

Л.В.СКВОРЦОВ

О СУЩНОСТИ ТВОРЧЕСТВА
(Введение)

Очередной выпуск ежегодника “Человек: образ и сущность” посвящен одной из фундаментальных *цивилизационных* проблем – проблеме *творчества*. Цивилизация – это совокупный результат творчества коллективного субъекта. Каков источник цивилизационной активности, придающей определенный, специфический облик цивилизации? Этот аспект проблемы творчества нередко оказывается в тени. Для определения сущности творчества как правило используют ту или иную форму социологического или культурологического описания. Для понимания внутренних механизмов творческого акта обычно опираются на данные психологических наблюдений.

С точки зрения *социологической* творчество есть занятие *свободных людей*. Творчеством изначально могли заниматься люди, которые были *свободны* от необходимости вести повседневную изнурительную борьбу за выживание, заниматься тяжелым физическим трудом, выполнять служебные функции. Исторически, однако, творчество превращается в удел *работников*, людей, которые служат обществу так же, как и иные трудящиеся. Это превращение не означает эрозии свободы деятельности как условия творчества. Даже в заключении творец должен быть внутренне свободен, не связан внешними требованиями. Он следует лишь внутреннему требованию, которое может именовать различным образом – “вдохновение”, “голос демона”, “божественная высшая миссия и т.д., т.е. нечто выходящее за рамки внешних требований повседневной жизни или установленных правил.

В социальном смысле творца пытаются отнести к особой социальной группе – “прослойке” либо касте. Однако дело обстоит таким

образом, что сам творец является исходным началом образования касты или особого слоя. Брахман в Индии, жрец в Египте, мудрец в Пифагорейской школе – все они несут идеи творца, открытия которого провозглашаются абсолютной истиной и ориентиром жизни. Исполнители требований абсолютной истины уже не-творцы и противники свободы, которая ведет к отклонению от абсолютной истины. Но без свободы нет и творчества. Таков парадокс творческой деятельности.

Цивилизационная духовная творческая деятельность исторически возникает как эзотерическая. Ее носителями и становятся шаманы, колдуны, маги, жрецы. Их главная функция – сакрализация общих ценностей, а значит и обеспечение образования и сохранения родового или социального целого. Вместе с тем духовный прогресс рождает различные *профессиональные* группы творцов, занимающихся живописью, скульптурой, музыкой, поэзией, литературой, театральным искусством; рождается также деятельность в области естественных и социальных наук.

Очевидны различия творчества в сфере искусства и в сфере науки. Творец искусства *создает новое произведение*. Его можно интерпретировать различным образом. Однако неизменным здесь остается тот факт, что до активности творца произведение искусства не появляется. Стало быть его содержание либо создается из “ничто”, либо *привносится* в сознание творца какой-то высшей силой. Ученый, напротив, стремится к *открытию* того, что *есть* в действительности – либо скрытый реальный феномен (атом, молекула, электромагнитные волны, поля), либо устойчивые связи и отношения (законы).

Таким образом творчество есть либо *создание* чего-то нового, либо *постижение* глубинных оснований существующего. Творчество из “ничего” есть продукт воображения, получивший в искусстве статус подлинности, если он вызывает *духовное очищение возвышение духа*. Истина в науке – это открытие, истина знания.

Существует также истина откровения, которая выступает как *творение*, своеобразное *соединение* истины воображения с истиной знания. Это творение двух основных видов: а) творение *нравов*, обеспечивающее превращение *естественного* человека в человека *цивилизованного*, освоившего сакральные ценности социума; б) творение *техники*, создающей комфортные условия труда и быта.

Исторически эти две формы творения оказались “разведенными”: первая становится продуктом религии и идеологии, вторая – продуктом научного и технического знания. Это обстоятельство затемняет их *общую*

проблему — проблему истоков и механизмов *цивилизационного творчества*.

Проблема творчества нередко рассматривается как сугубо социальная. Вопрос здесь ставится так: доступно ли творчество каждому человеку, либо оно — удел *избранных*. К ответу, естественно, обычно примешиваются социальные страсти. Демократические устремления подталкивают к суждению, согласно которому *творчество доступно каждому*, если для этого созданы необходимые внешние условия. Аристократические устремления порождают суждения, согласно которым *творчество доступно лишь избранным*, в основном представителям “особой породы”, высших социальных слоев. Здесь социальный предрассудок накладывается на реалии, не связанные непосредственным образом с характером социальной дифференциации. Творцы действительного состоят из *избранных*. Но они “избираются”, каков механизм “избрания”, остается до конца не ясным.

Так, например, далеко не каждый способен к трансу, который присущ специфической активности шамана. Или чем объяснить гениальную способность Моцарта к музыкальному творчеству в раннем возрасте. Моцарт создал свыше 20 опер и около 50 симфоний. Он был как бы “запрограммирован” на музыкальное творчество.

Не менее удивительны математические способности, которые также могут проявляться в раннем возрасте и угасать тогда, когда, казалось бы, человек накопил и опыт и знания, которые можно рассматривать как плацдарм творческой активности.

Кажется парадоксальным, что крупные научные открытия могут совершаться во сне, когда, казалось бы, “разум спит”. Так, Д.И. Менделеев “открыл” периодическую систему элементов именно во сне. Факт творчества может служить основанием для различных гипотез, в том числе и гипотезы о наличии его “канала”, не совпадающего непосредственным образом с эмпирическим и рассудочным знанием. Существует *непосредственное видение*, открывающее новые явления, которые могут затем получить свое логическое и эмпирическое обоснование, так же как и новые феномены в искусстве могут являться творцу как *прозрения*, дающие направленность творческому акту.

Творчество можно рассматривать как результат особой *комбинаторной* способности, осуществляемой в виртуальной реальности. Комбинаторная способность проявляет себя лишь в медиуме свободы. Нет свободы, нет и комбинаторной способности, которая имеет дело с бесконечностью вариантов комбинаций, выбирая из них какую-то одну.

Теоретики пытались понять и объяснить творческий акт, опираясь на принцип экономии сил или концепцию дифференциалов настроения, производящих общую реакцию. При этом имелось в виду главным образом творчество в искусстве с его специфическим феноменом катарсиса. И здесь обнаруживается, что причина итогового эффекта может получаться не в произведении искусства или не столько в нем, сколько в самом субъекте, его воспринимающем. Именно эта идея лежит в основе теории *вчувствования*, получившей развитие в работах Липпса. Согласно этой теории, констатирует Л.С. Выготский, чувства не пробуждаются в нас произведением искусства, как звуки клавишами на рояле, каждый элемент искусства не вносит в нас своего эмоционального тона, а дело происходит как раз наоборот. Липпс, когда утверждает, что мы вносим свои реакции в объект искусства, гораздо более прав, чем Христиансен, который полагал, что эстетический объект вносит в нас свои эмоциональные качества.

Но как в таком случае объяснить само возникновение *катарсиса*? Ведь без влияния произведения искусства не наступает и катарсис.

Мюллер-Фрейенфельс выдвинул гипотезу, согласно которой эстетические аффекты в своей сущности являются *парциальными*, т.е. не переходящими в реальное действие, хотя и достигающие высокой степени интенсивности

Поскольку художественное произведение всегда включает в себе аффективное противоречие, вызывает взаимно-противоположные роды чувств, их короткое замыкание и уничтожение, то тем самым явление катарсиса становится понятным как духовное очищение и исцеление. Именно формой, подчеркивает Л.С. Выготский, художник достигает того эффекта, что содержание уничтожается, как бы погашается, так что даже рассказ об убийстве вместо мучительных переживаний рождает высокое и просветляющее ощущение.

Б.Г. Ананьев считал позицию Л.С. Выготского неполной и полагал, что природу творчества следует начинать с изучения психологических особенностей художественного мышления и биологических предпосылок художественной одаренности, эмоциональной сферы личности художника. Психологический анализ сосредоточивает внимание на внутреннем мире субъекта и его отношении к предмету творчества. В этом взаимодействии мы всегда имеем и готового субъекта, и готовый предмет творчества. С точки зрения цивилизационной, однако, принципиальной является проблема мотива творчества. Психологическое описание не отвечает на этот вопрос, поскольку оно игнорирует

экзистенциальную проблему бытия человека. Эта проблема отчетливо выявляется в *суггестии*, в массовом воздействии акта творчества.

Феномен суггестии один из самых загадочных и малопонятных. Его, конечно, можно свести к тривиальностям: научное открытие влияет на разум человека, изменяет его представления; творение искусства влияет и на разум, и на чувства в их единстве.

Разумеется, когда человек сталкивается с новым научным открытием или новым феноменом в искусстве, он *удивляется*, поскольку не знал или не видел этого раньше. Но почему новое явление оказывает глубокое влияние на его *внутреннюю сущность*, как бы “переворачивая” его изнутри, *заставляя быть кем-то другим?*

Именно феномен суггестии, как воздействие творческого акта на человека, его внутреннюю сущность, позволяет подойти к *правильному пониманию сущности цивилизационного творчества*. И это понимание выходит за пределы *социологического или психологического описания*. Механизм суггестии непосредственно вытекает из ситуации экзистенциального бытия человека в мире. Эта ситуация объективна и константна: ее нельзя изменить ни техническими, ни какими-либо иными средствами; меняется лишь ее индивидуальное осознание и концептуальное выражение.

Существуют *два типа* осознания экзистенциальной ситуации бытия.

Первый связан с открытием конечности и ничтожности бытия человека в отношении к бесконечности Универсума. Это открытие парализует разум и волю человека. С одной стороны, разум становится основанием представления, что человек есть Центр бытия, а с другой – тот же разум открывает некую абсурдность, нелогичность этого бытия, поскольку этот Центр есть феномен, обреченный на небытие. Проблема здесь состоит в следующем: как через небытие возможно возрождение бытия? Первоначальная форма цивилизации повсюду выступает как практический ответ на этот вопрос, И этот ответ есть духовный творческий акт, определяющий характер ритуалов, образа жизни, механизм сакрализации общих ценностей.

Второй тип осознания определяется вытеснением из сознания абсурдности бытия, реальности “ничто”, путем построения ситуации бытия из эмпирических реалий, в ряду которых человек обретает свою определенность и свою ясную и конкретную цель жизни. Цель относится к жизни, к ее реалиям, к динамике ее ситуаций. Жизнь в таком истолковании сводится к сумме конкретных целей, которые либо осущест-

вляются, либо не осуществляются. Соответственно и оценка жизни зависит от осуществления целей. Ясность и реальность целей делают ясной и жизнь и вместе с тем создают определенность оснований для удовлетворенности или неудовлетворенности жизнью,

Творчество в различных формах его проявления обретает в этом контексте *бытийный смысл*. Оно есть путь и путь *правильный*, открывающий все новые и новые перспективы для удовлетворенности жизнью.

Духовное творчество с этой точки зрения есть постоянная деятельность, решающая константную задачу удержать человека на правильном пути, не дать ему упасть в бездну пустоты, в которой нет смысла. Именно здесь лежит объяснение постоянства пафоса творчества, его осознанный или инстинктивный мотив. Если этот мотив ослабевает по тем или иным причинам, творчество лишается своего стержня, теряет бытийный этос, превращается в заурядную активность и начинает угасать. Вместе с этим угасает и “здоровый дух” общества.

Духовная болезнь выводит из состояния забвения проблему конечного *смысла*. Дело в том, что никакая сумма реализованных частных целей не может исчерпать проблемы конечного смысла, открывающегося лишь в отношении между бесконечностью Универсума, конечностью человека и “ничто”. Фундаментальный смысл этого отношения в свое время вызвал потрясение даже такого ясного ума, каким был великий ученый Блез Паскаль. Дело в том, что обычная логика, имеющая дело с предметной реальностью, в экзистенциальной ситуации теряет устойчивую почву. На самом деле, с одной стороны, любое конечное (а человек есть нечто конечное) теряет себя в бесконечном: оно не может сделать бесконечное “больше” или меньше, превращаясь таким образом в ничто. Но, с другой стороны, конечная определенность человека превращается в бесконечность перед ничто. Безграничное величие и безграничное ничтожество – это суть бытия человека, в равной мере обладающего великим смыслом и лишенным всякого смысла.

Решение этого парадокса возможно лишь на основе *гуманитарного знания*, которое выявляет сущность цивилизационного творчества, превращающего ничто в нечто. Это нечто становится тем *сакральным*, которое дает человеку опору его цивилизационного бытия. Естественнаучное знание в принципе не может выявить сакральное: оно для него не существует. Но оно существует для субъекта.

Здесь и находит свое объяснение повсеместное становление цивилизаций там и тогда, где и когда человек открывает свое

промежуточное положение и пытается найти опору. Определение опоры и есть начало созидания цивилизации. Она открывается тем духовным лидерам, которые сакрализуются в массовом сознании. Это открытие становится тайным знанием, на основе которого строится вся духовная жизнь общества.

Завораживающая сила творчества состоит как раз в том, что в творческом акте человек находит ответ на вопрос о пути бытия, позволяющем отступить от бездны небытия, освободиться от скрытого ужаса перед этой бездной. Здесь лежит объяснение феномена суггестии.

Вне цивилизационного творчества человек оказывается перед бесконечностью, теряется в ней, *переживает виртуально постоянное духовное состояние процесса своей деструктивности.*

Обычное влияние творчества может объясняться его *познавательными* возможностями, его способностью удовлетворять потребности *воображения*, либо его *полезностью*, содействием в решении конкретных практических задач. Но эти формы влияния не совпадают с суггестией, которая приводит человека в *особое состояние*, и оно рождает у него ощущение включенности в абсолютное.

Подлинная суггестия определяется способностью творчества в казалось бы самых простых явлениях раскрыть то, что лежит за ними, а именно – *смысл экзистенциальной ситуации.*

Хотя смысл экзистенциальной ситуации остается неизменным, однако пути ухода от бездны бессмысленности могут быть различными. Творчество как уход от бессмысленности, превращающей человека в ничто, есть бесконечное созидание человеком *своего мира*, в котором он потенциально бесконечно может формировать и открывать смысл. Этим объясняется фанатичная приверженность ценностям определенных цивилизаций, представления которых, казалось бы, уже не отвечают “духу времени”.

Здесь лежит и объяснение тех специфических особенностей, которые обретают великие цивилизации в момент своего рождения. Их сохранившийся в веках облик в виде величественных памятников, пирамид, скульптурных сооружений нельзя объяснить лишь экономическими или политическими потребностями. Культура этих цивилизаций есть мост, *соединяющий с бесконечностью конечное бытие человека.* Творчество здесь – это строительство моста, начинающееся *с одного края пропасти*, когда другой ее край лишь предполагается в наличии. В этом смысле цивилизации имеют время своего самоосуществления – это эон, время самореализации, завершения, когда в конечном итоге

обнаруживается, что пролет данного строящегося цивилизационного моста не может быть опущен на другой край пропасти.

Это относится не только к древним цивилизациям, опиравшимся на те или иные религиозные представления. И цивилизация XX века, которую можно определить как цивилизацию научно-техническую, сталкивается с аналогичной проблемой. Но эта проблема оказалась скрытой видимостью ее полного преодоления.

Позитивистская волна породила иллюзию, в соответствии с которой экзистенциальная ситуация бытия человека стала казаться мифом. Если человек есть простой результат биологической эволюции, то это значит, что он и живет по тем же законам, по которым живут другие виды живых организмов. Для осла экзистенциальная проблема бытия не существует: он знает реальность жизни здесь и теперь, в своей конкретной определенности как наличие овса и хозяина, направляющего его движение по определенному пути.

Если проблема бытия человека “схлапывается” до проблемы существования здесь и теперь, то тогда и творчество должно сводиться к нахождению все новых средств и механизмов улучшения жизни индивида здесь и теперь. Жизнь в целом кажется суммой жизней массы индивидов. И наука, и только она, открывает путь к новым способам улучшения жизни. Не случайно общая тенденция искусства XX века проявилась как тенденция самообогащения научными представлениями в тех или иных формах. Соединение художественного творчества с новейшими научно-техническими достижениями порождает произведения компьютерного искусства концептуальное искусство с письменными посланиями и пустыми комнатами, “геореализм” как манипулирование на природе землей и камнями, “боди-арт” как манипулирование человеческим телом, лазерная голография и т.д. и т.п. Искусство превращает себя в механизм поиска средств улучшения жизни здесь и теперь и это кажется решением духовной проблемы. Однако чем более многообразными становятся эти виды творчества, тем более обнаруживается их внутренняя пустота.

Переживают кризис и теории творчества: органическая, рассматривающая произведения искусства по аналогии с живым организмом, и концепция трех миров” Карла Поппера, согласно которой мир физических объектов, мир субъективных состояний сознания и мир научного и художественного мышления исчерпывают ипостаси Бытия. И в той и в другой концепциях “вытесняется” экзистенциальная ситуация человека: ее “как бы” не существует.

В представленных в ежегоднике материалах раскрывается глубинный философский подтекст творчества. Этот подтекст состоит в том, что *каждая* цивилизация сталкивается с проблемой превращения хаоса жизни общества в космос. Перед этой проблемой оказалась и индустриальная цивилизация, подорвавшая духовные основания традиционной христианской культуры. Вторая половина XIX в. ознаменована усилением влияния Фридриха Ницше, который поставил проблему сверхчеловека как субъекта новой культуры, оказавшейся перед старой проблемой – проблемой гармонии формируемой разумом, Аполлона и проблемой хаоса, рождаемого страстями Диониса.

Проблема творчества это, прежде всего, проблема возможности соединения конечности бытия человека с потенциальной бесконечностью средств его самовозрождения в деятельности. Какими должны быть эти средства в их духовном и материальном выражении? Как человек спасает себя от фатальной бессмысленности НИЧТО? Творчество это онтологическая ипостась бытия человека, без которой человек неизбежно падает в пропасть бессмысленности как пропасть небытия. Выбор пути осмысленного бытия как пути аскетизма или наслаждения жизнью, как пути разума или следования велениям сердца невозможен на основе эмпирических или логических доводов. Здесь возникает определенная *ясность*, когда открывается мир, в котором находит свое разрешение экзистенциальная проблема человека. Состояние ясности и совпадает с *катарсисом* в широком смысле этого слова как излечением от духовной болезни. Все формы катарсиса в искусстве – это лишь частные проявления духовной ясности в цивилизационном смысле. Если нет ясности в цивилизационном смысле, то и искусство начинает погружаться в пучину бессмысленности бытия.

Духовный катарсис определяется самовключением человека в Истину. В этом процессе индивидуальная жизнь приходит в соприкосновение с вечными основаниями родового бытия и таким образом человек получает духовный спасательный круг. Этот круг держит человека на поверхности Бытия и в то же время ставит его перед альтернативами стратегии жизни.

Первая постулирует изначальную гармонию человека и мира, которую нужно открыть и которой следовать. *Вторая* исходит из необходимости восстания против мира, который в своей сущности враждебен человеку. Человек здесь должен не столько постигать объективную сущность гармонии, сколько формировать ее своим творчеством. Он

должен уподобить себя Прометею, похищающему огонь творчества у богов и определяющему свою истину, свои принципы добра.

Дух Прометея это дух индустриальной, научно-технической цивилизации XIX и XX вв. Проникновение в глубины субъективности здесь – это и раскрытие внутренних механизмов творчества.

Когда Зигмунд Фрейд утверждает, что следы творчества мы находим уже у детей, а каждое играющее дитя ведет себя как поэт, ибо оно создает себе свой собственный мир, или перестраивает окружающий его мир по-новому, по своему вкусу, то он смотрит на ребенка сквозь духовную призму своего времени. Взрослый не может играть так, как играет ребенок, изображая жизнь взрослых. У взрослого наслаждение от игры переходит в скрытую фантазию, в которой реализуется неудовлетворенное желание. Скрытые фантазии и объявляются “истинами жизни”.

В соответствии с этими истинами теперь формируется массовая культура. Скрытые фантазии общества получают свое выражение в сериях детективов и любовных романов, в кино-и телесериалах. Таким образом индустриальный век рождает специфическую культуру субъективности, которая как бы дробит единую для всех истину жизни на миллионы и миллиарды духовных атомов, соответствующих внутренним индивидуальным устремлениям.

Здесь каждый строит мост, соединяющий его не с сущностью реального бытия, а с массовой культурой, которая соответствует скрытым фантазиям. Массовая культура – это зеркало общих скрытых фантазий. Поэтому человеку кажется, что он легко поднимается к вершинам духовности, овладеть которыми можно, не прилагая особых усилий. Культура здесь – это не тяжкий труд Сизифа, когда овладение духовной истиной, в которой временное соединяется с вечным, индивидуальное с универсальным, представляется вечно открытым и поэтому бесконечным процессом.

Духовная истина теперь кажется данной субъекту непосредственным образом, так что важно лишь *озвучить ее*. Мир сотрясается от многоголосья, в котором не слышится голос родовой истины Бытия, истины пути человека в мире. Истина индивидуальной фантазии здесь и теперь – это суррогат духовной истины. Цивилизация XX в. стала все больше подчиняться приоритету субъективной духовной истины. Смысл бытия теперь сводится к постоянным победам, основанным на силе и хитрости, над всяким *иным*, который видится в качестве воплощенного зла. Любовь же освобождается от своего универсального метафизического смысла, превращаясь в *приз* победителя. Как стратегия реальной

жизни, эта духовная истина заключает в себе потенциал самодеструкции общества. Доминирование субъективности – это туман на море, в котором каждому отдельному кораблю угрожает опасность.

Можно ли избежать эту опасность, используя механизмы духовной коррекции отношения человека к жизни? В качестве механизма такой коррекции предлагается механизм дистанции. Специфика механизма дистанции состоит в том, что он позволяет занять позицию объективного наблюдателя за происходящим. По определению Эдуарда Баллоу, дистанция возникает в результате отделения объекта и его воздействия от собственного Я путем вынесения его из сферы наших практических потребностей и целей. Иными словами, необходимо “безличное” видение реальности, которое играет роль радара корабля, находящегося в морском тумане. Мы, казалось бы, обнаруживаем возможность применения к духовной истине принципа объективности путем абстрагирования от целей и интересов субъекта. Соответственно должен возникнуть тип гуманитарного знания тождественный знанию естественнонаучному. Однако, по мысли Э. Баллоу, нельзя отождествлять этот тип “безличности” с безличностью естественнонаучного знания. И это безусловно так, поскольку в знании гуманитарном абстрагирование от состояния субъекта, его качеств ведет к искажению истины. Здесь и возникает “антиномия дистанции”.

Особенно наглядно антиномия дистанции проявляется в восприятии искусства широкой публикой и художниками-профессионалами. У каждого субъекта здесь свое понимание истинности, подлинности искусства. Для большинства, для массы подлинное искусство – это искусство реалистическое и человеческое, которое воспринимается как квинтэссенция, как сгусток реальной жизни.

Профессиональный художник XX в. следует принципам чистого искусства, искусства как такового, которое ведет к прогрессирующему исключению из своего содержания человеческих элементов. Хосе Ортега-и-Гассет отмечал, что именно человеческое доминирует в натуралистической и романтической художественной продукции. В этом их специфическая истинность, которая подтверждается неизменным успехом у массового зрителя

Механизм дистанции, однако, заставляет видеть истину позиции и профессионального художника. Она состоит в том, что простое восприятие “живой” действительности и восприятие художественной формы принципиально несовместимы. Подлинное искусство должно иметь стиль, а стиль, согласно Ортеге, есть деформация реальности, а

вместе с тем и дегуманизация искусства. Так что же считать признаком подлинности искусства: его влияние на человека массы или степень его дегуманизации, превращение в реализацию стиля?

Истина ответа здесь оказывается обусловленной характером субъекта. Соответственно доминирование человеческого элемента делает произведение искусства подлинным для массы; коль скоро человеческий элемент произведения становится ничтожным, искусство начинает служить самим художникам, превращается в искусство *касты*, а не массы людей. Но почему же исчезает общая почва духовной истины? Оставаясь в рамках традиционной ментальности, опиравшейся на абсолютную истину, дать ответ на этот вопрос невозможно.

Ответ становится понятным, если принимается во внимание тот факт, что в XX в. происходит отрыв искусства от фундаментальной задачи цивилизационного творчества. Творчество в искусстве начинает черпать свои стимулы в массовом движении жизни на основе прогрессирующего потребления энергии, ее приспособления к нуждам человека, нарастания комфорта. Возникает общее убеждение в том, что прогрессирующее развитие техники и есть действительное решение цивилизационной задачи. Масса, поскольку она пользуется плодами творчества и комфорта, продолжает жить в мире этих эмпирических реалий. Поскольку творец заступает место Бога, становится *демиургом* искусственно созданного мира, он видит этот мир через порыв преобразования, механизм созидания, полагая нетворческую, инертную потребляющую массу неинтересной для творческого акта. Этим можно объяснить возникновение произведений, не считающихся с мнением массы, бросающих вызов этому мнению. Таков «Черный квадрат» Казимира Малевича.

Масса и сегодня воспринимает максимальное приближение к жизни как рождение подлинного искусства. И, как кажется, такой подход соответствует исторически сложившейся традиции. На самом деле, уже Гамлет требует от актеров максимального приближения разыгрываемой ими драмы к событиям реальной жизни, рассчитывая на то, что такое приближение заставит королеву-мать и ее нового супруга вновь пережить совершенное убийство.

Современный художник, однако, поскольку он видит в себе первоисточник и первопричину постоянно рождающегося субъективного нового, абсолютизирует не созданное, поскольку оно вторично, а исток этого созданного, его первоначало. А это первоначало – его собственная субъективность. Открытие этой сущности творчества ведет к эрозии

общей духовности, превращению техники творчества в самоцель. Соответственно и произведения искусства для общественного сознания превращаются в некие шарады, которые публика пытается разгадать. Искусство становится гимнастикой для ума, но *оно уже не вызывает катарсиса*.

Поскольку текст эмпирической жизни порождает все большую скуку, масса сама начинает ожидать от творчества *занимательной игры*, без конечной цели. В этой игре происходит утрата вечных ценностей жизни и общей истины пути. Путь становится пребыванием здесь и теперь, в данной точке времени и пространства, и чем занимательнее и интенсивнее это пребывание, тем оно истиннее. Соответственно цель исторического творчества, как решение вечной проблемы бытия путем созидания уникальных мировых цивилизаций, превращается в атавизм.

Но исчезает ли вместе с этим и экзистенциальная проблема бытия? Она теперь лишь замаскирована пребыванием в вырвавшейся на поверхность лихорадочной динамике стилей, как суррогатом действительной глубинной диалектики бытия, которая выявляется в подлинности отношений человека к человеку. Низведение диалектики бытия до динамики комфорта приводит к утрате истинных ориентаций жизни. Жизнь наполняется подделками, изменами, фальшью, превращается в круговорот порока. Поскольку цивилизационное творчество – это вечная и непреходящая задача, решение которой обеспечивает воспроизведение подлинности человеческих отношений, то забвение этой задачи приводит к тому, что в творчестве исчезает несущее основание, на котором держится цивилизация в веках. Это позволяет применять приемы интерпретации художественных произведений на основе видения константных ценностей жизни.

Возьмем, например, теоретические интерпретации “Потерянного рая” Мильтона. Историческая литературоведческая школа усматривала в сатане повторяющиеся черты исторических фигур – Ксеркса, Карл I, Кромвеля. Литературно-историческая школа уподобляла сатану Ахиллу и Одиссею из эпоса Гомера, или Прометею из драмы Эсхила. Для военно-исторической школы события “Потерянного рая” представлялись отображением войн эпохи Возрождения, а для биографической школы черты сатаны воображались чертами самого автора “Потерянного рая”.

Такая интерпретация творчества эпохи модерна и постмодерна становится невозможной в принципе. Творчество в цивилизационном смысле определяет качество жизни субъект-объектного феноменального мира. С эрозией цивилизационного творчества происходит эрозия смысла

экзистенциального бытия. Смысл сводится к потреблению, к удовлетворению потребностей здесь и теперь.

Основные составляющие цивилизационного творчества это: а) создание экзистенциального смысла; б) сакрализация этого смысла и образование традиции; в) познание как предпосылка изменения экзистенциального смысла; г) изменение смысла и коррекция традиции в соответствии с новым смыслом.

В XX в. в общественном сознании произошло отождествление индустриального прогресса с прогрессом цивилизационным. И это обернулось негативным следствием для духовной жизни. Индустриальная цивилизация открыла в качестве смысла дурную бесконечность, движение вообще как прогресс потребления.

В этой ситуации творчество начинает утрачивать свой глубинный цивилизационный смысл. От него не ждут ответа на вопрос о сущности экзистенциального бытия. Творчество призвано обеспечить постоянный поворот калейдоскопа, создающего смену впечатлений. Смена впечатлений – это форма привлечения к себе внимания, но не суггестия. Главный критерий привлечения внимания это способность *нравиться* или способность пробудить любопытство. Это коренным образом изменяет функцию творца искусства и сущность творчества. Все более широкое распространение получает эклектическая постмодернистская ментальность, в которой прошлое, настоящее и будущее цивилизаций смешиваются в специфическом коктейле, который меняет свой состав в зависимости от прихотей моды. Именно эта ментальность порождает иллюзию, будто человек уже подчинил мир своим прихотям. Когда жизнь окончательно разрушит это фундаментальное заблуждение, тогда станет возможным новое духовное возрождение, которое позволит избежать многих трагедий, грозящих современной цивилизации.