

ОБ АПРИОРНОМ НАЧАЛЕ ТВОРЧЕСТВА

В.Н. Иванова, В.А. Конев

ФГАОУ ВО «Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева» (Самара, Россия)

Для цитирования: Иванова В.Н., Конев В.А. **Об априорном начале творчества.** *Аспирантский вестник Поволжья.* 2023;23(3):56-62.
doi: 10.55531/2072-2354.2023.23.3.56-62

▪ Сведения об авторах

Иванова В.Н. – ассистент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью. ORCID: 0000-0002-6463-1763
E-mail: tigrel@yandex.ru

Конев В.А. – д-р филос. наук, профессор, профессор кафедры философии. ORCID: 0000-0001-8264-5782 E-mail: vakonev37@mail.ru

Рукопись получена: 05.07.2023

Рецензия получена: 09.08.2023

Решение о публикации: 13.08.2023

▪ Аннотация

Цель – исследовать природу творчества как синергического процесса.

Творчество – это такая деятельность человека, которая представляет собой сложную конфигурацию всех способностей и характеристик человека: его чувственных и эмоциональных состояний, его интеллекта, его воображения, его личных и его общественных характеристик, его соматических особенностей и той ситуативности, в которой он оказался. Но должно быть нечто, что всё это онтическое множество превращает в онтологически значимое событие творчества. Этим нечто является априорная форма чувственности – *spatium* (Делез), чувство интенсивности глубины и емкости пространства, которое как аттрактор запускает процесс кристаллизации произведения. Всякое творческое действие (свершающийся опыт) раскрывает глубинные связи именно этой, данной здесь и сейчас ситуации. Свершение – это само интенсивное взаимодействие деятеля с материалом, обмен энергиями между действующим человеком и средой синергия человека и мира, где *spatium* (интуиция глубины и жизненной силы ситуации) играет роль аттрактора, заставляя соединяться в целое различное.

Результаты. Априорная способность созерцания целого (*spatium*), свойственная чувственности человека, реализуется в конкретно исторических и определенных культурных формах искусства по-разному. В статье дается набросок истории такой реализации.

▪ **Ключевые слова:** творчество, свершающийся опыт, *spatium* (чувство глубины), априорные основания творчества, аттрактор в творчестве, произведение, Делез.

▪ **Конфликт интересов:** не заявлен.

ON THE A PRIORI ORIGIN OF CREATIVITY

Valeriya N. Ivanova, Vladimir A. Konev

Samara University (Samara, Russia)

Citation: Ivanova VN, Konev VA. **On the a priori origin of creativity.** *Aspirantskiy vestnik Povolzhiya.* 2023;23(3):56-62.
doi: 10.55531/2072-2354.2023.23.3.56-62

▪ Сведения об авторах

Valeriya N. Ivanova – assistant of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations.
ORCID: 0000-0002-6463-1763 E-mail: tigrel@yandex.ru

Vladimir A. Konev – PhD, Professor, Department of Philosophy. ORCID: 0000-0001-8264-5782 E-mail: vakonev37@mail.ru

Received: 05.07.2023

Revision Received: 09.08.2023

Accepted: 13.08.2023

▪ Abstract

Aim – to explore the nature of creativity as a synergistic process.

Creativity is a specific human activity presenting a complex configuration of all the personal abilities and characteristics such as sensual and emotional states, intellect, imagination, personal and social characteristics, somatic features and the situationality. But there must be something that transforms all this ontic multitude into an ontologically significant creative event. This something is an a priori form of sensibility – *spatium* (by Deleuze), a sense of the intensity of depth and capacity of space, which, like an attractor, starts the process of crystallization of the work of art. Any creative action (accomplished experience) reveals the deep connections of *this particular* situation, given here and now. Accomplishment is the very intense interaction of the agent with the material, the exchange of energies between the acting person and the environment, the synergy of a person and the world, where *spatium* (intuition of the depth and vitality of the situation) plays the role of an attractor, forcing the variety merge into a whole.

Results. The a priori ability to contemplate the whole (*spatium*), inherent in human sensibility, is realized in specific historical and specific cultural forms of art in different ways. The article outlines the history of such an implementation.

▪ **Keywords:** creativity, accomplished experience, *spatium* (sense of depth), a priori foundations of creativity, attractor in creativity, work of art, Deleuze.

▪ **Conflict of interest:** *nothing to disclose.*

ВВЕДЕНИЕ

Произведение как феномен культуры в отличие от продукта, который также принадлежит культуре, требует особого акта производства. Если продукт инициируется потребителем и его форма и назначение детерминируются существующей потребностью (нуждой), то произведение, особенно в его абсолютной форме произведения искусства, требует продуктивной деятельности, которая инициируется самим производителем. Произведение – результат творческого акта, тайна которого со времен возникновения романтизма волнует как философию, так и психологию.

БОЖЕСТВЕННОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ

Ф. Шеллинг, размышляя о деятельности художников, писал: «Все они в один голос свидетельствуют о совершенной безотчетности, с которой влекутся к работе над своими произведениями, удовлетворяя здесь лишь неотступную потребность своей природы» [1:378]. Природа же эта, по мнению Шеллинга, «без всякого сомнения <...> затрагивает в человеке самое крайнее, самое последнее, затрагивает самый корень его существа (подлинное в себе)». Это «подлинное в себе» и создает искусство как чудо, «которое, даже однажды совершившись, должно было бы уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия» [1:378], считает создатель трансцендентального идеализма.

Так Шеллинг, как и многие другие, не может оторвать творчество от божественного начала. И это не случайно, ибо самым абсолютным актом творчества [2] может быть назван акт творения: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог, что свет хорош, И назвал...». Если смотреть на этот акт как на модель творческой деятельности, то эта модель содержит ряд необходимых элементов: решение («да будет!»), реализацию решения («и стал...»), оценку («хорош»), именование («назвал»).

Самым значимым моментом в модели творческого акта выступает, конечно, первый элемент – решение. Что и как это решение вызывает к жизни? Божественная воля спонтанна, она ничем не определена, она просто есть, а потому и непостижима. Но и эта воля имела перед собой нечто. София, Премудрость Божья, в Библейских «Притчах Соломоновых» повествуя о творении Богом мира, заявляет:

«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,
когда утверждалверху облака,
когда укреплял источники бездны,
когда давал морю устав, чтобы воды не переступали
пределов его,
когда полагал основания земли:
тогда я была при Нем художницею...»

(Притч. 8, 22-30)

В этом идеальном акте творения Создатель не единственный источник решения – перед ним бездна, а с ним Его Мудрость.

Емкая метафора – «лицо бездны» – соединяет в себе определенную неопределенность. С одной стороны, это

«бездна» – пустота, ничто, не имеющее определения, но с другой – у этой бездны есть лицо: это что-то, что требует, что, как вакуум, втягивает, всасывает в себя все, что оказывается перед этой бездной. Бездна затягивает, завораживает. Здесь должно что-то случиться, не может не случиться. Второй участник решения – София, Мудрость, она же – фантазия художника, сама способность игры воображения.

Так вырисовывается модель начала продуктивного акта – это состояние неопределенности, динамического хаоса, состояния, требующее конкретного действия. Такую ситуацию Жиль Делез называет проблематической [3:83], она не может разрешиться привычным, уже освоенным опытом действия. Такое проблемное бытие, определяемое французским философом как (не)-бытие, или как (?)-бытие, разрешается не в возможном опыте, как его понимал И. Кант, а в опыте свершающемся. Свершающийся опыт в своей абсолютной форме представляет творчество. Носителем и выразителем этого опыта становится художник не как конкретный субъект, а как способность и особая позиция в отношении к миру («Я была при Нем художницей»). В чем выражается эта способность?

КОНЦЕПЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК СВЕРШЕНИЯ

Ж. Делез, разрабатывая в «Различии и повторении» концепцию свершающегося опыта, показывает, что такой опыт основывается на способности восприятия бытия *самого* чувственного (*l'être du sensible* [4:305]) как бытия конкретного, бытия как различия, а не просто восприятия некоего сущего как представителя какого-то класса, типа, рода [5:288]. Такое восприятие бытия как конкретного основывается, по мысли Делеза, на особой априорной форме чувственного восприятия, которую он называет *spatium* – пространство как глубина, как интуиция интенсивности качества. Глубина, говорит Делез, это интенсивность бытия.

Наглядной иллюстрацией смысла этой априорной формы чувственности могут быть слова Гимна в честь чумы из «Пира во время чумы» А.С. Пушкина:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

Во всех этих ситуациях человек оказывается в глубине события – боя, бури, урагана, а олицетворением этого чувства становится край бездны, которая притягивает и пугает («А что там?» – врожденный инстинкт любопытства).

«Пространство как чистая интуиция, *spatium* – интенсивное качество; а интенсивность как трансцендентальный принцип – не просто антиципация перцепции, но источник четырехжды генезиса: *extensio* как комплексов ощущений, пространства как экстенсивной величины, *qualitas* как материи, заполняющей пространство, *quale* как указания на объект» [5:282]. Универсальный, трансцендентальный принцип чувственности (*spatium*) становится своеобразным аттрактором при организации свершающегося

опыта. Особенность этого трансцендентального принципа в том, что он требует каждый раз такого отношения и действия в мире, как будто оно совершается первый раз. Априорный принцип чувственной интуиции (*spatium*) в его простейшем действии проявляет себя как способность воспринимать и реагировать на новое и различие, а его полная реализация порождает художественное (эстетическое = чувственное) мышление, суть которого – соединять различное в единое и целое.

Разрабатываемые Делезом понятия, которые способны описывать условия реального, а не лишь возможного опыта, как утверждает философ, «объединяют обе столь неудачно разбросанные части Эстетики – теорию опыта [т.е. теорию творчества – прим. авт.] и теорию произведения искусства как экспериментирования» [5:342]. Философия трансцендентального эмпиризма Делеза после трансцендентального идеализма Шеллинга, вероятно, единственная в истории философской мысли систематическая философия творчества. Но если для Шеллинга на художника «действует сила, которая проводит грань между ним и другими людьми, побуждая его к изображению и высказыванию вещей, не открытых до конца его взору и обладающих неисповедимой глубиной» [1:380], то для Делеза всякое продуктивное действие (свершающийся опыт) является действием, раскрывающим тайны именно этой, данной здесь и сейчас ситуации. Свершение – это само интенсивное взаимодействие деятеля с материалом, обмен энергиями между действующим человеком и средой, синергия человека и мира, где *spatium* (интуиция глубины и жизненной силы ситуации) играет роль аттрактора, заставляя соединяться в целое различное. Произведение и есть результат такой синергии.

Априорное начало свершающегося опыта организует иной, отличный от научного (теоретического разума) способ восприятия мира, в его основе лежит интеллектуальное (*эйдетическое* – от др.-гр. *eidos* – образ, вид) созерцание, инициирующее мышление, открытое не на тождество, а на различие, к которому относится и образное (художественное) мышление. Именно такому созерцанию могут открываться сами вещи в себе в их конкретности. И хотя Кант считал, что интеллектуальное созерцание не свойственно человеку [6:308-309], он все же признавал, что гений художника творит как природа, создавая произведение, которое дает правила, хотя само произведение не выводится ни из каких правил [7:322]. Эти идеи Канта находят отклик в концепции современного британского философа Стефана Дэвиса, который в книге *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution* [8], анализируя, как связаны эстетика, искусство и эволюция, рассматривает, свойственно ли эстетическое чувство животным, и утверждает, что искусство универсально. Конечно, вопрос, является ли то или иное искусство результатом биологической адаптации, побочным продуктом нехудожественных действий или только технологией, изобретенной и обусловленной культурой, это вопрос дискуссионный (см. об этом подробнее [9, 10]). Но способность быть художником («была при Нем художницей»), т. е. способность обладать интеллектуальным (*эйдетическим*) созерцанием (*spatium*), не является (или не полностью является) результатом культурного развития.

Интеллектуальное (*эйдетическое*) созерцание, то, что Делез назвал *spatium*, реализуется как аттрактор, разрешающий динамическое напряжение проблемной ситуации кристаллизацией наличного материала в произведение.

SPATIUM КАК АПРИОРНАЯ СПОСОБНОСТЬ СОЗЕРЦАНИЯ ЦЕЛОГО И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ В ИСКУССТВЕ

О значимости для человеческого существования и развития способности восприятия целостности свидетельствует уже первобытное искусство. Знаменитые живописные изображения в Альтамирской пещере, которые относятся к позднему палеолиту (15–8 тыс. лет до н.э.), показывают, насколько точно первобытный художник схватывает движение, различные позы животных, с которыми он имеет дело. Это не какой-то обобщенный образ или схема животного, а его конкретное состояние в определенный момент времени. А если учесть, что само изображение – это не моментальный рисунок с натуры, а, скорее, некоторое, если не ритуальное, то все равно действие, требующее подготовки краски, орудий для рисования, места для изображения и т.п., то можно предположить, что в создании такого изображения находит свою реализацию способность первобытного человека воспринимать и отмечать различие. Причем эта способность реализуется только в отношении объектов действия и не проявляется в отношении самого человека (ср. Виллендорфская Венера).

Искусство древневосточных цивилизаций Гегель называл символическим искусством, в котором «дух еще ищет себя в сфере внешнего, из которого он снова стремится выбраться, чтобы, пользуясь явлениями природы, представить последние для созерцания, а не для мысли» [8:69] (курсив Гегеля – прим. авт.). В символическом искусстве в произведении материал, вещьность главенствует над содержанием. Пирамиды Египта дают нам образ самого символического искусства. «Они представляют, – пишет Гегель, – огромные кристаллы, скрывающие в себе внутреннее ядро и окружающие его в качестве созданной искусством внешней формы таким образом, что становится ясным: они существуют для этого отрешенного от голой природности внутреннего содержания и находятся лишь в отношении с ним» [8:66-67]. В искусстве древних восточных цивилизаций априорная способность *эйдетического* созерцания приняла форму символического видения, которое позволяло наиболее адекватно выразить в искусстве силу и величие правителей – фараонов, царей и богов. Следует отметить, что *эйдетическое* созерцание как способность восприятия конкретности как таковой сохраняется, например, в египетском искусстве в изображении животных и простых людей (скульптуры писцов, слуг). Здесь нет символизма, эти картинки – результат схватывания конкретного образа действительности.

Античный мир Греции открывает свое проявление априорного начала творчества – это способность пластического восприятия мира. «Вещизм, производственно-технический вещизм и телесность – вот тот метод конструирования всего античного мировоззрения, способ построения религии, философии, искусства, науки и всей

общественно-политической жизни» [15:36], – утверждает А.Ф. Лосев. Античное сознание исходит из утверждения прекрасного тела как основного содержания бытия. «Основанное само на себе самодовлеющее живое тело – это античный идеал, – продолжает Лосев. – А это значит, что тут уже не телесность просто, а пластика, и не слепая телесно-жизненная сила, а скульптура» [8:61]. В этой доминанте пластики и скульптурности находит свое проявление *spatium*, о котором говорит Делез как об априори чувственного восприятия глубины, объемности пространства.

Значимость телесного, вещного начала для античной культуры проявляется, как отмечает Лосев, во всех видах культуры. В религии дух и силы природы обретают пластические образы богов. В науке на первый план выходит учение о гармонии, пример тому – пифагорейское понятие гармонии, где число определено как мера. «В нем, – говорит Шпенглер о числе пифагорейцев, – заложено все мироощущение души, страстно обращенной к *теперь и здесь*» [13:214] (курсив Шпенглера – прим. авт.). То, чего нельзя изобразить, не есть число для античного грека. «Нетрудно заметить, – отмечает Лосев, – сходство в понимании самой природы числовой симметрии у Поликлета [имеется в виду статуя «Дорифор» Поликлета – прим. авт.] и у пифагорейцев» [15:314] (курсив Лосева – прим. авт.). А для геометрии Евклида протяженность – это телесность. «Античная математика, будучи учением о наглядных величинах, стремится исключительно к истолкованию фактов осязаемого порядка и ограничивает, таким образом, свое исследование, как и область своей значимости, примерами близлежащего и малого» [13:218], – справедливо заключает О. Шпенглер.

Античная философия как самосознание античной культуры формирует такие категории осмысления бытия, в которых отчетливо проявляется момент интеллектуального созерцания. Даже уже само понимание особого, теоретического, осмысления действительности в противовес мнению (*doxa*) получило у греков название от *theoreo* = смотреть. А основное понятие Платона – *эйдос*, *идея*, прямо указывает на *вид*, на то, что *видно* в вещи. «Вот эта *видимая умом* (или, как говорили греки, “умная”) *сущность вещи, ее внутренний лик, и есть идея вещи*» [14:150], – пишет Лосев. Включение в философскую категорию, которая раскрывает сущность бытия, момента чувственного созерцания указывает, насколько значимым для античной культуры было это «живое» взаимодействие с действительностью. Этот мир был для грека домом, сферой бытия, объемным и прекрасным космосом.

Хотелось бы обратить особое внимание на Аристотелевскую категорию энтелехия. А.Ф. Лосев замечает, что этот термин не переводим ни на какие *новые* языки [15:701], и в силу своего синтетического характера это понятие не стало особенно популярным в новое время [15:111]. В системе же Аристотелевской философии энтелехия, считает Лосев, указывает на «диалектическое единство материальной, формальной, действующей и целевой причины» [15:111]. Этой категорией Аристотель стремится показать, что движение или развитие вещи не только и не просто стремится к цели, а содержит свою собственную

цель в себе. «Энтелехийно движущееся или развивающееся тело, – разъясняет Лосев, – только с внешнего вида демонстрирует для нас всякую вещь как проявляющую себя только по своим отдельным частям. На самом же деле, это частичное проявление и осуществление только и возможно потому, что в данной вещи ее энтелехия сразу дана в полном и цельном, хотя, может быть, и неясном для нас виде» [15:110-111]. Энтелехия – это сама цельность и определенность вещи, «это активно организующий и достигающий своей цели материально осуществляемый эйдос» [15:701]. Видеть энтелехию вещи – значит видеть то, что Делез называл *spatium*. О продуктивной силе самой энтелехия как онтологической характеристике бытия и ее роли в творчестве говорит то, что понять ее, как замечает А.Ф. Лосев, легче всего «при восприятии художественного произведения, которое и обязательно воплощается в какой-нибудь материи, и обязательно смысловым образом тончайше оформлено, и выражает собою ту или иную внутреннюю жизнь (на бытовом языке мы обычно называем это настроением), и является самоцелью, то есть предметом нашего непосредственного и бескорыстного созерцания» [15:111].

Античная культура наиболее наглядно демонстрирует проявление априорного начала творческого акта – способность схватывать глубину (*spatium*) как данность конкретного. Может быть поэтому, как отмечал К. Маркс, произведения античности «продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца» [13:135-136].

Культура Средневековья акцентирует другую сторону чувства глубины, ту, которая пробуждает силу действия, – стремление к причастию, т. е. к участию в чем-то. В Средневековой Европе христианская религия становится ведущим началом культуры. Идея Бога определяет направленность мысли и дела средневекового человека. Сама жизнь человека выстраивается как путь к единению с Богом. Апостол Павел, впервые употребивший понятие «внутренний человек», тем самым определил и направленность жизни христианина: «Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе божием, но в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего... Бедный я человек!» (Рим 7 22-24). И если античная культура создавала средства для культивирования прекрасного тела как необходимого условия героического деяния, то средневековая культура сосредотачивается на выработке средств культивирования внутреннего человека как обязательного условия спасения человека.

Главным произведением новой культуры становится сам человек – его опыт, его искусство организации пути к Богу, к спасению и бессмертию, чему учит христианская религия. Конечно, мир произведений – это особый уровень существования феноменов культуры, поэтому и эта новая форма произведения (творение своей жизни, жизни своего внутреннего человека) в культуре Средневековья выделяется в особую область жизни. Это область монашества, схимников, отшельников, для которых приобщение к божественному миру, устроение своей духовной жизни постоянно сопровождается особыми действиями. Мы уже отмечали, что возникновение идеи синергии как соединения

энергии человеческого действия и божественной энергии в процессе обожения человека породило исихазм, который разрабатывал духовные практики, способствующие утверждению бытийного призвания человека. И эти духовные практики (произведение искусства – это и есть духовная практика) не только были направлены на смирение и бичевание воли послушанием. Ф.М. Достоевский вкладывает в уста старца Зосимы такие наставления: «Любите все создание божие, и целое, и каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч божий любите. Любите животных. Любите растения, любите всякую вещь. Будешь любить всякую вещь и тайну божию постигнешь в вещах. Постигнешь однажды и уже неустанно начнешь ее познавать всё далее и более, на всяк день. И полюбишь наконец весь мир уже всецело всемирною любовью» [17:289].

Если обратиться непосредственно к средневековому искусству – изобразительному искусству, музыке, архитектуре, то и здесь творчество рассматривается как приобщение к божественному. Хотя в иконописи существовали довольно строгие каноны, предписывающие иконописцу правила создания образа, но, приступая к работе над иконой, художник держал пост и молился, погружаясь в глубины своей души и веры. *Spatium* творчества средневекового художника – это религиозная вера. Аврелий Августин пишет в «Исповеди»: «Где же нашел я Тебя, чтобы Тебя узнать, как не в Тебе, надо мной? Не в пространстве: мы отходим от тебя и приходим к тебе не в пространстве. Истина, Ты восседаешь всюду и всем спрашивающим Тебя отвечаешь одновременно, хотя все спрашивают о разном. <...> Ты коснулся меня, и я загорелся о мире Твоем» [18:145-146].

Это чувство особой глубины и погружения в нее должно было формировать в человеке Средневековья особое произведение культуры этой эпохи – божественную литургию. Литургия как «необходимый и правильный исход одного действия из другого» [19:264] в особо организованном церковном пространстве представляет собою своеобразное единение, синтез разных искусств. Сакральный центр этого действия составляет таинство Евхаристии, причастие телу и крови Христа. Глубокий исследователь и знаток культуры Средневековья С.С. Аверинцев писал: «Средневековый человек был гораздо более нас склонен эмоционально переживать невыявленные для него значения литургической, художественной и тому подобной символики. За понятным смыслом явственно присутствовала некая “премудрость”, некая смысловая перспектива, просвечивание иных значений, которые совсем не нужно было логически выяснять для того, чтобы прочувствовать факт их существования» [20:27]. Вот эта некая «премудрость» и выражала *spatium* сознания средневекового человека.

Культура Нового времени акцентирует свои стороны чувства глубины, определяющие восприятие мира и ориентиры продуктивной, творческой деятельности. Становление общественных отношений и культуры Нового времени сопровождается значительным расширением сфер деятельности и контактов человека. Великие географические открытия XV–XVII веков, развитие торговых связей, возникновение фондовых и торговых бирж, появление военных и политических коалиций – все это рождает

представление о пространстве как об особом значимом культурном феномене. Не случайно Шпенглер считал, что именно «бесконечное пространство есть идеал, не престанно *взыскуемый* западной душой в окружающем мире» [13:338]. Поэтому априори творческой деятельности, *spatium*, раскрывается в усмотрении глубины перспективы. Восприятие перспективы как глубины обращает внимание человека на окружающий его мир, который открывается ему в возможностях его действий.

В изобразительном искусстве эпохи Возрождения это выразилось в разработке Ф. Брунеллески и Л. Альберти принципов прямой линейной перспективы, в которой точка схода всех ортогональных линий находится внутри картины. Теперь не божественный мир, как в обратной перспективе иконы, «смотрит» на человека, а человек видит мир как перспективу своих возможных действий. Немецкий исследователь искусства Возрождения Эрвин Пановский, анализируя роль перспективы в искусстве, показывает, что историю перспективы можно с одинаковым правом рассматривать и как триумф дистанцирующегося и объективирующего чувства действительности, как упрочение и систематизацию *внешнего* мира, и как расширение сферы Я [21:272]. Отношение к миру как к картине, обрамленной рамами окна, формировало установку на собирание в целое различных явлений действительности. Так родились натюрморты, так возникла жанровая картина.

В художественной литературе новая установка априори продуктивной деятельности наиболее полно выразила себя в становлении и развитии жанра романа, делающего перипетию частной жизни человека предметом воспроизведения и осмысления. А началом нового жанра становится, как показал В. Кожин, плутовской роман, в котором блуждания и странствия героя (перспектива жизни бродяги) прямо организуют сюжет романа – художественное пространство повествования. «Своеобразие содержания – стихия частной жизни, новое соотношение героя и мира, всеобщая подвижность и текучесть, образы жизненных мелочей как основа мышления о большом общественно-историческом мире, эстетическая многогранность и т. д. – естественно порождает специфическую *форму* жанра – целостную систему особенностей сюжета, композиции, художественной речи, ритма повествования, самый способ существования романа (массовая печатная книга)» [22:121-122].

СЮЖЕТ И ИНТУИЦИЯ ПРОСТРАНСТВА

Особое место в строении художественной формы романа занимает сюжет. Сюжет становится тем художественным феноменом, который порождается априорной формой творчества культуры Нового времени и который ее представляет. «Сюжет отражает внутреннюю организацию, внутреннюю структуру реальности, соподчинение ее моментов, отношение видимости и сути, способ ее движения, – пишет литературовед В. Днепров. – Сюжет представляет как бы аналог логического доказательства в его принудительности» [23:130]. Прекрасный знаток истории мирового романа и глубокий теоретик романа совершенно верно отмечает, что сюжет выполняет в художественном мышлении ту же роль, что и формы логики

в организации теоретического мышления. А это и указывает на то, что в сюжете как форме организации мира художественного произведения реализуется априорная установка творческого мышления.

Интуиция пространства как интенсивной перспективы находит свою разнообразную реализацию в различных областях и сферах продуктивной деятельности в культуре Нового времени. Научное познание и творчество в науке прямо ориентировано на постижение сущности вещей, которая не лежит на поверхности, а скрыта в глубине природы. Сама идея открытия, обоснования и доказательства истины укоренены в этой априорной установке научного познания. Можно считать, что благодаря интуиции глубины как априорной установки продуктивного действия появляется идея исторического прогресса. Жан Антуан Кондорсе, выдвинувший и обосновавший идею исторического прогресса, пишет в разделе «О будущем прогрессе человеческого разума»: «Если человек может с почти полной уверенностью предсказать явления, законы которых он знает, если даже тогда, когда они ему неизвестны, он может на основании опыта прошедшего предвидеть с большой вероятностью события будущего, то зачем считать химерическим предприятием желание начертать с некоторой правдоподобностью картину будущих судеб человеческого рода по результатам его истории?» [24]. История – это перспектива человеческих действий.

Сюжет становится неотъемлемой частью художественного творчества в эпоху Нового времени. Он может быть не только инструментом развития фабулы, но и способом представления мировоззрения, ценностей и понимания пространства. Сюжет кристаллизует коллективный опыт, организуя взаимосвязи пространства и времени в жизни человека и общества. Достаточно вспомнить сюжет романа М. Пруста, представленный самим названием этого произведения – «В поисках утраченного времени».

Кажется, что искусство XX века, начиная с авангарда, включая постмодерн и современное актуальное искусство в его различных вариантах, отказалось от сюжета. Но здесь следует вспомнить, что термин *сюжет* этимологически родственен философскому термину *субъект*. В русский язык слово *сюжет* пришло из французского языка – *sujet* = предмет, субъект, которое восходит в латинскому *subjectum*, породившим философское понятие *субъект*. Современное искусство – это искусство, инициирующее работу воображения как субъекта, создающего произведения искусства, так и субъекта, воспринимающего его. Акт творческого воображения в том и другом случае направлен не на конкретный предмет или ситуацию, как это было во все предшествующие эпохи, а на обнаружение / пробуждение личностного начала в субъекте. В этом случае само конкретное произведение как артефакт может не иметь никакого эстетического качества (какое эстетическое качество «Фонтана» М. Дюшана?), но оно становится неким отправным пунктом формирования связей и отношений, которые создают своеобразное пространство гипертекста.

Вероятно, именно гипертекст как особая форма организации и восприятия пространства становится современной культурной формой проявления априорного начала

творчества. Интуиция пространства как гипертекста пронизывает разнообразные сферы продуктивной деятельности в современной культуре, идущей на смену культуры Нового времени. Эта интуиция вдохновляет художников, писателей, архитекторов и ученых на создание новой конфигурации изображения, художественного текста, архитектурных решений городов и ландшафтов, междисциплинарных научных исследований. Идея гипертекста является мостом между миром художника и миром зрителя, погружая того и другого в область неизведанного и непознанного. В этой интуитивной перспективе находится и обретается смысл, скрытый за видимой реальностью, создающий гармонию, которая иначе могла бы остаться невоплощенной.

В таком контексте сюжет и интуиция глубины пространства объединяются в стремлении к познанию глубинных структур бытия. Сюжет как гипертекст переплетается с интуицией, обогащая культурную матрицу, и вместе они служат инструментом, способствующим дешифровке многозначности мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Конечно, творчество – это такая деятельность человека, которая представляет собой сложную конфигурацию всех способностей и характеристик человека: его чувственных и эмоциональных состояний, его интеллекта, его воображения, его личных и его общественных характеристик, его соматических особенностей и той ситуативности, в которой он оказался. Но, наверное, должно быть нечто, что все это онтическое множество превращает в онтологически значимое событие творчества. Этим нечто является априорная форма чувственности – *spatium*, чувство интенсивности глубины и емкости пространства, которое как аттрактор запускает процесс кристаллизации произведения.

Конфликт интересов: авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов, требующего раскрытия в данной статье.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Schelling FWJ. *System of transcendental idealism*. L., 1936. (In Russ.). [Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936].
2. Konev VA. The secret of "Let there be!", or "... a circular line on the face of the abyss". In: *Mixtura verborum. Metaphysics of the old new. Philosophical Yearbook*. 2011:36-44. (In Russ.). [Конев В.А. Тайна «Да будет!», или «... круговая черта по лицу бездны». В кн.: *Mixtura verborum. Метафизика старого нового. Философский ежегодник*. 2011: 36-44].
3. Deleuze J. *Logic of meaning*. Foucault M. *Theatrum philosophicum*. Ekaterinburg, 1998. (In Russ.). [Делез Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum*. Екатеринбург, 1998].
4. Deleuze G. *Différence et répétition. Épipiméthée. Essais philosophique*. Paris, 1968.
5. Deleuze J. *Difference and repetition*. St. Petersburg, 1998. (In Russ.). [Делез Ж. Различие и повторение. СПб, 1998].
6. Kant I. Critique of Pure Reason. *Collected Works in 6 volumes*. M., 1964. Vol. 3. (In Russ.). [Кант И. Критика чистого разума. Соч. в 6 тт. М., 1964. Т. 3].
7. Kant I. Criticism of the ability of judgment. *Collected Works in 6 volumes*. M., 1966. Vol. 5. (In Russ.). [Кант И. Критика способности суждения. Соч. в 6 тт. М., 1966. Т. 5].

8. Davies St. *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution*. Oxford, GB: Oxford University Press, 2012. doi: 10.1093/acprof:oso/9780199658541.001.0001
9. Powell J. Stephen Davies, *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution*. *Literature & Aesthetics*. 2013;23(2):111-118. URL: <https://philarchive.org/archive/POWSDT> (accessed: 02.17.2023).
10. Kohen A. *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution* by Stephen Davies. *Analysis Reviews*. 2016;76(1):115-117. doi: 10.1093/analys/anv049
11. Hegel GWF. *Aesthetics in 4 vols*. М., 1969. Vol. 2. (In Russ.). [Гегель Г.В.Ф. *Эстетика в 4 тт.* М., 1969. Т. 2].
12. Losev AF. *History of ancient aesthetics: Early classics*. М., 1963. (In Russ.). [Лосев А.Ф. *История античной эстетики: Ранняя классика*. М., 1963].
13. Spengler O. *Decline of Europe. Essays on the morphology of world history: Gestalt and reality*. М., 1993. (In Russ.). [Шпенглер О. *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Гештальт и действительность*. М., 1993].
14. Losev AF. *History of ancient aesthetics. Sophists. Socrates. Plato*. М., 1969. (In Russ.). [Лосев А.Ф. *История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон*. М., 1969].
15. Losev A.F. *History of ancient aesthetics. Aristotle and the Late Classic*. М., 1975. (In Russ.). [Лосев А.Ф. *История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика*. М., 1975].
16. *K. Marx and F. Engels about art*. Vol. 1. Comp. Mich. Lifshits. М., 1957. (In Russ.). [К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. 1. Сост. Мих. Лифшиц. М., 1957].
17. Dostoevsky FM. *Brothers Karamazov. Full coll. op. in 30 volumes*. L., 1972–1990. Vol. 14 (In Russ.). [Достоевский Ф.М. *Братья Карамазовы. Полн. собр. соч. в 30 тт.* Л., 1972–1990. Т. 14].
18. Augustine Aurelius. *Confession*. Abelard P. *History of my disasters*. М., 1992. (In Russ.). [Августин Аврелий. *Исповедь*. Абельяр П. *История моих бедствий*. М., 1992].
19. Gogol NV. *Reflection on the Divine Liturgy. Selected places from correspondence with friends. Spiritual prose*. М., 1993. (In Russ.). [Гоголь Н.В. *Размышление о Божественной литургии. Выбранные места из переписки с друзьями. Духовная проза*. М., 1993].
20. Averintsev SS. *To clarify the meaning of the inscription over the conch of the central apse of St. Sophia of Kyiv. Old Russian art. Artistic culture of pre-Mongol Rus*. М., 1972. (In Russ.). [Аверинцев С.С. *К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси*. М., 1972].
21. Losev AF. *Aesthetics of the Renaissance*. М., 1978. (In Russ.). [Лосев А.Ф. *Эстетика Возрождения*. М., 1978].
22. Kozhinov V. *Origin of the novel*. М., 1963. (In Russ.). [Кожин В. *Происхождение романа*. М., 1963].
23. Dneprov V. *Ideas of time and forms of time*. L., 1980. (In Russ.). [Днепров В. *Идеи времени и формы времени*. Л., 1980].
24. Condorcet JAN. *Sketch of a historical picture of the progress of the human mind*. (In Russ.). [Кондорсе Ж.А.Н. *Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума*]. URL: https://istmat.org/files/uploads/28689/condorcet_tableau-du-progres-de-raison-humaine.pdf (accessed: 19.11.2022).

■ Автор для переписки

Иванова Валерия Николаевна
Адрес: Самарский университет, Московское шоссе, 34,
г. Самара, Россия, 443086.

■ Corresponding Author

Valeriya N. Ivanova
Address: Samara University, 34 Moskovskoe Shosse,
Samara, Russia, 443086.

E-mail: tigrel@yandex.ru