

ИСКУССТВО И ТВОРЧЕСТВО В СИСТЕМЕ ПУСТОТЫ

А.А. Атанов

Байкальский государственный университет, г. Иркутск, Российская Федерация

Информация о статье

Дата поступления
11 сентября 2020 г.

Дата принятия к печати
1 октября 2020 г.

Дата онлайн-размещения
10 ноября 2020 г.

Ключевые слова

Искусство; ничто; пустота;
творчество; реальность;
становление; методология

Аннотация

Статья посвящена анализу феномена искусства в контексте творческих процессов. Творчество определяется в системе взаимодействия понятий одного, иного, становления и пустоты. Пустота представляет собой единственно возможную форму для вмещения становления. Понятия, относимые к искусству, такие как красота, гармония, дисгармония, уродство, безобразное и др., рассматриваются как основание для подсвечивания явления в его данности и определенности в системе творчества.

ART AND CREATIVITY IN THE SYSTEM OF EMPTINESS

Andrei A. Atanov

Baikal State University, Irkutsk, the Russian Federation

Article info

Received
September 11, 2020

Accepted
October 1, 2020

Available online
November 10, 2020

Keywords

Art; nothingness; emptiness,
creativity, reality; becoming;
methodology

Abstract

The article is dedicated to analysis of the phenomenon of art in the context of creative processes. Creativity is defined within the system of interrelation of the concepts of the one, the other, becoming and emptiness. Emptiness is the only possible form to contain becoming. The concepts related to art, such as beauty, harmony, disharmony, ugliness, the ugly etc. are considered as a reason for highlighting the phenomenon in its givenness and definiteness in the system of creativity.

Искусство весьма точно отражает окружающий мир, не только выделяя детали и фрагменты, но и создавая целостные образы, характеризующиеся единством. Кроме того, в искусстве и через искусство выражаются принципы, которые присутствуют в природе, во Вселенной, в других областях человеческой жизни, причем для повседневного человеческого опыта эти принципы обычно неочевидны и имеют латентный характер. Анализ искусства позволяет раскрыть скрытое. Но наибольшую сложность представляет собой раскрытие того, что вообще не спрятано. Если брать искусство как таковое, то в нем еще до всякого анализа весьма часто выражаются скрытые смыслы (также весьма часто абсолютно неочевидные). Мы можем констатировать, что в процессе творчества создаются формы отделения одного от другого и заходит система

пустоты как форма показа и отделения. Возникает не наполненность границы или границ, а возможность показа. Пространство, время, образы, привычные для людей, в творчестве расширяются, создавая новую картину действительности, отличную от повседневной.

В современных гуманитарных науках при анализе культуры и социума используется идущий от Э.А. По принцип, что лучше всего прятать не пряча. Самые очевидные и простые вещи наиболее сложны. Приведем цитату из рассказа Э.А. По «Похищенное письмо»: «Но чем больше я размышлял о дерзком, блистательном и тонком хитроумии Д., о том, что документ этот должен был всегда находиться у него под рукой, а в противном случае утратил бы свою силу, и о том, что письмо совершенно несомненно не было спрятано там, где считал нужным искать его префект, тем больше я убе-

ждался, что, желая спрятать письмо, министр прибег к наиболее логичной и мудрой уловке и вовсе не стал его прятать» [1]. Речь в рассказе идет о министре, который похитил личное письмо королевы и стал ее шантажировать. Для целей его шантажа необходимо, чтобы письмо королевы постоянно было под рукой. Наличие спрятанного письма, которое на самом деле не спрятано, сдвигает всю структуру реальности. Еще один момент связан с личностью министра: он и поэт, и математик. То есть реальность начинает изменяться не только объективно, но и субъективно, причем субъективность оказывается вполне объективной. Не знаю, насколько такой подход, выбранный Э.А. По, соответствует действительности, если мы решаем конкретные проблемы. Практика показывает, что воры берут и неспрятанные вещи. Но после выхода рассказа способы рассмотрения ситуаций, наблюдаемых в мире, безусловно, поменялись. Объективными стали и личные характеристики субъекта. Но, если, изучая события, изложенные в рассказе, мы будем следовать их логике и действительности, возникает несколько нестыковок. Первая: почему письмо королевы должно находиться всегда под рукой у министра? Вторая: почему, если письма нет под рукой, оно как документ утрачивает свою силу? Возникает резонный вопрос: что это за письмо и каково его содержание? Еще одно смущающее обстоятельство — это то, что министр — министр. С учетом данного факта шантаж приобретает новый характер. Еще один непонятный момент: кому предназначено письмо? Причем письмо ищет префект полиции и полиция. Говоря другими словами, процесс поиска происходит весьма официально, без использования людей, предназначенных для особых поручений. То есть рассказанная история шита белыми нитками. Возникает сущностный и интереснейший вопрос: для чего, с какой целью она была рассказана?

Если не задаваться вопросами про реальность излагаемых в рассказе событий, то в результате его прочтения возникает новая форма восприятия некоторых фактов и явлений, в которой анализируется не то, где может быть спрятано письмо, а тот, кто прячет, и лишь затем происходит переход к месту, где спрятано письмо. Министр, укравший письмо королевы, — поэт и математик. Его индивидуальные особенности и создают новый образ реальности. Разворот событий с учетом индивидуальных особенностей участников или особенности взгляда участников событий на реальность создает новый образ вещей, которые теперь даны то ли в свернутом, то ли в развернутом виде в отношении

наблюдателя, но для этого еще нужно занять необходимую позицию.

Разворот и свернутость открывают тайну существования вещи. Художник создает формы разворота и свернутости, которые позволяют увидеть то, что раньше никогда не воспринималось, т.е. позиция художника существенным образом отличается от позиции наблюдателя. По сути, художник создает формы для слуха, видения, осязания, вкуса, которые раскрывают потаенность пустоты, потаенность образа, входящего в мир, а может быть не входящего в мир, а лишь указывающего на вхождение как на вечное присутствие: открытие как вечное раскрытие уже имеющегося. Причем всегда нужно учитывать материальность и вещественность форм, в которых воплощает свое произведение художник.

Вхождение или нисхождение — это пустота игольного ушка, скрытого, но вместе с тем присутствующего в творчестве человека, воплощающаяся в специфических навыках человека. В искусстве в качестве точнейшего индикатора присутствия пустоты раскрытия выступает красота. Еще Платон в «Пире» отметил незримость красоты, невозможность сведения ее к какой-нибудь форме [2]. А ведь дело происходило в античной Греции, где даже космос был чувственно-телесным и видимым, где статуи покрывали красками, чтобы придать им фактуру человеческого тела. И тут такой неожиданный ход в движении мысли, в результате которого преодолевается вещественность, и, с другой стороны, именно в силу этого происходит отказ от художественного творчества. Мы улавливаем красоту, но не ощущаем ее; такой подход напоминает движение мысли и схож с ним, только основой движения выступает красота. Ведь мысль — это всегда что-то, пусть даже отнесенное к ничему. Может быть, в ней есть возжелавший красоту? Если мы заговорим о красоте в дефиниции бытийственной определенности — мысль *есть*. *Есть* мысль, происходящая от красоты, мысль, живущая в мире красоты. Если мысль будет определена как человеческая и относящаяся к человеческому, тогда красота есть единство внутреннего и внешнего, она в той же степени относится как к внутреннему, так и к внешнему. Движение мысли следует за движением красоты, создавая танцующую пару. Это и есть переход к искусству: танец подчинен законам, в нем есть гармония, движение внутреннего и внешнего, вписанное в реальность и занимающее в ней свое место, как тема раскрытия. Но понятие, которое мы сюда вносим, создавая измен-

чивость и движение (танец, произведение), разрушает дихотомию красоты и мысли. Возникает нормальная логическая связка, указывающая на реальность, перед нами предстает проявленная в действительности вещь.

У Гегеля читаем: «Реальная действительность как таковая есть ближайшим образом вещь со многими свойствами, существующий мир» [3, с. 59–60]. В анализе вещи нужно различать несколько компонентов: вещь как «одно», вещь как данная в восприятии, вещь как имеющая свойства, вещь как существующая. Формы анализа будут совершенно различными. Гегель замечает: «...Определенность — быть всеобщей средой — мы рассматриваем как нашу рефлексию, мы сохраняем равенство вещи с самой собой и ее истину, состоящие в том, что вещь есть «одно» [4, с. 65]. Стоит отметить, что для вещи истина — она «одно». Рефлексия — это другое, поэтому именно здесь и возникает множество, а не одно.

Проследим за рассуждениями Г.В.Ф. Гегеля: «Ибо, во-первых, вещь есть истинная вещь, она есть в себе самой; а то, что в ней есть, есть в ней в качестве ее собственной сущности, а не в силу других вещей; следовательно, определенные свойства суть, во-вторых, не только в силу других вещей и для других вещей, а суть в ней самой; но они определенные свойства в ней только благодаря тому, что их несколько и они друг от друга отличаются; и в-третьих, так как они суть, таким образом, в вещиности, то они суть в себе и для себя и равнодушны друг к другу. <...> Таким образом, о вещи говорится, что она есть белая, а также кубическая, а также острая и т.д. Но поскольку она — белая, она — не кубическая, а поскольку она — кубическая, а также белая, она — не острая, и т.д. Сведение этих свойств в «одно» принадлежит только сознанию, которое поэтому не должно допускать, чтобы они совпадали в «одно» вещи. С этой целью оно привносит [это] «поскольку», с помощью которого оно удерживает их одно вне другого, а вещь сохраняет как «также» [там же, с. 65, 66]. Сложность заключается в том, в какое «одно» сводит свойства вещи сознание, в какой степени сводимые свойства — это свойства вещи, а не сознания или единства того и другого. Сознание, по мнению Гегеля, не допускает совпадения свойств в «одном» вещи; возникает резонный вопрос, что это за «одно», которое не «одно» вещи, а собирающее это одно как одно, фактически, в системе действий — это «многое» сознания. Отсюда следует, что вещное определение не будет совпадать с определением через сознание. Это совершенно различные по структуре и объекту определения. Имен-

но в этом контексте возникает ряд вопросов о характере сведения в «одно» и способах сведения в «одно». С другой стороны, пока у человека не собраны структуры понимания, любая вещь для него не существует, вместо нее существует не сведенное ни к чему нечто, активно заполняющее пустоту и не оставляющее никакой возможности для изменения и движения.

В рамках обозначенного нами подхода при анализе искусства нужно исходить из много-слойного представления о вещи (произведении). Слои определенной неопределенности подсвечивают произведение, через него проступает что-то другое, и это другое (красота, гармония, дисгармония, безобразное, уродство) указывает на возможные позиции вещи как произведения: произведение как оно есть, взгляд автора на произведение, авторское произведение, рефлексия о произведении, восприятие произведения, свойства произведения, свойства сознания «считывающего» произведение, свойства произведения и свойства сознания, сведение свойств произведения и свойств сознания и т.д. Методологически проще работать с произведением, взятым как «одно», или с произведением с выделенными свойствами. Но в этом и состоит главная сложность. Бонус от наличия четко выстроенного сознания и проработанной рефлексии — это возможность точного указания на вещь. При этом нужно помнить, что указание на вещь может не происходить, и вместо этого мы указываем на некую произвольность в движении чего-то (что не определено) или пытаемся дать определение, используя некорректные формы или ошибочно указывая в своем определении на другое явление. Если произвольность не выражена, у нее нет смысла, а следовательно, не работают структуры понимания, вещь ускользает из круга определений и означений, попадая в значимость красоты (гармонии, дисгармонии, пропорций, уродства, безобразного), подсвечивающей, но не определяющей. Причем у разных людей значимость этих понятий будет нетождественной, зависящей от внутреннего состояния, соответствующего (несоответствующего) выражаемому понятию. По сути, понятие может быть собрано только тогда, когда объединены проявления внешнего и внутреннего, ощущений, восприятий, представлений и творческих процессов. Если эта собранность отсутствует, из рефлексии и сознания исчезает тема как искусства, так и понятийной выраженности. «Нравится» тоже подчиняется закономерностям и выражает себя в четкой форме, без этого оно не существует.

Если мы решим упростить задачу, работая с производением, где оно «одно» и одновременно находится в системе, где у произведения есть свойства, у нас появляются понятийные основания для раскрытия смысла. «Одно» в смысловом плане скрыто и находится в поле апофатического определения, единственное, что мы о нем знаем, что оно не иное. К «одному» не могут быть отнесены предикаты существования, пространства, времени, части и целого и т.д. Кроме того, вещь как «одно» и произведение как «одно» в смысловом плане не то же самое, что вещь и произведение как «одно». Если мы рассматриваем вещь и произведение со стороны одного и делаем выводы со стороны «одного», указывая на вещь и на произведение, на первый взгляд, возникает тождественность определений, ведь мы идем от одного, но при этом указываем на разное. В результате будет создана онтологическая и гносеологическая неопределенность. По сути дела, мы вынуждены переходить к фиксации существования, тем самым убирая возможность движения, что останавливает процесс познания. В вещи есть то, что веществу в вещи, поэтому ее предикативная определенность входит не в атрибуцию существования, а в атрибуцию вещественности. В произведении есть то, что произведено, что создано, что наделяет границей и отделяет произведение от вещи. Вещь возникает и следует законам мироздания, тогда как произведение, кроме законов мироздания, связано с системой творчества.

Наибольшая сложность заключается в том, чтобы из анализа было исключено основание существования. Почему это надо сделать? «Одно» — это полная определенность в указании. Указывая на «одно», невозможно указать на иное, тогда как бытие указывает на все, в результате теряется четкость указания, расплываются границы, теряется конкретность. Человек оказывается в мире бытия, которое в этом контексте предельно точно определено Парменидом как лишенное свойств и никак не связанное с органами чувств человека. В этом контексте возникает фундаментальный вопрос: произведение невозможно или возможно, если его рассматривать в структуре бытия как такового? Как быть? Может быть, связать одно и бытие через становление? С вещью, по крайней мере логически, это сделать возможно. Но возможно ли так поступить с производением?

Становление осуществляется без всяких указаний на эмпирические основания. Мы не можем предельно конкретно назвать то, что включено в становление, речь может идти только о «ничто», иначе разрушается сама

возможность становления, мы постоянно оказываемся в нечто. Тогда и в произведении, находящемся в становлении, мы должны считать именно ничто, а не нечто. Наши жизненные привычки обращены к поиску нечего. Тогда как в человеческом опыте будет смотреться ничто произведения? Вводя в произведение становление и соотнося его с ним, мы избегаем крайностей одного и бытия. Творческий процесс тоже становящийся, осуществляемый от «ничто» к «одному» именно как проход, как движение, как переход. Именно здесь игольное ушко творческого процесса. Без этого движения нет определенности ни «ничто», ни одного. «Ничто» и «одно» — оба вне определений, тогда как произведение определено фактом поставленности на границу одного и «ничто» за пределами иного как границей творчества и подсвеченностью через красоту, — это и отличает произведение от вещи.

Проведем небольшой опыт по реконструкции произведения как «ничто». Ничто ускользает от определений, но оно есть. Однако если оно есть ничто, то оно не есть, с другой стороны, это ничто произведения. Чем характеризуется ничто произведения? Произведение есть, а ничто произведения указывает на отсутствие прежде всего «есть», а затем произведения. «Есть» — более общая категория, указывающая на все, в том числе и на произведение. «Есть» произведения отличается от «есть» других вещей. Становление возможно, когда есть одно и другое, а также их переход. Становление указывает и направление становящегося, т.е. мы улавливаем не бытие, а тенденцию бытия как возможную актуальность. Терминологически и сущностно бытие и становление не совпадают. Но актуальность и тенденция — это совершенно иное. Тогда мы в бытии, а не в становлении.

Вспоминая Парменида с его «Мыслить и быть — одно», наверное, нужно иметь в виду единство, лишенное свойств. Но мысль тогда не бытие, а становление. Или бытие? Или же Парменид настаивает на единстве мысли и бытия потому, что они сущностно совпадают? Тогда есть место их совпадения и соединения, а это разрушает концепцию бытия. Или же бытие — то же самое, что и мысль, а мысль — то же самое, что и бытие. Тогда человек потенциально наделен бытием, а актуально лишен его, если не перестраивает мысль соответственно бытию. Мысль оказывается двойственной по своей природе: есть мысль, относящаяся к чувственным образам — это мнение смертных, и есть в мысли то, что относится к вечной неизменности бытия. Возникает парадокс: бытие у Парменида не

связано ни с пространством, ни с временем, ни с движением, ни с чувственным представлением, но произведение, где это описано, есть — это поэма «О природе». Тогда у нас есть произведения с пустым содержанием, не связанным со свойствами описываемого в нем явления. Либо у нас есть допуск к этой пустоте игольного ушка, либо нет. Можешь пройти или застрянешь, не дойдя. Касается ли указанная особенность всех произведений? Тогда пустоту становления и пустоту произведения нужно раскрыть. Онтологически — это разные типы пустот. С произведением легче, если оно не пустое, значит, оно не произведение — неоткуда взяться творчеству, красоте. В заполненности творчеству и красоте нет места. Но как быть с пустотой становления и пустотой «ничто»: становиться ведь можно в чем-то, и при этом должно быть место для включения становления, т.е. пустота.

Пустота без указания на пустоту, лишенная имен, и есть ничто. Но это ничто раскрыто в чем-то и через что-то. Тогда становление указывает на «ничто» в присутствии чего-то, выраженного в чем-то. Может, именно мысль позволяет заглядывать в «ничто», будучи родственной этому «ничто» или следуя «ничто». И следующий шаг — это следование тому, чему следует мысль. А чему она следует — только становлению. В таком случае произведения будут классифицированы двояко: как следующие становлению и как не следующие. Направление в развитии в любом случае есть. Тогда возникают основания базовой дихотомии мира, которая выражает себя как базовая парадигма мира: мир или связан с развитием, или же нет.

Даже если предположить, что мир — это мир архетипов (идей, которые не были сотворены, но принадлежат Божественному уму, по мысли Августина Аврелия), то даже так воспринятый мир нуждается в раскрытии для человека. Предзаданный мир должен быть включен в круг человеческой деятельности в соответствии с законами предзаданного мира, деятельность лишь следует за миром. А для этого сам человек должен развиваться до уровня следования или же включиться в следование законам мира, что весьма нелегко. В этом контексте ключевыми качествами человека становятся (sic!) храбрость и умение рискнуть, даже следуя за броском игровой кости. Тогда автор рискует, создавая ничто, указывающее на творчество, Вселенную и развитие. Совершается рождение — вход в пустоту, превосходящую ничто. В соответствии с этим любая выражаемая в произведении идея должна быть без рамок, без правил,

отрицающей в себе и для себя рамки и правила, по сути уникальной и поэтому одной. То есть к смыслу произведения и к самому произведению всегда добавляется что-то еще, произведение нетождественно себе; нарушая или отрицая тождественность, оно порождает становление, но только в той части, в которой произведение связано со Вселенной и ее законами, вполне возможно не совпадающими с человеческими представлениями. Но человек только тогда раскрывается, когда открывается для Вселенной. Форма произведения — это язык и смысл, выраженный для других людей, а не для самого автора. Или для самого? Пока не родил, не можешь сказать, кого родил. Произведение — своеобразное дитя. Пока его не осмотрел, не потрогал, не обонял, не послушал, его нет. Именно в произведении в гораздо более понятной для человека форме выражены законы вещи и вещей, о которых говорит Гегель. Его форма речи панлогична, но могут быть и иные способы выражения, которые цепляют свойства вещи вне систем рефлексии, но в своем итоге приводят к рефлексии. Если мысль не зашла, бытия нет, — здесь мы можем поверить Пармениду. Становление удерживается только в форме, понятной человеку, а это вносит массу ограничений. Предельной формой, понятной всем, является мысль, но не все могут не только родить мысль, но и просто следовать за нею.

В систему анализа можно ввести понятие другого (иного), тем самым понятийно заглядывая в становление. То есть становление — это ничто в присутствии другого, выраженное в форме произведения. Другой может быть автором, а может и не быть им. То есть мы удерживаем и произведение, и другого, если говорим о становлении, но теряем при этом бытие.

У А. Варбурга есть весьма точное наблюдение: «То единственное, что внутренне сближало живописца и торговца сукном, — это абсолютно осязаемая вещественность, с которой один из них способствовал обороту земных богатств, а другой отстраненно созерцал и воспроизводил ослепительную игру красок этого мира» [5, с. 110]. М. Хайдеггер отмечает: «Различение вещества и формы, и притом в самых разных вариантах, есть понятийная схема вообще всякой теории искусства и эстетики» [6, с. 103]. В произведении мы можем последовать за веществом, входя в пустоту, из которой низошло вещество. Стоит услышать М. Хайдеггера, что различение порождает теорию искусства и эстетику. В произведении различения нет, мы следуем за веществом и его формой, которые создают единство

творения, и это единство производно от пустоты, иначе бы оно не наполнилось красками и игрой. Нужно обрести то, что спрятано. Стоит обратить внимание на то, что вещественность у А. Варбурга связывает только торговца сукном и живописца, по всей вероятности, другие виды искусства и деятельности будут образовывать другие формы единства.

«Но разве мы думаем, что на картине Ван Гога срисованы наличные и находящиеся в употреблении крестьянские башмаки и что картина эта потому есть художественное творение, что художнику удалось срисовать их? Считаем ли мы, что картина заимствует у действительного отображение и переносит его в произведение художественного... производства? Нет, мы так не думаем. Следовательно, в творении речь идет не о воспроизведении какого-либо отдельного наличного сущего, а о воспроизведении всеобщей сущности вещей» [6, с. 125]. В русском языке производство и произведение являются однокорневыми словами; произведено — не то же самое, что сделано. Произведение, измененное дело, родившееся детище. Тогда, если говорить о произведении, нам необходима лексика, относящаяся к рождению ребенка и к его воспитанию, вскариванию, вскармливанию, любви (нелюбви). Рождение (в чистом виде) — сущее, множащее свою бытийственность. В этом месте творчество состоит в родстве с рождением, здесь и скрывается пустота, их соединяющая. У Хайдеггера читаем: «Чем с большей простотой и существенностью расходится в своей сущности изделие — башмаки, чем чище и неприкрашеннее расходится в своей сущности фонтан, с тем большей непосредственностью и привлекательностью становится все сущее, множа свою бытийственность. А тогда просветляется сокрывающееся бытие. Такая светлота встраивает свое сияние вовнутрь творения. Сияние, встроенное вовнутрь творения, есть прекрасное. Красота есть способ, каким бытийствует истина — несокрытость» [там же, с. 169]. Если мы хотим обустроить сущее в его бытийствовании, именно здесь и возникает несокрытость, но несокрытость в форме зияния вещества и формы. Строй вещи в произведении есть форма собирания производимого. М. Хайдеггер уточнял значение слова «строй» в контексте собирания: «...строй — собирание воедино всего производимого, полагаемого вовнутрь разрыва-раскола, то есть расчерчивающего очерка» [там же, с. 233]. Стоит обратить внимание, что полагание идет вовнутрь, тогда как собирание происходит вовне. Производимое

и входит в разрыв-раскол. Тогда, если все соберется в целокупности, у нас оформится произведение как очерк, как граница, о чем мы и упоминали в начале статьи.

У М. Фуко есть развитие этой мысли: «Возможно мыслить лишь в этой пустоте, где уже нет человека. Пустота не означает нехватку и не требует заполнить пробел. Это лишь развертывание пространства, где, наконец, снова можно мыслить» [7, с. 438]. Пустота — это полная возможность свободы, именно возможность. Место развертывания. Место, которое дает место или создает положение мест, не будучи ни тем, ни другим. Тогда пустота М. Фуко, где нет человека, еще не абсолютная пустота, это место движения мысли, возможности мыслить. Если в этом контексте проанализировать Парменида, то у нас появляется пустота разворота мысли, здесь мысль вне себя и в себе не может полагать границу. Если мысль полагает себя или является положенной, тогда кто или что ее положило? Что это за «можно», позволяющее мыслить? Что привело к утрате мысли? По логике Фуко — это включенность человека, который наполняет пустоту; следовательно, человеческое в этой системе невозможно. Мы вынуждены не отрицать человека, а зайти в место, где его нет. Художественный процесс сродни мыслительному, только он в своем выражении соединяется с формой и веществом, подчеркнем, что именно в *выражении*.

Сам по себе художественный процесс никак не связан с конкретными вещами, образами, процессами. М. Хайдеггер настаивает на всеобщности, но форма выражения произведения всегда одна, и это «одно». Абсолютная уникальность и скрытность, потаенность, которая открывается только в форме и веществе, но указывает совсем не на иное. Невозможно сказать, каково «есть» произведения, его «есть» — форма и вещество и еще что-то, что соединило их в произвольности жесткой определенности и в подсветке красоты. На что похожа пустота? Если судить по произведению, она похожа на вечное рождение. Кто тогда мать произведения, кто отец и что за пуповина его вскормила и вспоила? Что это за дитя и для чего оно появилось на свет — в темах человеческой жизни ответов нет. Так же, как нет ответа на вопрос о собственных детях. Рассуждая рационально, ответить на эти вопросы невозможно, находясь в плену человеческого опыта. Оставаясь человеком, как войти в пустоту, о которой говорит М. Фуко? Библейские символы — игольное ушко, Царствие Небесное, игольные уши,

верблюду, богатый¹ — проход в невозможное; но в основании возможности, можности, невозможности лежит одна общая корневая структура. Можно — только тогда, когда получено разрешение. Следовательно, в этом контексте разрешение лежит за пределами человеческого опыта. Мы следуем за предельной определенностью Вселенной. Понятия правильного и неправильного в ней чаще всего никак не соотносятся с системой правил человека. Или соотносятся, но тогда возникает новая определенность человека, либо имеющая отношение к пустоте, бытию и становлению, либо сводящаяся к лицемерию собственного отражения, которое и становится сутью мира. Полагаем, что при таком подходе никакое творчество невозможно. Правильно так, как правильно на самом деле, а не как правильно по нашему мнению, мы вынуждены шагнуть за границы не человека, а того, что принято называть человеческим.

Границы человеческого определены человеческим, т.е. тем, что относится к человеческому. Таким образом, возникает тема фронта, где пересечение границы может открыть новые горизонты, а может повлечь наказание. Граница и ограниченность в человеческой природе связаны с наличием запретов. В какой степени запреты связаны с пустотой? Пустота — место, где сопрягаются запреты, границы, фронт и человеческая природа. Возникает ряд вопросов, например: какова человеческая природа? Находясь в человеческом, ответить на этот вопрос невозможно, необходимо выйти к новому фронту или за пределы имеющейся определенности, т.е. нужно нарушить границы. Или же избрать более легкий вариант: в системе человеческого опыта должны сложиться структуры понимания и ясного смыслового выражения.

Если мы говорим об ограничении через запрет, то, очевидно, запрет может прикрывать какие-то стыдные подробности, нюансы, он что-то скрывает, таит, не позволяя смыслу зайти в потаенное. Ведь что-то по какой-то причине попало под запрет, но перед этим это что-то было, но после по какой-то причине стало запретным. Мы видим движение от бытия через становление к запретному — ставшему, скрытому. Из процесса в запрете исключается становление. Вопрос: что запрещает себе человек и с какой целью? Хорошо, если запрет осознан и понят, а если нет? Что такое грех? Если следовать логике, то это что-то, негодное Богу. Тогда в наших рассуждениях мы опираемся на Бога. Вопрос: на Бога

ли мы опираемся в своих суждениях о грехе, о должном и недолжном, о том, что можно и что нельзя? Думаем, мы руководствуемся мнением людей на этот счет, и тогда ко греху может относиться все что угодно. Хорошо, если кто-то смог понять, что хочет сказать Бог. На самом деле возникают сложности другого порядка, они заключаются в том, как передать этот опыт другим людям.

Люди далеко не всегда понимают даже друг друга, ведь в теме понимания нужно воспринимать другого как другого, но при этом необходимо найти смысловые конструкции, воспринимаемые другим, а не только собой. Здесь же речь идет об опыте, превосходящем способности людей. Можно сказать, что Бог будет объясняться доступно, но Бог говорит с избранным. Возникает вопрос: что понимают неизбранные? Тему греха Бог может проговорить, исходя из всеобщности. Сохраняется ли эта всеобщность у истолкователей или просто в человеческом опыте? Тогда суждение о грехе может выступать в двояком качестве: с одной стороны, как всеобщее суждение; с другой стороны, как суждение, основанное на человеческом опыте. Драматизм ситуации, создаваемый вторым суждением, заключается в том, что оформившийся запрет уже не связан со становлением, поэтому он полностью исключен из всеобщего. Если мы говорим об исторической преемственности греха, мы не задаем вопросов о его смысле, не сопоставляем процессы в системе безусловной данности, по сути дела, мы не знаем, о чем идет речь. Мы ориентируемся на форму запрета, а не на содержание запрета. Содержание скрыто: оно настолько страшно, что большинству людей, чтобы смотреть на него прямо, не хватает сил. Искусство позволяет в форме эксперимента взглянуть на эту потаенность, абрисом оформляя истинное содержание. Смысл ускользает, но находится в поле зрения. Апостол Павел говорил о том, что мы видим гадательно, как сквозь мутное стекло. Искусство, не отменяя мутного стекла, направляет наш взгляд, чтобы мы знали, в каком направлении смотреть.

Если говорить про систему запретов, то с правом все честнее и понятнее: право опирается на человеческие законы, на сложившиеся обстоятельства. Тогда как грех нужно знать. В праве есть чудесный постулат: незнание закона не освобождает от ответственности. Но ведь всегда есть те, кто знает закон, и для них весьма выгодно, чтобы другие не знали. Существует еще более сложная вещь — это реальность применения закона со всей системой возможных ограничений или же без всяких ограничений. В этом контексте чело-

¹ Библия. М. : Ника, 2016. 1600 с.

веческого опыта, связанного с правом и правоприменением, концепцию греха понятийно четко можно выразить через знание греха и умение отличать грехи друг от друга, а это совсем не область человеческих суждений, речь идет про законы качественно другого порядка — из области всеобщего. До греха, как и до праведности, еще нужно дорасти.

В «Рождении трагедии» Ницше описывает гения как фигуру, способную преодолеть собственное субъективное начало, слиться с всеобщей волей и уподобиться мировому творцу. Гений являет людям дионисийское (нерасчлененное, всеобщее) начало мира в новых образах [8, с. 47–157].

У О. Ранка гений творит из сферы коллективного, выражает всеобщую волю в индивидуальном усилии, меняя застывший образ коллективного, т.е. личная воля гения является воплощением всеобщей воли, трансформируя последнюю, влияя на ее движение [9, р. 16–29]. Стоит обратить внимание на парадоксальность суждений О. Ранка: всеобщая воля меняет застывший облик коллективного. Отсюда следует, что в понятийном плане нужно различать коллективное и его волю. Воля связана с трансформацией, тогда как в коллективном различают два аспекта: застывшее и движущееся. Воля коллективного заключается не в коллективном, а в том, что находится за пределами коллективного, создавая место коллективному, т.е. в пустоте, границы и ограничения принадлежат коллективному, а не пустоте, гений заходит в область, прячущуюся за пределами коллективного, по сути дела, гений нарушает границу или понимает, что никаких границ нет. Границы наложены на человека его человеческой природой. Рождение человека в качестве человека со всей связанной с «человеческим» темой ограничений и означает совершающееся искупление, становящееся началом свободы.

Существуют концептуальные основания, позволяющие в методологическом плане соединять чуждые друг другу явления. Для этого просто нужно конкретизировать применяемую исследователями методологию. У отечественных исследователей популярен факторный подход. Он используется в раз-

личных науках. В.Г. Былков под методологической проблемой понимает факторы: «Поэтому важнейшей методической проблемой в теории рынка труда является определение факторов, которые воздействуют на величину емкости предложения на локальном, региональном и национальных рынках труда» [10]. Е.Г. Воронцова, используя все тот же факторный подход, определяет готовность следующим образом: «Отечественными исследователями готовность характеризуется с точки зрения таких характеристик, как процесс и результат, продолжительность (краткосрочная или длительная готовность), проявление способностей или качеств личности, вид общей готовности» [11]. А.П. Кожвина после изучения научных источников дает следующее определение: «Синдром эмоционального выгорания представляет собой состояние эмоционального, умственного истощения, физического утомления, возникающее в результате хронического стресса на работе» [12]. То есть создает общее факторное основание с отсылкой к свойствам. А.А. Марасанова в своем исследовании рассматривает качество жизни через систему социальных стандартов [13]. То есть речь идет не о сущности, а о сведении явления к внешне выраженным и определяемым факторам. Е.И. Нефедьева и А.И. Гуляева приходят к выводу: «Очень многие люди просто не знают и не пытаются узнать о возможностях, которые им предоставляет государственная система социальной защиты, а также другие социально ориентированные отрасли и организации» [14, с. 461]. Говоря другими словами, факторы оказываются неработающими, если нет соответствующей системы знания.

В нашем исследовании мы показали преимущества более сложных методологических построений, позволяющих преодолеть определенность свойств «вещи» с указанием и на вещь, и на «одно», с акцентом на сознание, взятое в системе становления, которые, как мы надеемся, будут востребованы не только в искусствознании и философии искусства, но и в других областях знания, давая возможность разрабатывать новые методологические приемы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. По Э.А. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 3 / Э.А. По. — Москва : Пресса, 1993. — 418 с.
2. Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2 : Пир / Платон. — Москва : Мысль, 1993. — 528 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Сочинения. В 14 т. Т. 5 / Г.В.Ф. Гегель. — Москва : Госполитиздат, 1937. — 834 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа / Г.В.Ф. Гегель. — Санкт-Петербург : Наука, 2006. — 444 с.
5. Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности / А. Варбург. — Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2008. — 384 с.
6. Хайдеггер М. Исток художественного творчества / М. Хайдеггер. — Москва : Акад. проект, 2008. — 528 с.

7. Фуко М. Слова и вещи / М. Фуко. — Москва, 1977. — 468 с.
8. Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. Т. 1 : Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше. — Москва, 1990. — 830 с.
9. Rank O. *Art and Artist* / O. Rank. — New York : Agthon Press, 1968. — 431 p.
10. Былков В.Г. Предложение на рынке труда: методология, природа формирования / В.Г. Былков. — DOI: 10.17150/2411-6262.2017.8(4).1 // *Baikal Research Journal*. — 2017. — Т. 8, № 4. — URL: <http://brj-bguerp.ru/reader/article.aspx?id=21889>.
11. Воронцова Е.Г. Исследование особенностей психологической готовности к профессиональной деятельности личности в образовательном пространстве вуза / Е.Г. Воронцова. — DOI: 10.17150/2411-6262.2018.9(3).4 // *Baikal Research Journal*. — 2018. — Т. 9, № 3. — URL: <http://brj-bguerp.ru/reader/article.aspx?id=22230>.
12. Кожевина А.П. Особенности психических состояний при различном уровне эмоционального выгорания у педагогов / А.П. Кожевина, С.В. Дубровина. — DOI: 10.17150/2411-6262.2019.10(2).6 // *Baikal Research Journal*. — 2019. — Т. 10, № 2. — URL: <http://brj-bguerp.ru/reader/article.aspx?id=22998>.
13. Марасанова А.А. Социальные стандарты качества жизни / А.А. Марасанова // *Baikal Research Journal*. — 2013. — № 4. — URL: <http://brj-bguerp.ru/reader/article.aspx?id=18434>.
14. Нефедьева Е.И. Информационная открытость и доступность как направление социального маркетинга (на примере учреждений социального обслуживания) / Е.И. Нефедьева, А.И. Гуляева. — DOI: 10.17150/2308-6203.2018.7(3).459-481 // *Вопросы теории и практики журналистики*. — 2018. — Т. 7, № 3. — С. 459–481.

REFERENCES

1. Poe E.A. *Sobranie sochinenii* [Collection of Works]. Moscow, Pressa Publ., 1993. Vol. 3. 418 p.
2. Platon. *Sobranie sochinenii* [Collection of Works]. Moscow, Mysl Publ., 1993. Vol. 2. 528 p.
3. Hegel G. *Sochineniya* [Works]. Moscow, Gospolitizdat Publ., 1937. Vol. 5. 834 p.
4. Hegel G.W.F. *System der Wissenschaft. Erster Teil, die Phänomenologie des Geistes*. Bamberg und Würzburg, 1807. (Russ. ed.: Hegel G.W.F. *Fenomenologiya dukha*. Saint Petersburg, Nauka Publ., 2006. 444 p.).
5. Warburg A.; Hrsrg. von D. Wuttke, G.G. Heise. *Ausgewahlte Schriften und Wurdigungen*. Baden-Baden, 1979. (Russ. ed.: Warburg A. *Velikoe pereselenie obrazov. Issledovanie po istorii i psikhologii vozrozhdeniya antichnosti*. Saint Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2008. 384 p.).
6. Heidegger M. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Berlin, Reklam, 1982. 118 S. (Russ. ed.: Heidegger M. *Istok khudozhestvennogo tvorchestva*. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2008. 528 p.).
7. Foucault M. *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1966. (Russ. ed.: Foucault M. *Slova i veshchi*. Moscow, 1977. 468 p.).
8. Nitsche F. *The Birth of Tragedy, or Hellenism and Pessimism*. *Sochineniya* [Works]. Moscow, 1990. Vol. 1. 830 p. (In Russian).
9. Rank O. *Art and Artist*. New York, Agthon Press, 1968. 431 p.
10. Bylkov V.G. Supply on the Labor Market: Methodology, Nature of Formation. *Baikal Research Journal*, 2017, vol. 8, no. 4. DOI: 10.17150/2411-6262.2017.8(4).1. Available at: <http://brj-bguerp.ru/reader/article.aspx?id=21889>. (In Russian).
11. Vorontsova E.G. Study of Peculiarities of Psychological Readiness for Professional Activity of Personalities in University Educational Space. *Baikal Research Journal*, 2018, vol. 9, no. 3. DOI: 10.17150/2411-6262.2018.9(3).4. Available at: <http://brj-bguerp.ru/reader/article.aspx?id=22230>. (In Russian).
12. Kozhevina A.P., Dubrovina S.V. Features of Mental States at Different Levels of Teachers' Emotional Burnout. *Baikal Research Journal*, 2019, vol. 10, no. 2. DOI: 10.17150/2411-6262.2019.10(2).6. Available at: <http://brj-bguerp.ru/reader/article.aspx?id=22998>. (In Russian).
13. Marasanova A.A. Social Standards of Life Quality. *Baikal Research Journal*, 2013, no. 4. Available at: <http://brj-bguerp.ru/reader/article.aspx?id=18434>. (In Russian).
14. Nefedieva E.I., Gulyaeva A.I. Information Openness and Accessibility as a Direction of Social Marketing (by the Example of Social Service Institutions). *Voprosy teorii i praktiki zhurnalistiki = Theoretical and Practical Issues of Journalism*, 2018, vol. 7, no. 3, pp. 459–481. DOI: 10.17150/2308-6203.2018.7(3).459-481. (In Russian).

Информация об авторе

Атанов Андрей Алексеевич — доктор философских наук, профессор, директор Института культуры, социальных коммуникаций и информационных технологий, заведующий кафедрой философии, искусствоведения и журналистики, Байкальский государственный университет, г. Иркутск, Российская Федерация, e-mail: AtanovAA@bgu.ru.

Author

Andrei A. Atanov — D.Sc. in Philosophy, Professor, Director of the Institute of Culture, Social Communications and Information Technology, Head of the Department of Philosophy, Art Studies and Journalism, Baikal State University, Irkutsk, the Russian Federation, e-mail: AtanovAA@bgu.ru.

Для цитирования

Атанов А.А. Искусство и творчество в системе пустоты / А.А. Атанов. — DOI: 10.17150/2500-2759.2020.30(3).484-492 // *Известия Байкальского государственного университета*. — 2020. — Т. 30, № 3. — С. 484–492.

For Citation

Atanov A.A. Art and Creativity in the System of Emptiness. *Izvestiya Baikal'skogo gosudarstvennogo universiteta = Bulletin of Baikal State University*, 2020, vol. 30, no. 3, pp. 484–492. DOI: 10.17150/2500-2759.2020.30(3).484-492. (In Russian).