. Будучи свободной и глубокой, *лила* заключает в себе одновременно восторг и наслаждение текущим мгновением и игру Бога. Еще *лила* означает любовь.

Лила может быть простейшим действием, спонтанным, ребяческим, обезоруживающим. Но по мере того, как мы взрослеем и познаём сложность бытия, она может стать труднейшим достижением, добытым ценой невообразимых усилий, а ее претворение в жизнь — словно возвращением к нашему истинному «я».

Для начала расскажу одну притчу. Она взята из японских фольклорных источников² и иллюстрирует весь путь, который мы пройдем на страницах этой книги. Притча дает нам почувствовать, как достичь свободной игры и как осуществить творческий прорыв, откуда берут начало искусство и самобытность. Речь в ней идет о том, как молодой музыкант проделал путь от обыкновенной одаренности к подлинному мастерству, которое свободно рождается в самом источнике жизни.

В Китае изобрели новую флейту. Японский музыкант-виртуоз открыл для себя утонченную прелесть ее звучания, привез инструмент на родину и стал давать концерты по всей стране. Однажды вечером он играл для сообщества музыкантов и любителей музыки, живших в некоем городке. В завершении концерта объявили его имя. Он вынул новую флейту и сыграл одну мелодию. Когда он закончил, в зале надолго воцарилась тишина. Наконец из глубины комнаты раздался голос самого старшего из присутствующих: «Он играет как бог!»*

Когда на следующий день мастер собирал вещи перед отъездом, к нему подошли музыканты и осведомились, сколько времени понадобится искусному исполнителю, чтобы научиться играть на новой флейте. «Годы», — ответил он. Они попросили его взять ученика, и он согласился. После отъезда мастера они решили меж собой отправить молодого человека, блестяще одаренного флейтиста, тонко чувствующего прекрасное, усердного и надежного. Ему вручили деньги на жизнь и оплату обучения и отправили в столицу, где жил мастер.

Ученик приехал, мастер его принял и задал освоить одну простую мелодию. Сперва учитель давал систематические наставления, но молодой человек легко справлялся со всеми техническими трудностями. Теперь, приходя каждый день на урок, он садился и играл ту самую мелодию, а мастер говорил лишь одно: «Чего-то недостает». Ученик старался изо всех сил, репетировал с утра до ночи, но тем не менее день за днем, неделя за неделей мастер говорил: «Чего-то недостает». Юноша умолял учителя дать другую мелодию, но тот отказывал. Так тянулись месяцы. То крепла надежда ученика на успех, то нарастал страх провала, его бросало от возбуждения к отчаянию.

* Речь идет о сякухати, продольной бамбуковой флейте, завезенной в Японию из Китая в VIII в. В современном мире обладает широким спектром репертуара: медитативные практики, народная и классическая музыка, джаз.

Наконец чувство безысходности стало для него невыносимо. Однажды вечером ученик собрал сумку и тайком покинул мастера. Он какое-то время еще жил в столице, пока у него не закончились деньги. Он начал пить. В конце концов он обнищал и вернулся в родные края. Стыдась показываться на глаза бывшим товарищам, он поселился в хижине далеко за городом. У него все еще были флейты, он все еще играл, но более не находил в музыке вдохновения. Проезжающие мимо земледельцы слышали, как он играет, и посылали к нему своих детей, чтобы он обучал их. Так он жил многие годы.

Однажды утром к нему в дверь постучали. Пришли самый старший из выдающихся музыкантов его города и самый юный из учеников. Они сообщили, что вечером состоится концерт, в котором по их единодушному решению он должен участвовать. Они приложили усилия, чтоб побороть его чувства страха и стыда, и, находясь почти в состоянии транса, он взял флейту и последовал за ними. Начался концерт. Он ждал за сценой, и поэтому никто не нарушил его внутреннего безмолвия. Наконец, в завершении концерта объявили его имя. Он вышел в лохмотьях на сцену. Посмотрев на инструмент, который был в его руках, он понял, что выбрал новую флейту.

Тогда он осознал, что ему нечего приобретать и нечего терять. Он сел и сыграл ту самую мелодию, которую столько раз исполнял перед своим учителем в прежние времена. Когда он закончил, надолго воцарилась тишина. Наконец из глубины комнаты раздался тихий голос самого старшего из присутствующих: «Он играет как бог!»



ЭТО ТАЙНА

Импровизация — это тайна. Можно написать о ней целую книгу, но в итоге так и не понять ее смысла. Когда я импровизирую, и я в ударе, то словно впадаю в полудрему. Даже забываю, что передо мной сидят люди. Великие импровизаторы подобны священникам и думают только о боге³.

СТЕФАН ГРАППЕЛЛИ*

Я — музыкант. Давать полностью импровизационные концерты на скрипке, альте и электроскрипке — одно из моих любимых занятий. Быть один на один с публикой и создавать произведение, заключающее в себе одновременно свежесть ускользающего мгновения и — если все идет как надо — структурную упорядоченность и симметрию живого организма, заряжает энергией и испытывает на прочность. При непосредственном контакте с аудиторией импровизация производит яркое впечатление и берет за душу.

По моему опыту, импровизируя, я будто следую за кем-то или пишу под диктовку, а не «делаю что-то». Несомненно, об этом чувстве не раз упоминали композиторы, поэты и другие люди искусства. Как-то раз один из учеников Баха спросил: «Отец, как

* Стефан Граппелли (1908–1997) — французский скрипач и пианист, один из величайших джазовых скрипачей; он основал совместно с гитаристом Джанго Рейнхардтом ансамбль, состоявший исключительно из струнных инструментов.

вам удастся придумывать столько мелодий?» На что тот ответил: «Милый мой мальчик, сложнее всего не раздавить их, когда встаешь утром». Приведу знаменитый пример из учения Микеланджело о скульптуре: статуя уже заключена в камне и была там заключена от сотворения мира, а дело скульптора — ее *увидеть* и *извлечь*, осторожно отсекая все лишнее*. Уильям Блейк, выражая подобную мысль, пишет о том, как «поверхностный слой исчезает и открывается спрятанная за ним бесконечность»⁴.

Настоящая книга посвящена внутренним истокам спонтанного творчества. Она рассказывает о том, откуда происходит искусство. Искусство я рассматриваю в самом широком смысле слова. Я наблюдал, как автомеханик открывает капот моей машины и чинит ее с той особой чуткостью руки и глаза, с той ловкостью и готовностью принимать неожиданные открытия, с тем уровнем сопричастности и цельности, которые можно также встретить у прекрасного пианиста, художника или поэта.

Книга обращена к деятелям из любой сферы, желающим установить связь со своими творческими способностями и усилить их. Ее целью является проповедь взаимопонимания, радости, ответственности и мира, берущих свое начало в полноценном использовании человеческого воображения.

Мы будем разбираться с тем, как интуитивная музыка (или любой другой вид вдохновения) возникает внутри нас, как некие

* В качестве образца эстетической мысли Микеланджело Буонаротти процитируем его стихотворение:

*Когда, о донна, истинный ваятель
Фигуру сотворяет —
От глыбы отсекает
Все лишнее резцом,
Чтоб вырвать мысль из каменных объятий.*

(Пер. с итал. А. Махова)

непреодолимые обстоятельства могут ей помешать, разрушить или заглушить ее и как она все-таки обретает свободу — как *мы* все-таки обретаем свободу — говорить или петь, писать или рисовать, выражая свой подлинный голос. Эти вопросы приведут нас в ту область, где сходятся многие религии и философские системы, а также накопленный опыт деятелей искусства.

К какому Источнику мы обращаемся, когда творим? Что имели в виду поэты прошлого, говоря о музе? Кто она? Откуда происходит игра воображения? Когда звуки превращаются в музыку? Узоры и цвета — в изобразительное искусство? Слова — в литературу? Наставление — в преподавание? Как следует сочетать организованность и спонтанность, дисциплину и свободу? Как страсть, присутствующая в жизни мастера, зашифровывается в его работах? Как мы, создавая произведение искусства, заботимся о том, чтобы изначально побуждающие нас видение и страсть достоверно отображались в нашей ежеминутной творческой деятельности? Как мы в качестве зрителей расшифровываем или высвобождаем ту самую страсть, когда мастера больше нет и перед нами остается только само произведение, которое можно смотреть и слушать, помнить и принимать? И каково это — влюбиться в инструмент и искусство?

Я начал писать эту книгу как исследование внутренних критериев импровизации. Меня волей-неволей завораживало то, как замысел, сочинение, отработка и исполнение музыкальной пьесы могут расцвести в один и тот же миг, а плод выйдет целостным и будет доставлять удовлетворение. Когда я впервые обнаружил, что импровизирую, то с большим воодушевлением ощутил, что нащупал своего рода духовную сопричастность, которая далеко выходит за пределы создания музыки. Вместе с тем импровизация так расширила его масштаб и актуальность, что искусственная граница между искусством и жизнью исчезла.

Я обрел свободу, одновременно упоительную и взыскательную. Рассматривая ту короткую импровизацию, я выявлял паттерны*, относящиеся ко всем видам творческой деятельности, выявлял также и подсказки, как прожить самосозидающую, самоорганизующуюся и подлинную жизнь. Я пришел к пониманию импровизации как универсального ключа к творческой деятельности.

Любое искусство является в некотором отношении импровизацией. Некоторые импровизации демонстрируются сразу и целиком, другие — «подправленные импровизации» — исправляются и в какой-то степени перерабатываются перед тем, как публика сможет насладиться произведением. Композитор, записывающий музыку на бумаге, изначально все-таки импровизирует («хотя бы» мысленно), затем берет результаты своей импровизации и отшлифовывает их при помощи техники и теории. Как полагал Арнольд Шёнберг**, «сочинение музыки — это замедленная импровизация; часто перо не поспевает за потоком мыслей»⁵. Законченные произведения искусства, которые мы видим и можем глубоко любить, в известном смысле хранят свидетельства и следы путешествия, которое началось и завершилось. С помощью импровизации мы обретаем ощущение пути как такового.

Импровизация — наиболее естественная и распространенная форма создания музыки. Вплоть до XIX в. она была обязательной

* Паттерн — структура, шаблон или образец, позволяющие выявлять закономерности в природе, обществе и любых явлениях. Это ключевое понятие в философии Г. Бейтсона (1904–1980), британо-американского ученого, работавшего в области антропологии, кибернетики, эпистемологии, учителя автора книги.

** Арнольд Франц Вальтер Шёнберг (1874–1951) — австрийский и американский композитор, музыкальный теоретик, педагог, представитель музыкального экспрессионизма, глава нововенской школы.

даже в нашей западной профессиональной музыкальной традиции. Леонардо да Винчи, один из величайших зачинателей импровизации на виоле да браччо*, ставил вместе со своими друзьями целые оперы, либретто и музыка к которым создавались на ходу⁶. В музыке барокко искусство игры на клавишных инструментах по «цифрованному басу» (схематическое обозначение аккордов, подбираемых исполнителем в зависимости от сиюминутной фантазии) походило на мастерство современного джазового музыканта играть согласно заданным темам, мотивам или аккордовым последовательностям. В музыке классицизма каденции** в концертах для скрипки, фортепьяно и других инструментов с оркестром подразумевали импровизацию — возможность для исполнителей внести собственное видение в конечное произведение. И Бах, и Моцарт слыли свободными, гибкими и изобретательными импровизаторами, и множество рассказов, как трогательных, так и забавных, связано с их подвигами на этом поприще. Бетховен, впервые приехав в Вену, стал известен благодаря своим потрясающим фортепианным импровизациям и только потом благодаря сочинениям. Вот как это описывают два музыканта:

Думается мне, что именно этим импровизациям Бетховена я обязан своими самыми яркими музыкальными впечатлениями. Берусь утверждать, что тот, кто не слышал его прекрасных и непринужденных импровизаций, не может оценить по достоинству весь размах его гения... Его бурное вдохновение естественно порождало столь

* Виола да браччо (*итал.* «ручная виола») — средневековый музыкальный инструмент, предшественник современной скрипки.

** Каденция — импровизируемое исполнителем или созданное самим композитором виртуозное заключение сольной вокальной или инструментальной музыкальной пьесы.

очаровательные мелодии и гармонии, поскольку он был охвачен музыкальным чувством и не заботился о том, чтобы произвести впечатление, что могло бы прийти ему на ум, держи он перо в руках⁷.

Он умел так воздействовать на каждого слушателя, что зачастую ни у одного из них глаза не оставались сухими, а многие начинали рыдать: помимо красоты и самобытности его идей и гениальной манеры их подать, было нечто колдовское в выражении его лица. Окончив подобную импровизацию, он мог залиться раскатистым смехом⁸.

К сожалению, в те времена не существовало магнитофонов. И если мастера хотели запечатлеть свою музыку, им приходилось так же ловко управляться с пером, как и с инструментами. Пожалуй, Моцарт был величайшим импровизатором пера и бумаги. Он часто записывал партитуры и партии сразу набело, сочиняя музыку так скоро, как двигалось перо, и редко вымарывал хотя бы строчку. Бетховен, напротив, отлично знал, какие звуки ему нужны, удерживал их в голове долгие годы, но мог сохранить их на бумаге, лишь необыкновенно усердно и неутомимо набрасывая, редактируя, вычеркивая, переписывая и шлифуя. В его нотных тетрадах была полная неразбериха, благодаря им можно шаг за шагом проследить развитие его музыкальной мысли.

В XIX в. возникновение и расцвет залов, специально предназначенных для концертов, постепенно положили конец концертной импровизации. В индустриальную эпоху акцент сместился на специализацию и профессионализм, поэтому многие музыкантов ограничили тем, что играли нота в ноту партитуры, созданные горсткой композиторов, которые каким-то образом имели доступ к таинственному и божественному творческому процессу. Сочинительство и исполнение все более отдалялись друг от друга, что наносило ущерб им обоим. Народная

и классическая формы также отдалялись друг от друга, что опять же наносило ущерб им обеим. Новое и старое утратили преемственность. На том этапе посетители концертов уверовали: единственный хороший композитор — это мертвый композитор.

Импровизация вновь заявила о себе в XX столетии, особенно в области джаза. Ближе к концу века индийская музыка и другие импровизационные традиции вернули музыкантов к радостям спонтанного творчества. Кроме подобных видов экспромтов на тему или в рамках заданного стиля, сейчас отдается должное свободной импровизации и изобретению новых и индивидуальных стилей художественного творчества. В наши дни многие люди искусства объединяются в импровизационные камерные ансамбли.

Всплеск свободной игры как образа действия произошел в других видах искусства, в частности в театре и танце, в которых импровизация все чаще используется не просто как метод для разработки нового материала в студии, но и для создания абсолютно спонтанных законченных представлений для публики. В изобразительном искусстве существует традиция автоматизма: такие художники, как Василий Кандинский, Ив Танги, Жоан Миро и Гордон Онслоу-Форд подходили к холсту, не определив тему заранее, и позволяли цветам и формам изливаться самим по себе, вследствие спонтанных и интуитивных побуждений бессознательного⁹. Работая над выдающейся серией картин «Импровизации»*, которая во многом заложила фундамент для искусства XX в., Кандинский наблюдал, как его кисть придает очертания духовным состояниям и преобразует их по мере возникновения.

* Кандинский делил свои произведения на «импрессию», «импровизацию» и «композицию». «Импровизации» создавались в 1909–1917 гг.

Все эти формы объединяет условие, являющееся самой сущностью тайны творчества. Ядро импровизации — свободная игра сознания, которое рисует, записывает, изображает и играет сырой материал, приходящий из бессознательного. Такая игра сопряжена с некоторой долей риска.

Значительное число музыкантов необычайно искусно воспроизводят напечатанные на бумаге черные точки, но пребывают в недоумении, как эти точки там в принципе оказываются, и опасаются играть без них. Теория музыки здесь не поможет: она учит правилам грамматики, а не тому, что говорить. Когда меня спрашивают, как импровизировать, лишь немного из того, что я могу сказать в ответ, касается музыки. Самое главное заключается в спонтанном выражении, и речь идет скорее о духовной и психологической составляющей, чем о технике того или иного вида искусства.

Тонкости любого из них — как играть на скрипке, как импровизировать рагу*, как писать прозу на английском, как снимать кино, как преподавать — безусловно, различаются; каждый инструмент или средство сопровождается собственным языком и совокупностью познаний. Но своего рода метаобучение, метадеятельность переносятся на разные стили и виды искусства, и на страницах своей книги я хочу затронуть именно эту тему. Хотя некоторые принципы применимы только к определенной области, другие охватывают все сферы творчества. Любое действие можно выполнять как искусство, как ремесло или как каторжный труд.

Как же научиться импровизации? Или любому виду искусства в принципе? Или вообще чему бы то ни было? Здесь есть

* Рага — древнейший вид импровизационной индийской музыки, предполагающий передачу с помощью различных способов окраски звука многообразных эмоциональных состояний.

противоречие, оксюморон. Это обыкновенное двойное послание. Подойдите к человеку и скажите: «Будь спонтанен!» Или представьте, что это предложили вам. Мы подчиняемся учителям музыки, танца или литературного мастерства, которые могут критиковать или подсказывать. Но внутренне они на самом деле просят нас «быть спонтанными», «быть творческими». Что, несомненно, легче сказать, чем сделать.

Как же научиться импровизации? Ответить можно лишь вопросом на вопрос: что нас останавливает? Спонтанное творчество проистекает из глубин нашего существа и представляет собой наше «я» в чистом и первозданном виде. То, что мы должны выразить, уже с нами, *есть* мы, поэтому во время творческого труда нужно не прилагать усилия для получения материала, а устранять препятствия на пути его естественного течения.

Следовательно, не имеет смысла вести речь о творческом процессе, не упомянув его противоположность: те скользкие, липкие преграды, то нестерпимое чувство, что ты застрял в тупике и что тебе нечего сказать. Остается надеяться, что настоящая книга произведет эффект разорвавшейся бомбы, устраняющей преграды для творчества. Но работать с преградами нужно тонко. Здорово было бы иметь набор простых готовых рецептов: «Семь шагов к уничтожению преград». К сожалению, с творческими процессами так не получится. Единственный выход из этого сложного положения — пройти через него. В конечном счете помогают нам лишь техники, которые мы изобрели самостоятельно.

Нельзя также вести речь о творческом процессе в целом, поскольку у разных людей он происходит по-разному. Существует множество граней нашей личности, которые мы можем показать миру. Поэтому каждому из нас важно найти собственный путь к пониманию и раскрытию этих глубоких тайн.

Мы вправе творить, самореализовываться и осуществлять свои возможности. Не каждому приходится стоять перед

аудиторией, не имея четкой программы и надеясь на появление музы. Но многие оказываются в подобных ситуациях. Возможно, вы хотите овладеть игрой на музыкальном инструменте, выразить себя в живописи, извлечь роман из глубин своей души. Возможно, вы учитесь и хотите мобилизовать свой творческий потенциал, чтобы написать нестандартную выпускную работу; возможно, вы хотите совершить прорыв в своем деле и разработать новый, неведомый доселе план и воплотить его. Возможно, вы врач, теряющийся в догадках, как лечить пациента, или политический активист, ищущий более действенный способ объяснить людям происходящие события. Как создать новый способ управления разросшимся городом или разработать законодательный акт для решения сложно запутанных региональных, государственных или мировых проблем? Как изобрести новый способ общения с любимым человеком?

Литературу, посвященную творчеству, переполняют рассказы о переживании прорыва. Подобные моменты случаются, когда вы избавляетесь от некой помехи или страха и — *бац!* — влетает музыка. Вы ощущаете ясность, силу, свободу, словно из глубин вашей души появляется нечто непредсказуемое. Литература о дзене, на которую я в значительной степени опираюсь из-за ее глубокого проникновения в подобные переживания, изобилует историями о *кенсё* и *сатори*, мгновениях озарения и мгновениях полного внутреннего перерождения. В вашей жизни наступают моменты, когда вы просто вышибаете дверь. Но окончательного прорыва не существует; творчески развиваясь, мы обнаруживаем ряд промежуточных прорывов с открытым финалом. У этого странствия нет конечной точки, потому что это странствие по миру души.

По моему опыту, музыка научила меня прислушиваться, и не просто к звуку, а к тому, кто я есть. Я обнаружил применимость множества мистических или эзотерических традиций

к практике художественного творчества. «Мистицизм» ссылается не на туманные системы верований или волшебные заклинания; он обращен к непосредственному и личному духовному переживанию, отличному от институционализированной религии, в лоне которой предполагается, что человек верит опыту из вторых рук, доставшемуся из священных книг, от учителей либо из авторитетных источников. Именно мистики привносят в религию творчество. Мистический или провидческий подход расширяет и конкретизирует также искусство, науку и повседневную жизнь. Верю ли я тому, что говорит мне «великий человек», или попробую разобраться сам и найти то, что действительно верно с моей точки зрения?

Предмет нашего разговора по сути своей таинственен. Его невозможно полностью выразить словами, поскольку он затрагивает глубинные предречевые уровни сознания. Никакая линейная структура не способна точно передать эту тему, она не ложится на бумагу в силу своей природы. Наблюдение за творческим процессом подобно взгляду внутрь кристалла: на какую из граней ни устремлялся бы взор, мы видим отражения всех остальных. По ходу книги мы будем вглядываться в несколько граней, а затем обратимся к ним с других ракурсов, так изображение станет глубже и полней. Эти взаимоотражающие мотивы, предварительные условия творчества — игривость, любовь, сосредоточенность, практика, навык, использование силы ограничений и силы ошибок, риск, капитуляция, терпение, смелость и доверие.

Творчество — гармония разнонаправленных напряжений, как это заложено в идее *милы*, или божественной игры, о которой мы говорили в начале книги. Поскольку мы движемся сквозь поток собственных творческих процессов, мы цепляемся за оба полюса. Если игра ускользает, наша работа становится тяжело-весной и скованной. Если ускользает сакральное, работа теряет связь с основанием, на котором коренится наша жизнь.

Знание творческого процесса не может заменить саму креативность, но оно может помочь нам не отказаться от творчества, когда задачи пугают и кажется, что свободная игра воображения заблокирована. Если мы понимаем, что неизбежные неудачи и разочарования — это фазы естественного цикла творческих процессов, если знаем, что препятствия, возникающие у нас на пути, могут украсить работу, то мы можем упорствовать и воплотить наши желания в жизнь. Быть настойчивым сложно, но существуют пути преодоления, есть ориентиры. И эта борьба, которая гарантированно займет всю жизнь, того стоит. Это борьба, которая приносит невероятное удовольствие и радость. Каждая попытка, которую мы предпринимаем, несовершенна; но каждая из этих несовершенных попыток — это повод для восторга, не похожего ни на что другое в мире.

Творческий процесс — духовный путь. Это приключение касается нас, глубин нашей души, композитора в каждом из нас, оригинальности не в смысле соответствия чему-то абсолютно новому, но нашему «я» в полном и первозданном виде.

Истоки

ВДОХНОВЕНИЕ И ТЕЧЕНИЕ ВРЕМЕНИ

*Кто удержит радость силою,
Жизнь погубит легкокрылую.
На лету целуй ее —
Утро вечности твое!*

Уильям Блейк¹⁰

Размышляя об *импровизации*, мы склонны в первую очередь думать о музыке, театре или танце; но помимо сопровождающих их удовольствий эти виды искусства — путь к переживаниям, которые составляют повседневную жизнь целиком. Мы все импровизаторы. Самая распространенная форма импровизации — обычная речь. Разговаривая и слушая, мы опираемся на ряд кирпичиков (словарный запас) и правил их сочетания (грамматика). Это следствие нашей образованности. Но предложения, которые мы с их помощью составляем, возможно, не звучали раньше и никогда не прозвучат вновь. Любой разговор подобен джазу. Мгновенная творческая деятельность для нас так же обыденна, как дыхание.

Создаем ли мы высокое искусство или блюдо на ужин, мы импровизируем, когда движемся по течению времени и по волнам своего постоянно меняющегося сознания, а не следуя заранее определенному сценарию или готовому рецепту. Видам искусства, в которых сочиняют или используют сценарий, свойственны два типа времени: момент вдохновения, когда на мастера снисходит непосредственное постижение красоты или истины; затем часто упорная борьба, позволяющая цепляться

за него настолько долго, чтобы зафиксировать его на бумаге, холсте, пленке или в камне. Романист может пережить мгновенное озарение (буквально вспышку), во время которого зарождается новая книга, раскрываются ее значение и цель; но на ее написание могут потребоваться годы. Все это время он должен не только сохранять мысль свежей и ясной, но также есть, жить, зарабатывать деньги, страдать, наслаждаться, дружить — заниматься всем тем, что обычно делают люди. Кроме того, сочиненной музыке или театральной пьесе свойственен еще третий тип времени: кроме момента (или моментов) вдохновения и времени на написание партитуры, существует время фактической постановки. Музыка часто исполняется только после смерти композитора.

Импровизации свойственно одно-единственное время: компьютерщики называют его реальным временем. Время вдохновения, время технической организации и воплощения музыки, время ее исполнения и время общения с аудиторией, а также обычное время на часах — одно и то же. Память и намерение (обуславливающие прошлое и будущее) и постижение (обозначающее вечное настоящее) сплавлены воедино. Железо всегда горячо.

Вдохновение, проживаемое как мгновенная вспышка, может вызвать восторг, дать силы и породить дело всей жизни. Создание стихотворной строки заставляет нас испытать невероятный прилив энергии, ощущение последовательности и ясности, упоения и ликования. В этот миг красота осязаема, она живет. Тело кажется сильным и легким. Разум словно свободно плывет по миру. Как сказала Эмили Дикинсон, стихотворение находится за пределами времени*. Импровизация по-английски

* Отсылка к стихотворению Э. Дикинсон «Он был поэт...» (в переводе В. Марковой это выражение звучит как «за чертой времен»).

также называется *extemporization*, означая буквально «вне времени» и «с такого-то времени».

Но одного этого прекрасного чувства недостаточно. Как и многие другие красоты и радости, оно может обмануть нас, появившись в один момент и исчезнув в следующий. Чтобы получилось создать произведение искусства или долго импровизировать, вдохновение должно длиться какое-то время. А заниматься творчеством только ради высокого чувства полноты и сопричастности в момент вдохновения — все равно что заниматься любовью только ради момента оргазма.

Следовательно, труд импровизатора заключается в том, чтобы растягивать и удлинять эти мгновенные вспышки, пока они не станут частью повседневной жизни. Тогда мы начинаем воспринимать творчество и свободную игру как единое целое со своим обычным умом* и обычной деятельностью. Идеал, к которому можно приблизиться, но который всегда недостижим, так как мы все время от времени застреваем в тупике, — ежеминутное непрерывное течение. Именно это подразумевают многие духовные традиции, когда советуют «нарубить дров, принести воды», — добавить яркости, глубины, простоты внутри сложности (качества, которые мы связываем с моментами вдохновения) в повседневные действия, кажущиеся скучными. И тогда мы сможем сказать вслед за балийцами: «У нас нет искусства. Все, что мы делаем, — искусство». Мы можем вести активную жизнь в мире, не будучи пойманными в ловушку сценариев или бескомпромиссных ожиданий: делать, не слишком привязываясь к результату, потому что само делание и есть результат.

Вас ждет гораздо более щедрая награда, если вы, прогуливаясь по улицам чужеземного города, последуете за собственной интуицией, а не возьмете классическую организованную экскурсию.

* В буддизме обычный, или ложный, ум — ум непросветленного человека.

Такая прогулка совершенно не похожа на случайное передвижение. Широко раскрыв глаза и уши, вы позволяете своим симпатиям и антипатиям, сознательным и бессознательным желаниям и раздражителям, иррациональным догадкам направлять вас, если нужно выбрать поворот направо или налево. Вы прокладываете дорогу по городу, который принадлежит лишь вам, который сталкивает вас лицом к лицу с сюрпризами, предназначенными лишь для вас. Вы открываете для себя разговоры, завязываете дружеские отношения, встречаетесь с замечательными людьми. Во время такого путешествия вы свободны, никому ничего не должны и не связаны обязательствами. Пожалуй, дата обратного рейса — ваш единственный ограничитель поначалу. По мере того, как разворачивается паттерн, состоящий из людей и мест, поездка, будто импровизированная музыкальная пьеса, обнаруживает собственную внутреннюю структуру и ритм. Вы таким образом подготавливаете фундамент для судьбоносных встреч.

Во многих ситуациях было бы неуместно ожидать от нас плана или сценария будущего. В частности, рассуждения о человеческих взаимоотношениях запутываются и искажаются, когда не исходят прямо из сердца и прямо из разума. Именно поэтому мы инстинктивно чувствуем фальшь в политических выступлениях. Нам неприятно, когда кто-то читает подготовленную речь — даже очень хорошую — вместо того, чтобы разговаривать непосредственно с нами. Если вы выступаете на публике, лучше составьте заранее план речи, чтобы настроиться, но на месте выбросьте заготовку и обращайтесь в реальном времени к людям в зале.

Во многих учебных заведениях предполагается, что преподавание ведется по учебному плану, который объясняет, чему научатся ученики, а также когда и как они это сделают. Но в настоящем классе, будь он в детском саду, высшей школе или школе

жизни, сидят живые люди с индивидуальными потребностями и знаниями. Определенный толчок в *таком-то* направлении изменит точку зрения человека, а после обсуждения вы поймете, что стоит задать *такой-то* материал, поскольку только так можно естественно перейти к следующему шагу. Такое нельзя запланировать. Вы вынуждены рассматривать каждого человека, каждый класс и каждый миг как особый случай, требующий особого подхода. Составление плана обучения без учета, кто придет на занятия, каковы их сильные и слабые стороны, как они взаимодействуют, препятствует неожиданностям и препятствует обучению. Искусство преподавателя — соединить в реальном времени живые организмы учеников с живым организмом знания.

Есть также много случаев, когда *будет* уместно вести себя по сценарию. Если я собираюсь дать импровизированный концерт, я доверяюсь сиюминутному настроению, определяя, что и как играть. Но если я назначил концерт на 20:30 в субботу и люди запланировали прийти в это время, я буду на месте во что бы то ни стало, готовый играть. А если концерт должен состояться за границей, у меня нет желания столкнуться с импровизированным расписанием самолетов!

Знакомый врач спросил у меня, какое отношение может иметь спонтанная творческая деятельность, явление быстротечное, к кому-то вроде него, чья работа носит практический и научный характер. Я спросил в ответ: «В чем состоит мастерство в медицине?» Он сказал, что при топорном подходе к медицине ты смотришь на свои действия, как на пример из учебника: ты представляешь пациента универсальным набором симптомов и пытаешься классифицировать его в соответствии с рассказами твоих преподавателей. В настоящей медицине ты видишь человека уникальным — в некотором смысле ты отбрасываешь свои знания. Ты погружаешься в сам случай, позволяя суждению формироваться в конкретных условиях. Безусловно, ты применишь