



ГРАНИ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО ОПЫТА КАК ПРЕЛЮДИЯ ТВОРЧЕСТВА

© И. В. Шугайло

© Э. К. Вежлева

Шугайло Ирина Васильевна
кандидат философских наук
доцент кафедры
конфликтологии
Санкт-Петербургский
гуманитарный университет
профсоюзов
vshugajlo@yandex.ru

Вежлева
Элла Константиновна
преподаватель музыкально-
теоретических дисциплин
колледжа искусств
г. Орск

В статье рассматриваются бессознательные мотивы творчества, исследуются архаические структуры личного и коллективного бессознательного, находящего корни в архетипах индивидуальной и общинно-родовой истории человека и социума. Особое внимание отводится рассмотрению одной из составляющих топической модели бессознательного Ж. Лакана — т. н. Реального — начала, не поддающегося символизации, которое требует «преодоления» в креативности или приводит художника к болезни. Особое внимание уделяется раскрытию фантазийного начала в музыкальном искусстве.

Ключевые слова: интериоризация бессознательного, дионисийское и аполлоническое начала творчества, перцептивный опыт, сон, галлюцинация, мистерии, музыкальный текст, патография.

Одной из традиционных для искусствознания и психологии творчества проблем является проблема причин, вызывающих появление художественного произведения. Насколько события личной биографии, переживания и даже болезни художника влияют на неповторимость его сочинений? Возможно ли найти какую-либо доминирующую тему, которая бы создала лейт-тему его творчества? Эти вопросы ставились неоднократно в истории исследования психологии творчества и в эстетике. Проблема, так или иначе, поднималась в кинематографе. Например, сюжеты фильмов выдающегося режиссера Ингмара Бергмана связаны с историями из его биографии, фильмы Федерико Феллини, повествующие не столько через сюжет, сколько через игровое начало, показывают сам способ проживания художника.

Возможно, все эти взаимосвязи натянуты, и не существует ни непосредственной связи жизни и искусства, ни того импульса, который напрямую преломлялся бы в творчестве. Скорее всего, художественным натурам можно позавидовать в способности сублимировать повышенную интенсивность влечений в творчество, а не в психотические и невротические проявления, как это происходит у большинства чувствительных и тонко организованных людей, у которых недостаточно развиты творческие способности. Автор произведения, и в особенности музыкального, являясь носителем эмоционального опыта, обладает способностью наиболее активно адаптировать импульсы окружающего мира. Психологический мир автора, лишь в какой-то степени отраженный в художественном произведении, обладает качествами многомерной голограммы. Художник, образно говоря, будучи раненным жизнью, становится единой открытой раной, способной открыться всему Космосу и воплотить это в художественное произведение. При этом его труд должен отзываться в сердцах других людей.

В жизни, как и в кино, и в музыке, и в романе, переплетаются самые разнообразные темы, сюжеты, действующие лица, создавая подобие калейдоскопа или полифонического произведения. Художник — лишь один голос, вступающий в диалог с другими действующими лицами. С точки зрения осмысления и мирочувствия поставангарда, автор — это художник-нарратор, апологет «корневища» — подчас самых непредсказуемых переплетений нелинейных смысловых вариаций текста. Наррация предполагает рассказ с представлением, где автор и повествует, и участвует в представлении. Он и спорит с ними, и соглашается, и противоречит; он бывает одиноким и непонятым, а может быть услышан, подхвачен окружающими, слившись в ансамбль разнообразных тембров.

Пролегомены тезиса поставангарда о бытии внутри бытия, полифонии множества в пределах единого художественного пространства в определенной мере соприкасаются с заключениями психоанализа. Будучи рожденными практически одновременно, и психоанализ, и кино главной идеей своего существования провозглашают поиски истины о человеке: кино пытается заснять «правду» о процессе жизни, психоанализ пытается «излечить» человека, освободив забытую бессознательную информацию.

Свидетельства клиентов психоаналитиков сводятся к описанию присутствия в пределах горизонта личности инородной, посторонней «извне» — субстанции, оказывающей постоянное воздействие изнутри. Проведенный Зигмундом Фрейдом анализ клинических проявлений невроза позволил выявить составляющее онтологическое основание личности явление хаосмоса — находящегося в состоянии перманентного конфликта причудливого сочетания, сосуществования двух миров — сознаваемого и неосознанного, хаоса и космоса, тени и света. Для самоидентификации необходимо прохождение пути к созданию себя как гармоничного «Я», которое сопровождается осознанием травмирующей ситуации, вытесненной в бессознательное. Этот момент служит рубежом, отделяющим одно от другого. Обладающее творческим потенциалом бессознательное неощутимо, его можно уподобить меону — материи, олицетворяющей стихийные, подчас разру-

шительные влечения. Осознание ситуации — волевой посыл — для бессознательного подобно вспышке, воспринимающейся как действие световой проекции кинокамеры. С момента осознания бессознательное, собственно, и приобретает статус темного. Учитывая, что «экран — это вовсе не плоскостная, а объемная реальность присутствия в образе внутреннего ритма («пульса»)»... речь идет именно о внутренне-чувственном проигрывании, а не внешнем подражании»¹, бессознательное обладает свойствами экранированной темноты — пространства, напоминающего кинополотно. На его фоне влечения и травмы, неотъемлемо сопровождаемые сгущенными, концентрированными чувствами и эмоциями, приобретают контуры образа, высвечиваются, становятся видимыми как на экране, персонализируются до наделенной силой субстанции, способной активно воздействовать на личность. О существовании подобного, как бы скрытого за кадром собеседника психологи аналитической школы свидетельствуют, говоря о том, что «это “другое существо” есть живущий внутри нас самих другой человек — та значительная и сильная личность, которая развивается внутри нас»², образная символизация ипостасей которого во время сна модулирует в территориально-пространственный ареал сознания.

Бессознательное у Карла Густава Юнга восходит к архетипам — коллективным образам, типичным для человечества вообще. Они имеют собственный лик-имя, обладают творческо-структурирующими аполлоническими, а также стихийно-деструктурными дионисийскими качествами. Структура личности, по Юнгу, идентична мифологеме онтологической дуальности сосуществования двух начал: жизни и смерти, дня и ночи, света и тьмы, добра и зла. Единство означает также и взаимозависимость двух начал, при котором одно обуславливает другое. Условием бытия выступает небытие, ночь — дня, тьма — света. Содержание бессознательного, по Юнгу, составляют архетипические мифологические образы, составляющие сущностную основу бытия. Так, хтонические демоны, значимые на более раннем этапе сложения мифов, вытесненные на второй план в период нового этапа развития сознания, продолжают активно функционировать и во время процветания богов-олимпийцев. Хтонические демоны-призраки, персонифицируясь, как правило, в критический момент, обладают не только потенциальной, но и действенной силой, доказывая тем самым свою перманентную актуальность и значимость. Так, например, в мифе о Фаэтоне мудрая советчица Гея — Земля, богиня первого поколения обращается к Зевсу — богу последнего поколения с просьбой покарать неразумного сына Гелиоса, она же предлагает Рее способ спасения младенца Зевса.

Мирча Элиаде в исследовании о мифе высказывает мысль о вечном возвращении как о способе преодоления времени: «проживая мифы, мы выходим из времени хронологического, светского, и вступаем в пределы

¹ Эльконин Б. Д. Самоощущение. Опосредование. Становление действия // Психология телесности между душой и телом. М., 2005. С. 479.

² Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Минск, 2004. С. 267.

качественно другого времени, времени “сакрального”, одновременно исходного, первоначального и в то же время бесконечно повторяющегося»³. Вечное возвращение к сакральному — актуально присутствующему — времени и образам функционально подобно процессу погружения в неведомый мир бессознательного, в котором «мы как бы заново присутствуем при творческих актах живых существ. Мы покидаем мир обыденности и проникаем в мир преображенный, заново возникший, пронизанный невидимым присутствием сверхъестественных существ»⁴. Смысл жизни архаического человека заключался в личной сопричастности культовому действу. В процессе мистерии архаический человек вместе с предметами, с помощью которых осуществлялась культовая медитация, действиями, насыщенными особой образно-смысловой аурой, приобретал способность к внутренней трансформации. Древнейшие культы, в частности, Элевсинские мистерии, Дионисийские празднества, подразумевали, прежде всего, обретение способности к сотворению мира внутри себя. Участники малых и больших дионисий, разрывая на части ритуального козла — прообраза Диониса, повторяя мифологему возрождения бога — героя, интроецировали в себя возможность персональной трансформации в бога. Главный предмет поклонения элевсинской мистерии был окутан священной тайной, не подлежал визуализации до окончания действия. После того как главный символ мистерии — колос созревшей пшеницы — обнародовался, тайна открывалась — участники Элевсинских мистерий осознавали смысловую трансформацию через символ в качестве приобщения к всеобъемлющей надындивидуальной идее рождения, вечно длящегося и повторяющегося начала жизни. Литургический акт демонстрации сжатого колоса пшеницы осуществлялся в полной тишине, тем самым не только подчеркивалась значительность момента, но, прежде всего, находила воплощение идея значимости молчащего небытия, трансформированного посредством переосмысления его в источник бытия.

Практически любой пласт сознания и языка отражает эту схему диалога молчащего и звучащего как двух форм дискурсов, вступающих в диалог. Быть свидетелем присутствия небытия означало проникнуть в тайну жизни, а так как умалчиваемой тайне придавалась способность к действительности — хранить молчание о персональном опыте бытия в смерти считалось большой честью. Поэтому «непосвященному, не имеющему элевсинского опыта, никогда не суждено обрести того, что достигали во мраке смерти участники мистерии». Софокл называет видевших *telos* в Элевсине «трижды счастливыми», только для них в смерти существует жизнь, для всех остальных царство теней беспощадно. Поэт Кринагор с Лесбоса предрекает посвященным жизнь без заботы и тревоги о смерти и смерти с «просветленным сердцем»⁵.

³ *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 2005. С. 23.

⁴ Там же.

⁵ *Юнг К.-Г.* Душа и миф. Шесть архетипов. Минск, 2004. С. 163.

Периодические ритуальные повторения, являясь обязательным элементом жизни древнего человека, присутствуют во все эпохи жизни и современного человечества. Так, возможность обнаружения нового типа знания, возможность нового видения, по Мишелю Фуко, возникает не кумулятивно, как постепенное накопление информации, а неожиданно, как обнаружение зазоров в знании, которые могут быть описаны другим языком⁶. Актуальность нашего обращения к диалогу бессознательного с сознанием обусловлена необходимостью поиска нового знания, содержащегося в складках, то есть разрывах дискурса. Для автора художественного опуса способность личности к трансформации равнозначна обретенной способности к творчеству. Трансформация мифологических образов может служить метафорой непрерывного творческого искания. В частности, важнейшими образами Элевсинской мистерии были образы Деметры, Персефоны, Коры, которые сливались в образ трехликой богини Гекаты, статуи которой, нередко в виде трех танцующих девушек, ставились на перекрестке трех дорог, символизируя священную значимость этих мест. Богиня Геката почиталась греками как повелительница теней, тройственность богини олицетворяла многомерную реальность — подземный, наземный и божественный миры, насыщенные непредсказуемыми метаморфозами-трансформациями. Художник, подобно блуждающему по мирам Орфею, соприкасается как с предельной — дефинитно отграниченной, рассудочной реальностью, так и с запредельным — бессознательным и трансцендентным миром.

Музыка как самодвижущаяся, самообновляющаяся материя подобно тому, как частицы трансцендентного духовного мира, стремятся к идентификации с временным местом пребывания, сублимируется в жанры искусства, которые за видимой аполлонической иллюзорностью скрывают дионисийский мир стихийных метаморфоз, что можно принять за модель процесса непрерывной творческой трансформации. Помимо фиксации логических образований — конструктивно-архитектонических закономерностей формы, неотъемлемой стороной музыкального опуса является также процессуальность — постоянное обновление, а также ремиссия интонаций, гармонии, фактуры, тембра, агогики, динамики. Фридрих Ницше, отмечая дионисийское тяготение музыки к трансформации, считает, что *«это упорное стремление духа музыки к откровению в образах и мифах, постоянно возрастающая от начатков лирики и кончая аттической трагедией, вдруг прерывается, едва достигнув пьшиного расцвета, и как бы исчезает с поверхности эллинского искусства; между тем как порожденное этим упорным стремлением дионисическое миропонимание продолжает и дальше жить в Мистериях и среди удивительнейших превращений и вырождений не перестает привлекать к себе более вдумчивые натуры. Не суждено ли ему когда-нибудь вновь восстать из своей мистической глубины в форме искусства?»*⁷ Древнегреческая трагедия является приме-

⁶ См. об этом: Фуко М. Археология знания. СПб. : ИЦ «Гуманитарная академия» : Университетская книга, 2004. С. 37.

⁷ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2005. С.140.

ром того, как стихийные, спонтанные образы — объекты, составляющие тень культуры, обладают структурирующими возможностями. Архетипические образы, выведенные за пределы бессознательного, преобразуются в полные величественной аполлонической статуарности персонажи аттической трагедии. Дионисийские же качества преломляются в пластичности и взаимодействии образов. В процессе этого действия становится возможной достигающая апогея в момент катарсиса эстетическая — эмоциональная и смысловая — трансформация. Она направлена на узнавание зрителем «себя и своих вытесненных переживаний, которые у нас есть, но о которых мы не догадываемся, на получение тех эмоций, которые, минуя непосредственные переживания, живут в теле... Трагедия открывает перед зрителем бездну ужаса, скрытого за мирной обыденной картиной, но с такого расстояния, которое позволяет этот ужас пережить, не осознавая его принадлежность собственной субъективной реальности. Работа эстетического катарсиса состоит в узнавании себя в том, что вызывает “ужас и сострадание”, и что при видении “со своей стороны” выглядит невинно и обыденно»⁸.

Функциональным подобием, замещающим трагедию на новом этапе развития искусства, становится жанр оперы. С самого начала появление оперы — первоначально *drama per musica* — мыслилось поэтами и музыкантами эпохи Возрождения как реставрация древнегреческой трагедии. На продолжение традиции косвенно указывают не только названия и состав действующих лиц первых опер — «Дафна», «Эвридика», но также фабулы, восходящие к древнегреческой мифологии. В условиях нового жанра преломляются мифологемы, отражающие в образно-чувственной форме законы бытия, которые выявляются в процессе действия и составляют сущность оперного спектакля. Контуры мифологической матрицы эрос — танатос, оппозиция бытие — небытие просматриваются, например, в «Пиковой даме» Петра Ильича Чайковского. Абрис мифа о Нарциссе, нарушающем естественный порядок природы, обеспечивающем процесс непрерывного порождения и потому обреченном на исчезновение, омузыкален в опере «Снегурочка» Николая Андреевича Римского-Корсакова.

Появление художественного произведения обусловлено стремлением творческой материи к самоорганизации, целеустремленностью затемненной субстанции навстречу свету. Во взаимоотношениях автора с создаваемым художественным опусом художник функционально выступает в роли медиатора, стимулирующего и обеспечивающего «коридор» для перехода бессознательных образов в художественное пространство. Поскольку произведение вынашивается как нечто онтологически недостижимое, существующее за пределами границы сознания его автора, являющегося предисловием собственного творения, в процессе творчества в качестве единственно реального превалирует метафизический мир.

⁸ Ульбина Е. В. Тело и слово в теории катарсиса Выготского // Психология телесности между душой и телом. М., 2005. С. 385.

С одной стороны, произведение художника предстает как ряд событий внутреннего порядка, поэтому с данной точки зрения произведение является окном во внутренний мир художника. Процесс творчества сложен, противоречив, полон неожиданностей. Рождение, персонализация образов предваряется погружением художника в свой внутренний мир. Нередко момент встречи с образом внутри себя мучителен, не исключается возможность борьбы художника с самим собой или переход в особое состояние, близкое опьянению. Так, Роберт Шуман сделал для себя открытие, «что алкогольные напитки приводят в состояние эйфории... в котором его фантазии получают плавный и свободный полет... Шуман добивался состояния “опьянения” не только с помощью алкоголя, но и никотина, и кофеина»⁹. Иногда борьба с миром приобретает патологический оттенок, любые сильные впечатления могут быть разрушительными. Так, гувернантка Петра Чайковского вспоминала о детстве композитора: «В сумерки под праздник, когда я собирала своих питомцев вокруг себя и по очереди заставляла рассказывать что-нибудь, никто не фантазировал прелестнее... Впечатлительности его не было пределов, поэтому обходиться с ним надо было очень осторожно. Обидеть, задеть его мог каждый пустиак. Это был стеклянный ребенок»¹⁰.

С другой стороны, художественное творение предполагает активность автора в плане переплетения интуитивно-архетипического, перцептивного и логических слагаемых образов. Ролан Барт отмечает, что «для критики обычно и по сей день все творчество Бодлера — в его житейской несостоятельности, все творчество Ван Гога — в его душевной болезни, все творчество Чайковского — в его пороке; объяснение произведения всякий раз разыщут в создавшем его человеке, как будто в конечном счете сквозь более или менее прозрачную аллегоричность вымысла нам всякий раз “исповедуется” голос одного и того же лица — автора»¹¹. Казалось бы, свойства личности художника в качестве пролегоменов к его художественному творению должны выступать на первый план. Однако в процессе творчества, как ни парадоксально, личностные качества автора не играют первостепенной роли, особенности характера лишь потенцируют процесс рождения произведения. Косвенные свидетельства влияния мировоззрения на особенности творчества можно усмотреть на примере Модеста Петровича Мусоргского. Композитор был ярким противником семейной жизни, полагая, что она вредит творчеству. Есть свидетельства о том, что он «один из немногих композиторов, избегавший вводить в свои оперы женские образы. В “Борисе Годунове” образ Марины Мнишек был введен под давлением музыкального комитета Дирекции императорских театров»¹².

⁹ Шуман Роберт Александер // Безумные грани таланта: Энциклопедия патографий. М., 2004. С. 1125.

¹⁰ Чайковский Петр Ильич // Безумные грани таланта: Энциклопедия патографий. М., 2004. С. 1074.

¹¹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 385.

¹² Мусоргский Модест Петрович // Безумные грани таланта: Энциклопедия патографий. М., 2004. С. 729.

П. И. Чайковский, которого в детстве называли «стеклянным, прозрачным» мальчиком, детские качества характера которого переросли во внутреннюю нервно-взвинченную ранимость, хрупкий и обидчивый Р. Шуман, экзальтированный и эфемерный А. Скрябин, внутренне уравновешенные, гармоничные Иоганнес Брамс, Сергей Рахманинов, Эдвард Григ — творения их одинаково гениальны, и у тех и у других немало как жизнеутверждающих, оптимистичных страниц музыки, так и воплощения трагических моментов жизни. «Пиковая дама» Чайковского соседствует с солнечной «Иолантой», Третья симфония Брамса — с его меланхолично-трагической Четвертой, Прелюдии Рахманинова с, большей частью, драматическими Этюдами-картинами. Вместе с личностным содержанием в процессе творчества из автора «вытягивается» и внеличностное — архетипическое, общечеловеческое. Общеизвестна гуманистическая концепция Пятой симфонии П. Чайковского. Зловеще-торжественный марш наступательного характера — финал симфонии — символизирует победу зла, подобно тому, как в некоторых мифах добро поглощается злом.

Ролан Барт, провозглашая смерть автора, настаивает на преднамеренном удалении автора из произведения, так как «письмо — та область неопределенности, неоднородности, уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего»¹³. Как смерть автора внешне выглядит поглощение его во время творческого акта вынашиваемыми и хранимыми в тайниках души образами. Сущностными качествами творческого процесса нередко выступает охваченность художника создаваемым опусом, через которую проявляется власть произведения над автором. Н.А. Римский-Корсаков, например, оперу «Снегурочка» сочинил в течение лета 1888 года, результатом творческой одержимости автора стала «Пиковая дама» П. И. Чайковского, сочиненная им в рекордно короткий срок — за 44 дня.

В процессе творчества происходит снятие внутренних противоречий и, следовательно, стирание границ между сознанием и бессознательным. Порой бессознательное настолько выразительно и красиво, что запечатление его — лишь вялая копия желаемого. Жена Шумана Клара в своем дневнике вспоминала: «У Роберта всю ночь были такие сильные слуховые галлюцинации, что он не сомкнул глаз... Каждый шум или шорох звучали для него как музыка! Он говорит, что эта музыка так прекрасна и ее исполняют такие чудесные музыкальные инструменты, которых на земле никто никогда не слышал! Однако эта музыка его ужасно утомляла... Слуховые галлюцинации усилились до такой степени, что он мог услышать целую оркестровую пьесу от начала до конца, но на последнем аккорде звук застревал и продолжал звучать до тех пор, пока мысль Роберта не переключалась на другую пьесу»¹⁴.

¹³ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 384.

¹⁴ Шуман Роберт Александр // Безумные грани таланта: Энциклопедия психиатрии. М., 2004. С. 1124—1125.

Созданный художником опус — это и сам художник, и мир, явленный через него, в котором перемешаны сон и явь. Как правило, невозможно предугадать, что может служить импульсом, незримо дающим начало творческому процессу, им может быть любой, чаще всего рационально необъяснимый фактор. Подчас новое прочтение хорошо известной книги открывает новые грани таланта. Известен факт биографии П. Чайковского, который к предложению певицы Лавровской написать оперу на сюжет «Евгения Онегина» вначале отнесся неодобрительно, однако, перечитав роман, понял, что именно это произведение способно сотворить чудо. Так раскрылось яркое дарование Чайковского в качестве оперного композитора-лирика. Неоспорим также факт положительного влияния путешествий на творчество композитора, неоднократно спасавшее его от творческого и психологического кризиса. И, напротив, Сергею Рахманинову для творческого подъема сил необходимо было срастись душой с родной русской природой. Незабываемые леса и дали — без них композитор, утративший дар творчества, «задыхается» в так и оставшейся для него духовно чужеродной Америке.

Погружение, встреча с самим собой сублимируют процесс обретения автором собственного творения. Этапом перевода творческого потенциала в художественное произведение служит процесс персонализации образов. Научное открытие и обоснование механизма выведения-осознания образов принадлежит З. Фрейду, который разработал технику «внутреннего очищения», освобождения бессознательного от травмирующих пациента негативных ситуаций. К. Юнг, применяя методику Фрейда по отношению к архетипическому бессознательному, расширяет диапазон применения его оригинального метода. Юнг рассматривал наличие архетипов и архетипических ситуаций во сне как сигнал начала процесса индивидуации, структурирования — творческого возрождения личности. В работах, посвященных исследованию мифологии, древних культов и алхимии, автор косвенно подчеркивает, что выведение образа — своеобразное «выливание» содержимого внутренней жизни — традиционно восходит к практике духовного очищения во время отправления культа. Юнг отмечает: *«Текущая, означающая мифологическое состояние, предполагает единство с миром, абсолютное принятие всего, что он содержит... В образе Деметры воплощен универсальный принцип жизни — нужно познать гонения, утраты, насилие, не понимая смысла происходящего, впасть в ярость и горевать, но затем обрести все и родиться заново»*¹⁵.

Творческий процесс, а также жанры искусства а priori связаны с культом. В частности, древнегреческие культы явились источником древнегреческой трагедии. Трагедия появляется в тот момент, когда культы постепенно начинают терять свое прежнее значение в результате появления человека сократовского — демонического типа, у которого *«инстинкт становится критиком, а сознание творцом — воистину чудовищность per defectum! А именно: мы замечаем здесь чудовищный дефект всякого*

¹⁵ Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. С. 155—156.

мистического предрасположения, так что Сократа можно было бы обозначить как специфического не-мистика, в котором логическая природа гипертрофии так же чрезмерно развилась, как в мистике — его инстинктивная мудрость»¹⁶. В трагедии, цель которой — добиться катарсиса, выхода аффекта, находит продолжение предназначение культа. Катарсис регулирует законы построения жанра. Становление структуры трагедии, согласно Аристотелю, предложившему идеальный метод освобождения души из плена собственных страстей, можно представить как развертывание расходящимися концентрическими кругами. В каждом круге развитие действия становится все более и более напряженным, подготавливая катарсис как самую значительную, генеральную кульминацию. В «Поэтике» Аристотель отмечает: «Трагедия есть подражание не только законченному действию, но также жалкому и страшному, а последнее происходит особенно тогда, когда случается неожиданно»¹⁷. Стимулом, вызывающим катарсис, служит включение в фабулу трагедии перипетии и узнавания: «Перипетия... есть перемена событий к противоположному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости... узнавание, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, ведущий или к дружбе, или ко вражде или, назначенных к счастью или к несчастью»¹⁸. Момент узнавания, выполняющий функцию перелома в действии пьесы, лучшие древнегреческие драматурги располагают в точке золотого сечения — в третьей четверти трагедии. Кульминация христианской литургии, причастие святых тайн — крови и плоти Иисуса Христа, пресуществленные в хлеб и вино, символизирующие очищение-отпущение грехов, в структуре Богослужения также приходится на точку золотого сечения. Аналогично, в Элевсинских древнегреческих мистериях открытие эзотерического предмета поклонения происходило в третьей четверти, за некоторое время до окончания ритуала.

Механизм высвобождения образа из «плена» бессознательного, обладающего дионисийскими — творческими качествами, генетически связан с процессом духовного обновления во время мистического транса. Художник, находясь в состоянии творческой одержимости, экстаза, каждый раз как бы заново проходит инициацию — перерождается, приобретая измененную форму сознания. И подобно тому, как участники Элевсинских мистерий или христианских культов — внутренне прочувствовавшие и осмыслившие сакральную истину — необыкновенно счастливы, может быть счастлив обладатель знания, о котором свидетельствует Михаил Булгаков, говоря о том, что «рукописи не горят». Художник в какой-то мере мистик, он одновременно и неофит — посвящаемый, погружаемый в глубины собственного «я», и иерофант-мистагог — фигура, не принадлежащая миру, расположенному по эту сторону добра и зла. Описывая сотворение иконы, Павел Фло-

¹⁶ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2005. С. 117.

¹⁷ Древнегреческая философия. От Платона до Аристотеля : сочинения. Харьков ; М., 1999. С. 711.

¹⁸ Там же.

ренский подчеркивает, что «иконописец идет от темного к светлому, от тьмы к свету... Последовательно накладываемые слои краски, все более светлой, завершающиеся пробелами, движками и отметинами — все они создают во тьме небытия образ, и образ этот — из света. Живописец хочет понять предмет как нечто само по себе реальное и противоположное свету; своей борьбой со светом — то есть тенями, при помощи теней, он обнаруживает зрителю себя как реальность. Свет, в живописном понимании, есть только повод самообнаружения вещи. Напротив, для иконописца нет реальности, помимо реальности самого света и того, что он произведет»¹⁹.

Мистериальное действо ощущалось архаическим человеком как бессознательная сублимация темного в светлое. Бессознательное — стихийный мир влечений и хаоса, приобретенный, согласно религиозным представлениям, в результате грехопадения человека, во время отправления священного ритуала обнаруживает способность к самоорганизации. Культурное действо, следовательно, осмысливается тем самым пространственным ареалом, где происходит встреча антропо- и теодицеи: «Культ выявляет аффект, и выявляет даже сильнее и могучее, нежели может выявиться аффект естественно. Культ отменяет запреты и зовет к запрещенному. Теперь аффект наш, сверху вызванный, существует уже сверхъестественно, более, чем естественно, и подчиняется не своим, а иным, несвойственным ему законам, втянутым в пренебесный вихрь... теперь он перестал быть нашим случайным состоянием и сделался объективной вселенскою правдою»²⁰. Священнодействие предполагает движение образов, преодолевших границы внутриличностной оболочки, к метафизическими образами трансцендентного мира. Метафизика теодицеи осуществляется в самых различных культурных формах: от древних, примитивных, до сложных, рафинированных, основными среди которых являются формы мифологическая, религиозная, художественная. Библейские откровения и свидетельства Отцов Церкви в качестве доказательства теодицеи приводят ощущения присутствия высшей субстанции в виде внутреннего видения света. Техника написания — сотворения православной иконы символически запечатлела начало бытия из светоносной метафизической субстанции. Первоначально доска, предназначенная для иконы, особым способом подготавливается. С целью переосмысления ее в каменную стену — символ онтологической незыблемости ее залевкасивают семью последовательными действиями. Подготовленная для нанесения рисунка поверхность доски в конечном итоге приобретает солнечно-белый оттенок. Следующий этап работы символизирует постепенное явление образа. На светлый фон иконописец углем наносит контуры, которые затем графятся графией, то есть гравированы иголкой, обнаруживая, таким образом, начальные очертания проявляющейся светоносной субстанции в виде прозрачной конфигурации. Метафизический трансцендентный мир в древних культурах сен-

¹⁹ Флоренский П. А. Иконостас. М., 2005. С. 174.

²⁰ Флоренский П. А. Философия культа. М., 2004. С. 129.

сорно ощущался не как запредельно-недосягаемый, но, скорее, как сосуществующий рядом. Например, такие качества как гнев, безудержный восторг или черная меланхолия, рассматривались как автономные, бытийно-развернутые «около-гуманизированные» субстанции. О гневающем-ся свидетельствовали, что он охвачен, одержим гневом. При этом гнев осознавался вполне реальной плотской силой, превышающей возможности человека. Трансцендентные образы, чаще всего мифологические или абстрактные, например, Любовь и Добродетель, запечатлевшие экзистенциальный след трансцендентной реальности, обыгрывались в театральных аллегориях, демонстрируя импликацию внутреннего и внешнего метафизического пространства.

Художником руководит его образный мир, до определенного момента дремлющий в бессознательном состоянии. Перспектива соединения с метафизическим миром предполагает особое, экстатическое состояние. Этимологическое значение *ek-stasis* буквально обозначает «находиться извне». Во время экстаза человек выходит за пределы себя, душа покидает тело с целью актуализации встречи двух миров, их взаимопроникновения. По определению Ролло Мэя, «творческий акт — это встреча двух противоположных полюсов»²¹. Один из них — человек, другой — окружающий мир. Творчество, таким образом, представляет собой соприкосновение художника с окружающим миром, во время которого происходит обмен опытом, взаимопроникновение внутреннего и внешнего. Живописец начинает с изображения лица человека. Иконопись проявлением божественного лика заканчивает. Подобные жесты характеризуют сущностные элементы модели встречи. Например, Федор Достоевский мог придавать «своему метафизическому “я” образно-символическую конфигуративность, делать его очевидным и тем самым как бы переносить его из метафизического “зазеркалья” в поюстороннюю реальность. Так возник его совершенно особый метафизический реализм, который позволял его перу прикасаться к запредельному миру, рассматривать внутренний опыт как выражение внешнего, а внешние проявления как выражение внутреннего опыта»²². Творчество, помимо прикровенного включения «ресурсов» бессознательного, подразумевает активное участие интеллектуальных усилий. Жиль Делез придает онтологический статус графеме складки. При условии тождественности мышления и бытия актуальна и, следовательно, продуктивна конфигурация складки. Гомогенность бытия и мышления онтологически означает неизбежное перерастание внешнего во внутреннее. Амбивалентная равнозначность и подвижность границы складчатой модели мышления-бытия заключают в себе потенциальные возможности: «в движении, с помощью которого она следует за этим оборачиванием (извне вовнутрь), дабы затем развернуть его (изнутри вовне), мысль онтологически соучаствует в могуществе Единого. Она и есть складка Бытия»²³. Результа-

²¹ Мэй Р. Мужество творить: Очерк психологии творчества. Львов ; М., 2001. С. 70.

²² Бачинин В. А. Достоевский: метафизика преступления. СПб., 2001. С. 157.

²³ Бадью А. Делез Ж. Шум бытия. М., 2004. С. 119.

том складывания внешнего, «создающего “внутренность” себя», является «конструирование из себя», акт раскладывания. Внешнее — бытие — может быть обращено во внутреннее, равно как и топология внутреннего направлена в сторону внешнего. Сублимация внешнего бытия в проекции на внутреннее бытие-мышление — выражается в виде опредмечивания внутреннего, появлении фигуры-субъекта, олицетворяющего тождественность мышления и бытия. Субъект как складка является интеллектуальным двойником внешнего бытия, поскольку «мыслить — означает сгибать, удваивать внешнее равнообъемным ему внутренним»²⁴.

Мишель Фуко отмечает, что смысл вещи продолжительнее, чем сама вещь. Удвоение бытия в мыслящем субъекте по отношению к произведению искусства означает, прежде всего, продление личности художника после момента встречи внутреннего и внешнего в художественном опусе. Помимо бессознательного и трансцендентного, художественный образ является результатом преодоления внешне-внутренних границ внутриличностной субстанции, мысленного продления вещи. Возможности мысли в отношении смыслового продления вещей уникальны, если под мыслью подразумевается сверхрациональные возможности личности, то есть одновременно и рациональное, и чувственное, и эмоциональное, и интуитивное. Как отмечает Р. Мэй, «экстаз — это точный термин, определяющий интенсивность сознания в процессе творчества... он относится ко всей личности, к подсознанию и бессознательному, действующим вместе с сознанием. Значит, экстаз не иррационален. Скорее, он сверхрационален. Он способствует тому, что интеллектуальные, волевые и эмоциональные функции гармонически взаимодействуют»²⁵. Инициатива открытия дискуссии по поводу метафизического существования трансцендентных образов принадлежит эпохе Средневековья. Библейские откровения, трансцендентные, в том числе и божественная, субстанции бытия в это время являются объектами рациональной научно-дидактической процедуры. Средневековые схоласты выработали вполне современный способ доказательства научной доктрины. Свидетельства существования Бога интеллектуализированы — существование высшей субстанции не только мысленно допускается, но и подтверждается внедрением *cogito*, которое приобретает формы логически выстроенной системы доказательств. В то же время существование объекта веры, о котором авторы современных научных исследований свидетельствуют с помощью привлечения интеллектуальных догадок и намеков, для средневекового человека было глубоко естественным явлением. К характеристике мировоззрения средневекового человека вполне можно отнести аргументы, выдвинутые в отношении особого художественного стиля Ф. Достоевского: «Духовная ипостась человеческого существа не исчерпывается его эмпирической личностью, пребывающей в природно-социальном континууме времени-пространства. Кроме нее есть еще нечто, не вписывающееся ни в одно из привычно-обыденных определений. Это метафизическое “я”, которое имеет собственную

²⁴ Там же. С. 154.

²⁵ Мэй Р. Мужество творить: Очерк психологии творчества. Львов ; М., 2001. С. 41.

содержательно-структурную конфигурацию и представляет собой уж если не макрокосм, то, во всяком случае, не микрохаос. Через него обнаруживается метафизическая реальность, ее универсальная, всепроникающая сила, творящая и разрушающая, возрождающая и ниспровергающая, заставляющая каждую вещь двигаться своим путем и осуществлять свое предназначение»²⁶.

Безусловно, художественный опус не может возникнуть случайно, скорее, он является результатом как преодоления собственных личностных границ, так и бессознательной интериоризации свойств культа с выходом на уровень медитации с ее духовными трансформациями. Творчество немислимо без духовного роста самого автора, сопутствующим фактором которого является рождение индивидуальности. Автор прежде всего, должен состояться как личность. Поэтому подлинное рождение художника в качестве художника состоялось в эпоху Возрождения, в то время, когда произошла эстетизация действительности, при которой явления окружающего мира приобретают лично-индивидуальную, в первую очередь чувственно-эмоциональную окраску. Генрих Корнелий Агриппа, автор работы «Оккультная философия» (1533 г.), подчеркивает момент личного участия человека в магических таинствах, доказывая тем самым, что Бог-Творец всего сущего начинает говорить языком творца-человека. Произведение искусства в эпоху Ренессанса рассматривается как экзистенциальный след метафизической субстанции, пропущенной через личность. Облеченный в плотскую форму, которая олицетворяет его земную ипостась, отзвук божественного становится виртуальным образом — эфирно-материальным вариантом духовной субстанции. Образом, претендующим на восхождение памяти о мистической трансформации, и в то же время образом, в котором заключен перцептивный опыт автора. Отношение к окружающему миру в эпоху Возрождения претерпевает существенные изменения. Окружающее пространство гуманизируется. Человек Возрождения воспринимает внешний мир сенсорно. Помимо культовой мистической трансформации, которая возрождается в виде интуитивного со-присутствия при складывании элементов художественного опуса, прозрения художников коснулись открытия новой чувственности. Средневековая рыцарская куртуазная чувственность была чувственностью типизированной. Она имела достаточно четкую структуру, определенную поэтику этикета, определяемую системой норм отношений к прекрасной даме. Гуманисты Ренессанса провозглашают приоритет индивидуальной свободы в противовес закрепощающей догматике церковного канона. Леонардо да Винчи в суждениях об искусстве отдает предпочтение визуальному, то есть чувственному восприятию мира: «Глаз, называемый окном души, — это главный путь, которым общее чувство может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы, а ухо является вторым, и оно облагораживается рассказами о тех вещах, которые видел глаз»²⁷.

²⁶ Бачинин В. А. Достоевский: метафизика преступления. СПб., 2001. С. 123.

²⁷ Леонардо да Винчи. Суждение о науке и искусстве. СПб., 2006. С. 15.

В частности, обращает на себя внимание ракурс освещения на картинах художников Возрождения, начиная с Джотто и Мазаччо, заканчивая Тицианом. Свет на картинах художников эпохи Возрождения падает на женское лицо, подчеркивая аниму — чувственную, женскую ипостась мужской души. Если персонажи греческой трагедии стремились запечатлеть метаморфозы, расположенные по внешней стороне границы складки, то теперь оперная фигура предстает в виде опредмеченной сенсуальной интуиции. Оперный Орфей насквозь проникнут чувством, менее всего он — спутник ритуала, обязывающего к ортодоксальному контролю над проявлением охвативших человека чувств.

П. Флоренский, рефлексировав по поводу начальных слов летописи бытия «Бог сотворил небо и землю», отмечает соприкосновение мира видимого и мира невидимого, отмечает, что «в нас самих жизнь в видимом чередуется с жизнью в невидимом... тот и другой мир растворяются друг в друге, и жизнь наша приходит в сплошное струение»²⁸. Таким образом, грани опыта, находящиеся за пределами сознания, не в меньшей степени, чем рациональный опыт автора, определяют метафизику творчества, получают выражение в художественном произведении.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бадью, А. Делез Ж. Шум бытия. — М., 2004.
2. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1994.
3. Бачинин, В. А. Достоевский: метафизика преступления. — СПб., 2001.
4. Безумные грани таланта: Энциклопедия патографий. — М., 2004.
5. Древнегреческая философия. От Платона до Аристотеля : сочинения. — Харьков ; М., 1999.
6. Леонардо да Винчи. Суждение о науке и искусстве. — СПб., 2006.
7. Мэй, Р. Мужество творить: Очерк психологии творчества. — Львов ; М., 2001.
8. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. — СПб., 2005.
9. Ульбина, Е. В. Тело и слово в теории катарсиса Выготского // Психология телесности между душой и телом. — М., 2005.
10. Флоренский, П. А. Иконостас. — М., 2005.
11. Флоренский, П. А. Философия культа. — М., 2004.
12. Фуко, М. Археология знания. — СПб. : ИЦ «Гуманитарная академия» : Университетская книга, 2004.
13. Элиаде, М. Аспекты мифа. — М., 2005.
14. Эльконин, Б. Д. Самоощущение. Опосредование. Становление действия // Психология телесности между душой и телом. — М., 2005.
15. Юнг, К.- Г. Душа и миф. Шесть архетипов. — Минск, 2004.

²⁸ Флоренский П. А. Иконостас. М., 2005. С. 3—4.