

В. А. Конев

**Тайна «Да будет!»,
или «...круговая черта по лицу бездны»**

Благодаря романтикам творчество стало окутано ореолом тайны и поклонения. Его секреты скрылись в глубинах таланта и душе гения. А душа, как известно, — потемки! Что там душа, даже такой материальный объект, как мозг, и тот, по свидетельству сотрудников Института мозга, никак своих тайн не отдает. И действительно, если видеть творчество как особое деяние, как процесс творения, то никогда (или вряд ли когда-нибудь) наука не сможет этот покров тайны с творчества снять. Да и зачем?

Вот самый абсолютный акт творения: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет». Мы когда-нибудь проникнем в тайну этого процесса — как Богу удалось сотворить свет? Нет. Тогда что мы можем сказать о творчестве?

На этом пути, когда творчество мыслится как достояние *этого* человека, можно говорить о нем только на языке *этого* человека, и тогда это будут те высказывания о творчестве, в которых сами гении эксплицируют своё творческое состояние. Наука же нуждается в языке универсальном. И таким универсальным языком может быть язык, описывающий не само творчество как процесс, а всеобщие основания творчества как особого культурного опыта, как особого экзистенциала культурного существования человека. Таким языком является язык философской критики, обнаруживающий то, без чего не может быть творчества. А то, что говорит о том, без чего что-нибудь не может быть, называется категориями (прежде всего, философскими категориями, категорическими установлениями, которые нельзя обойти).

Вот и нужен категориальный язык **видения** творчества как специфического культурного опыта, который может быть доступен всем, хотя вовсе не значит, что он может быть всеми реализован. Каждому доступен опыт прыжка с парашютом, но не все же прыгают с парашютом.

Итак, возможна ли категориальная картина творчества, а тем самым и его теория?

Вот одна из возможных попыток ее создания.

Первый вопрос всякой философской критики — как возможно? что делает возможным творчество? Что вызывает его к жизни, к бытию? Что побудило Творца сказать: «Да будет свет!»? Откуда это? Перед этим: «Бэрешит бара Элохим... В начале сотворил Бог небо и землю...». А еще раньше? В «Притчах Соломоновых» София, Премудрость Божья поет свой гимн:

«Господь имел меня началом пути Своего,
прежде созданий Своих, искони...

Я родилась...

...когда еще Он не сотворил ни земли, ни полей,
ни начальных пылинок вселенной.

Когда Он уготовлял небеса, я была там.

Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны...»
(Притч. 8, 22-27)

Вот оно начало начал — провести круговую черту по лицу *бездны*. Увидеть бездну, пустоту, где нет ни света, ни тьмы, ни малейшего намека на существование, — увидеть НЕТ, ОТСУТСТВИЕ, увидеть, говоря философским языком, НЕБЫТИЕ.

Бездна в нашем бытии — это разрушение привычных смысловых связей, понятных и имеющих имена, это ситуация внезапного понимания какого-то семантического коллапса. Обратите внимание: *понимание потери понимания!* А раз есть понимание потери смысла, то возникает интенция его восстановления, обретения (или изобретения) потерянного бытия.

Творчество — это онтологический акт, акт творения бытия.

С онтологической точки зрения творчество есть прорыв небытия в бытие. Небытие (бездна) есть причина, исток творчества. Узреть небытие (ничто как нечто) и заполнить его своим произведением — вот онтологическое назначение творчества. Значит, для теоретического описания творчества необходима система категорий, описывающих небытие, т. е. необходим разрыв с парменидовской парадигмой в философии, которая запрещала мыслить небытие.

Как может быть понятийно описано небытие? Если бытие существует как необходимость, то небытие — это долженствование. Небытие требует своего преодоления, порожд-

дает активность. Бытие *есть*, а небытие *есть деяние*, есть акт, небытие *актуально*. Небытие выплескивается в стремлении к своему преодолению, к своему отрицанию, оно несет в себе отрицание, т. е. утверждение бытия. Утверждение бытия есть способ существования небытия. Поэтому онтология творчества основана на аналитике способности утверждать-отрицать, ее исходная посылка: «Affirmo ergo est; negito ergo valet!» — «Утверждаю, следовательно, есть; отрицаю, следовательно, значит!».

Бытие открывается через тождество и законосообразность, через повторение. Небытие (ничто) открывается как требование выхода из ситуации, как отрицание и оценка. Поэтому небытие постигается как различие. Таким образом, онтология творчества есть онтология различия, и не случайно категория различия становится одной из самых значимых философских категорий в XX веке (ср. трансцендентальный эмпиризм Ж. Делеза, деконструктивизм Ж. Дерриды).

Бытие обнаруживает себя в сущности, а небытие — в феномене. Сущность еще должна явиться, а феномен открывает себя в своем бытии. Сущность никогда не явлена полностью, феномен же есть полнота своего бытия. Феномен — это исполненный смысл, что и сказывается в такой его ипостаси, как произведение культуры (наиболее ярко — как произведение искусства). Творческая ситуация (экзистенциал творчества) возникает, когда в жизни (в *моем* существовании) случается событие смысла. Событие смысла, как показывает Делез, — это проблематизация, вопрошание. Жизнь осмысления и жизнь осмысленная — это постоянное вопрошание. Если не это, не это, то *что?* И тут, рано или поздно, но случится смысл, явится ТО, ЧТО ДОЛЖНО БЫТЬ. Каждый из нас производит эти смыслы жизни, они порождаются «самодостаточным опытом» (М. К. Мамардашвили), извлекаются из свершающегося опыта, опыта Этого. Это наши произведения.

Таким образом, онтология творчества — это онтология *свершающегося* опыта (а не *возможного*, возможный — тот, который всегда есть, как возможна реализация любого закона природы, а *свершающийся* опыт — это тот опыт, который вот только стал и которого не было), это

онтология самодостаточного опыта, извлечение смысла из которого обогащает действительность новыми феноменами (произведениями, в том числе произведением своей собственной жизни).

И здесь открывается еще одно важнейшее основание творчества — оно случается *вдруг*. Вдруг — это особое состояние бытия. Я бы назвал его онто-герменевтическим состоянием, в котором слиты пространство, время и понимание. Это то, что случилось здесь-и-сейчас и что мгновенно меняет смысловые ориентации. В. С. Библер выражал такое состояние культуры драматургической формулой «Те же и Софья»: появление нового персонажа мгновенно меняет состояние всех остальных. Вдруг — любимая операция конструирования событий в романах Достоевского, достаточно вспомнить его роман «Идиот». Вдруг — это «мгновение-ока» М. Хайдеггера¹. Вдруг как особая ипостась времени наряду с настоящим, прошлым, будущим, вечностью есть явление небытия в бытии, так как оно разрывает сложившееся состояние, делает его НЕ нужным, разрушенным, выброшенным, изменившимся². Через вдруг встает небытие. Небытие в этом случае становится знаком подлинно настоящего как предстоящего, оно открывает *состояние* времени, а не время как длительность. Поэтому мы можем оказываться в этих состояниях, стоять во времени Пушкина, Данте, Платона и т. д.

Через идею (категорию, экзистенциал) *вдруг* в философскую картину творчества входят категории эпистемологического ряда. Творчество включает в качестве неотъемлемого момента свое собственное осознание, осознание себя как бытийного акта. Здесь возникает специфическое отношение мысли и бытия. Мысль должна постигнуть небытие. Причем, небытие

¹ См.: Хайдеггер М. Бытие и время. С. 338 «*Собственное настоящее* мы называем *мгновение-ока* ... Феномен мгновение-ока в принципе не может быть прояснен из *теперь*... “В мгновение-ока” ничего не может произойти, но как собственно на-стоящее оно дает *впервые* встретиться тому, что может быть подручным ли наличным “во времени”» (курсив Хайдеггера. — В. К.).

² Почти 90% употребления «вдруг» в романе Достоевского «Идиот» связано с тем или иным феноменом НЕ (мои собственные подсчеты. — В. К.).

в двух разных ипостасях: раз как ничто (как бездну), второй раз как ни на что не похожее. В первом случае совершается особый познавательный акт — акт *прозрения*. Во втором случае — акт *именования*. Оба этих эпистемологических акта взаимно дополняют друг друга, входя в структуру экзистенциала творчества.

Прозрение как познание отличается от научного познания как узнавания мира. Истина прозрения — это не узнавание, не знание, которое соответствует вещи, это знание *соответствующей* вещи, т. е. той вещи, того состояния дел, которые должны или могут быть, а не которые есть. Гений языка самим грамматическим строем слова «прозрение», где приставка «про-» ориентирует мысль на будущее: провозвестие, про-лог, про-поведь, про-ект, др.-греч. про-метеус = предусмотрительный, указывает, что это то знание, то *вЕдение*, которое *про-видение*. Про-изведение изводит, выводит на свет божий и на суд людей то, что не является *следствием* каких-то причин, а то, что будет иметь *по-следствия*. Поэтому творчество — всегда провидение будущего и его производство. «Черный квадрат» Малевича стал портретом тогда еще только начинающегося XX столетия. В нем уже *видятся* пасти крематориев Освенцима и черные караульные вышки лагерей Гулага.

Но если прозрение не отражение, а порождение, то рожденное требует имени, своего собственного имени и собственного облика, собственного выражения, того, в чем рожденное себя выразит. Поэтому именование как эпистемологический акт — это не только данное имя («И назвал Бог свет днем, а тьму ночью»), это наделение формой, формирование (форматирование) состояния мира — или мира сознания, или мира вещей, событий. Когда знаменитый импрессионист Дега, баловавшийся стихами, пожаловался Малларме: «Идей у меня много, а создать в стихах то, что хочется, я не могу», тот ответил ему: «Стихи, дорогой Дега, создаются не из идей. Их создают из слов». Так же, как живопись создается не идеями, а организацией пространства и игрой цвета, поэтому Суриков, задумав картину о боярыне Морозовой, никак не мог к ней приступить, пока не увидел ворону на снегу, в которой прозрел свою картину. Именование,

наделение формой, как ее понимал Аристотель, множит мир, наполняя его бытием, которого в этом мире не было.

Прозрение нового бытия нуждается в особом методе работы духа. Начало экзистенциальной ситуации творчества, как это ни покажется странным, универсально, его универсальность — в методе. Ситуация творчества начинается с остановки, с разрыва с прошлым. Прошлое — враг мысли, говорил Мамардашвили. Прошлое — враг творчества. Значит необходимо завесить прошлое, остановить его команды. А именно прошлое, возможный опыт, то, что знаем, распоряжается нами. Остановка, эпохэ, особый вариант феноменологической редукции — вот универсальный метод организации ситуации творчества. «Не спешите объяснять!» — говорил Мамардашвили. Творческая ситуация возникает не тогда, когда мы говорим «потому что», а когда «вопреки всяким потому что» видим в *Этом* его самого. Это и есть феноменологическая редукция, редукция до феномена, то есть до того, когда *Это* (вещь, человек, ситуация) само скажет о себе без всяких объяснений, откроет свой, только Ему свойственный смысл, назовет свое имя. Феномен, как уже было сказано, есть то, что само являет свой собственный смысл без связи с какой-либо классификацией или, как говорят философы, вне трансцендентных перспектив. Посмотрите на что-нибудь так, как будто вы видите это впервые! *Ни разу* этого *не видели* — вот оно начало творчества, вот оно небытие.

Это же так просто! Вот почему дети поражают нас своим, как говорят, творческим воображением. А на самом деле они просто все видят впервые, и вещи открывают им свои имена. Потом наступает энтропия творчества — накопленный обществом опыт (а это культура!) изымает, выживает, выдавливает человека из ситуации творчества, вооружая его универсальным методом науки — все имеет свою причину. И сопротивляются этому только исключительные люди, названные нами гениями.

Так наряду с онтологическими категориями (небытие, вдруг, феномен и др.), наряду с эпистемологическими категориями (прозрение, именование, редукция к феномену) появляются социологические категории, раскрывающие социальные ипостаси ситуации творчества. В этом случае творчество выступает как особый коммуникативный акт,

который включает разные ипостаси творческих ролей, которые обеспечивают социальное бытование творчества и произведения. Этот аспект наиболее описан. Здесь творчество приобретает лицо Моцарта (гений) или Сальери (талант), лицо Мецената (заказчик), лицо Публикатора (печатник, владелец галереи, продюсер, куратор и т. п.), лицо Пользователя (режиссер), лицо Эксперта (критик).

Конечно, наиболее яркими или, как считают, наиболее значимыми фигурами здесь выступают Гений и Талант, персонифицированные Пушкиным в образах Моцарта и Сальери. Хочу остановиться только на категориальных смыслах этих образов. Гений и талант — две стороны творчества как особого опыта. Их отношение между собой с абсолютной точностью выразил гений Пушкина: Сальери *должен* убить Моцарта. Свое культурное предназначение Сальери выразил сам: «Звуки умертвив, / Музыку я разъял, как труп. Поверил / Я алгеброй гармонию». Для чего? А чтобы знать, уметь «именовать», форматировать, учить, а тем самым иметь наследников, т. е. закреплять в культуре достигнутое. Культура — это закреплённый опыт, это форма, мера, граница!

А Моцарт? «Наследника нам не оставит он...». Моцарт создает не культурную форму, а новый феномен, новый смысл, новый язык, который еще должен стать культурной формой, культурным стандартом. Но для этого нужен Сальери, который, «звуки умертвив, поверит алгеброй гармонию» и сделает этот язык, этот смысл культурно доступным. Моцарт — живая музыка, а Сальери создает не музыку, а анатомический театр из музыки. Вот поэтому он по культурному призванию должен убить Моцарта.

Как культурный акт творчество амбивалентно — оно совершает прорыв, оно по своей природе «вопреки», а не «потому что», оно подвешивает традиции, выносит их за скобки, но оно завершается произведением, которое должно быть объективировано и предъявлено культуре, а поэтому не может избежать культуризации, т. е. превращения в конце концов в традицию. Моцарт и Сальери (а еще раньше Дионис и Аполлон) не просто художественные (мифологические) образы, это своеобразные категориальные образования, которые видят

амбивалентность, противоречивость творчества³. Более того, они заставляют видеть противоречивость самой культуры. Культура пожирает гениев, изживает их, чтобы жить за их счет. Как наследники с нетерпением ждут смерти богатого дядюшки и даже не прочь поспособствовать этому, так и культура всегда (или почти всегда!) раздражается на гениев, но после их смерти ставит им памятники. Настоящее гениев не знает, гении — это вечно живые жители прошлого.

Итак, по своей онтологической природе творчество может быть понято как особый вид опыта, это самодостаточный опыт, опыт, для которого НЕТ оснований ВНЕ его самого, это свершающийся опыт, открывающий возможности настоящего, а не реализующий возможности прошлого. Поэтому никакие теоретические (а лучше сказать — критические) рассуждения и анализы не сделают его опытом возможным, который имеет свои основания в каких-либо сущностях и трансцендентальных началах. Как, например, опыт ремонта какого-нибудь механизма имеет основания в знании сущности (строения) механизма.

Но если самодостаточный опыт, действительный, свершающийся опыт не опирается на известные сущности, то возможна ли теория творчества? Можно ли знанием такой теории вооружить человека или, как говорил Остап Бендер, если этот блондин хорошо играет в шахматы, а брюнет — нет, то никакие лекции не изменят эту ситуацию?

Категориальная картина творчества (а она, я думаю, возможна) показывает, что ситуация творчества может сложиться *только разово*, т. е. каждый раз как в первый раз. И в этом заключен культурный парадокс творчества: творчество рождается в ситуации всякий раз как в первый раз, а культура отягощена силой повторения, она требует, чтобы всякий раз было как всегда.

И вот жизнь человеческая — это лавирование в поле данного парадокса.

³ Эту же сторону творчества выражает различие дифференциации и дифференциации, которое проводит Жиль Делез (см. Делез Ж. Различие и повторение / пер. с фр. Н. Б. Маньковской и Э. П. Юровской. СПб. : Петрополис, 1998. С. 254–257. См. также: Конев В. А. Трансцендентальный эмпиризм Жюль Делеза. (Семинары по «Различию и повторению»). Самара : Самарский университет, 2001. С. 90–103).