

УДК 7.01

В.Н. АЛЕСЕНКОВА

**ДИАЛЕКТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА
КАК ОПЫТ ПОЗНАНИЯ**

Алесенкова Виктория Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры мастерства актера Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова (Саратов, пр-т Кирова, 1), alesenvic@gmail.com

Аннотация. В статье анализируются модели художественного творчества, основанные на дихотомии дионисийского и аполлонического начал. Научный интерес представляет изучение ментального пространства между сферами «высшей и низшей» реальности («полоса миражей» Вяч. Иванова, «сновидение» П. Флоренского). Обнаруженное созвучие моделей творчества с теорией познания Платона и теорией архетипов К. Юнга открывает перспективу когнитивного подхода к современному визуальному (театральному) искусству через символ.

Ключевые слова: модель творчества, дионисийское, аполлоническое, познание, пространство сновидения, образы-символы.

UDK 7.01

V.N. ALESENKOVA

**DIALECTICAL MODEL OF CREATIVITY
AS A COGNITIVE EXPERIENCE**

Alesenkova Viktoriya Nikolaevna, PhD (art), associate professor of acting at the Saratov state conservatory named after Sobinov L.V. (Saratov, Kirova av., 1), alesenvic@gmail.com

Abstract. The article analyses the models of art creativity based on dichotomy of the Dionysian and the Apollonian elements. The research focuses on studying the mental space between “superior and inferior” spheres of reality (“mirage’s zone” by Vyach. Ivanov, “dream” by P. Florensky). The revealed similarity between models of creativity and Plato’s theory of knowledge as well as the resemblance to C. Jung’s theory of archetypes discovers a prospect of cognitive analysis for modern visual (theatrical) art by symbol.

Keywords: model of creativity, Dionysian, Apollonian, cognition, space of dream, images-symbols.

Десемантизация современного визуального и, в частности, театрального искусства вскрывает проблему утраты механизмов анализа невербального языка, основу которого составляют образы грез и сновидений. Речь идет не только о вставных сценах, но о целых спектаклях-снах (к примеру, «Гамлет. Сны» (2002) в постановке А. Жолдака, «Фауст» (2007) в постановке С. Пуркарете, «Гамлет/Коллаж» (2014) в постановке Р. Лепаж), в которых доминируют пластические образы, и замысел режиссера-художника лишь дискретно пересекается с авторским. В связи с этим целесообразно проанализировать процесс творчества с целью изучения ментального пространства сновидения.

Сновидение позиционируется как символическая форма мышления в работах М. Эсслина, Ю. Лотмана, С. Лангер и др., однако не обнаруживает методов распознавания двойственной природы образов в театральном искусстве, о чем заявил выдающийся немецкий философ Ф. Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки». Из рассуждений Ницше следует, что под воздействием «аполлонического сна» художник одухотворяется символическими образами красоты, иллюзия которых неминуемо разрушается от осознания бессмысленности полной страдания человеческой жизни, побуждая художника через «дионисическое опьянение» к инстинктивному единению с природой в чарующей символической пляске и пении, предоставляя ему возможность самому стать художественным произведением. В теории Ницше можно усмотреть идею наделения человеческой природы функцией божественного творчества – когда Дионис говорит языком Аполлона,

«в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом» [1, с. 55], и такие моменты всепоглощающего синтеза противопоставляемых начал являются, по мнению философа, высшей целью трагедии и искусства в целом.

Ознакомившись с теорией Ницше в 1890 году, русский философ-символист Вяч. Иванов в статье «О границах искусства» развивает собственную теорию творчества. Целью трагедии, по Иванову, также является единство «дионисийского и аполлинийского» начал, как тезы и антитезы, тождественных «высшей и низшей реальности», в контексте которых Дионис является символом внутреннего опыта и аспектом множественности, а Аполлон – объединяющим аспектом интуитивного начала.

Творческий акт представляет собой процесс восхождения художника в сферу высшей реальности («дионисийское волнение», соответствующее зачатию художественного произведения) и последующего нисхождения в сферу низшей реальности («аполлинийское сновидение», соответствующее художественному воплощению). Однако на пути восхождения художник должен «перейти через полосу миражей, обманчивых марев, прельстительных, но пустых зеркальностей, отражающих ту же, покинутую им действительность, но преломленную в зыбком покрывале его собственных страстей» [2, с. 642]. Следуя логике Иванова, между сферами существует некое третье пространство, которое таит опасность обольщения на пути восхождения, но на пути нисхождения становится своеобразной мастерской по созданию на основе «аполлинических видений» образцов будущих творений художника из своей пластической субстанции. Этот момент определяется Ивановым как собственно мифотворческий, «в той мере, в какой содержательно и прозрачно в нем откровение высших реальностей» [2, с. 644]. Учитывая, что Иванов понимает под мифом динамический вид символа, искусство, несущее откровение, всегда символично и соответствует акту нисхождения (в противоположность версии Ницше).

Теория художественного творчества другого русского философа П. Флоренского, развернутая в работе «Иконостас», во многом созвучна с положениями Вяч. Иванова и помогает прояснить некоторые предположения. В представлении Флоренского видимый (дольный) и невидимый (горный) миры соприкасаются, и сновидения являются сутью тех образов, что отделяют миры друг от друга и в то же время соединяют их. Поскольку невидимый мир обладает иным измерением пространства и времени, то на границе бодрствования и сна существует «общий предел ряда состояний дольных и ряда переживаний горных, граница утончения здешнего и оплотнения тамошнего» [3, с. 17], т.е. уже понятно, что граница эта в системе координат Флоренского имеет некоторое расширение от верхних переживаний дольного до нижних переживаний горного.

В соответствии с этим представлением вечерние сновидения Флоренский считает психофизиологическими (проявление дневных впечатлений), а предутренние – мистическими (наполненными ночным сознанием). «Сновидение есть знаменование перехода от одной сферы в другую и символ. Из горного – символ дольного, и из дольного – символ горного» [3, с. 17]. Для осуществления этого *знаменования*, сознание должно находиться на границе миров или сфер, т.е. в «некоем тонком сне», и именно этот принцип *перехода* из сферы в сферу един для всего, в том числе для художественного творчества.

В художественном творчестве душа «восторгается из дольного мира и восходит в мир горный» [3, с. 18], где напитывается созерцанием сущности и ноуменов вещей, лишенных образов, чтобы на пути нисхождения на границе с дольным это «духовное стяжание» облекалось в символические образы, которые Флоренский подразделяет на два рода – образы *восхождения* (под которыми подразумевается шелуха дневной суеты, накипь души) и *нисхождения* (приобретенный опыт мистической жизни). Художество нисхождения может быть недостаточно мотивированным, но обязательно телеологичным (Флоренский называет его «кристаллом времени во мнимом пространстве»); напротив, художество восхождения может быть достаточно мотивированным, но механически построенным в системе привычного времени, что чревато подражанием повседневной жизни и приводит к натурализму, тогда как в символических образах нисхождения воплощается иной опыт, высшая реальность.

Для того чтобы обратить внимание на общность закона перехода из сферы в сферу, Флоренский осваивает термины Ницше, определяя восхищение души как «дионисическое расторжение уз видимого», а нисхождение – как «аполлиническое въдение мира духовного». Однако можно с уверенностью сказать, что универсальность модели творчества, выдвинутая П. Флоренским, во многом сходная с теорией Вяч. Иванова, представляет собой модель познания через искусство и совершенно очевидно восходит к более древнему, чем у Ф. Ницше, источнику – теории познания Платона, с которой отчетливо проступает параллель. Демонстрируя диалектический метод познания в диалоге «Государство», Платон создает представление о разделении рационального и иррационального мировосприятия на примере пересечения сфер «зримого/чувственного» и «умопостигаемого», которые можно считать идентичными сферам «высшей и низшей» реальности Вяч. Иванова и сферам «видимого/дольного и невидимого/горнего» миров П. Флоренского. Тогда область пересечения сфер, обозначенная в терминологии Платона как *вера*, будет идентичной *полосе миражей* Вяч. Иванова и соответствовать *сновидению* П. Флоренского.

Ментальное пространство *веры*, о котором Платон говорит как об области теней и отражений, служащих «лишь образным выражением того, что можно видеть не иначе как мысленным взором» [4, с. 319 (511a)], открывается в концепции Иванова как пространство «миражей и пустых зеркальностей», одновременно обольщающее отражениями страстей (на пути восхождения) и предоставляющее образы-символы для мифотворчества (на пути нисхождения). Пространство *сновидения* Флоренского также составляют полярные образы переживаний психофизиологического и мистического опыта (символы горнего и дольного соответственно). Соблазны и обманы, которые подстерегают душу в этом пространстве соприкосновения миров, заставляют «принять за духовные образы, вместо идей те мечтания, которые окружают, смущают и прельщают душу» [3, с. 20] и которые Флоренский называет «тенями чувственного мира, сонными его вожделениями» [3, с. 22], оживляемыми силой страстей и страхов, загоняющих душу в ловушку того, что называется *духовной прелестью*.

В самообмане прельщения (художник часто не осознает факт подлога) кроется причина подмены образов-символов нисхождения образами-символами восхождения, вследствие чего симуляция или суррогат откровения выдается художником за истинное искусство, не способное к расширению сознания воспринимающего его зрителя, но способное изменять код реальности. Поскольку, как верно отметил в работе «Дегуманизация искусства» Х. Ортега-и-Гассет, «мы видим вещи с помощью идей о вещах» [5, с. 251], которые вследствие эмпирического опыта накапливаются в индивидуальном и коллективном ментальном пространстве, составляя суть самосознания, – нейтрализация или перверсия идей может привести к коллапсу человеческой способности мыслить и творчески постигать себя и мир.

Рассмотренные характеристики межсферического ментального пространства очень важны, поскольку позволяют утверждать, что образы восхождения и образы нисхождения являются символами, нуждающимися в языковых механизмах конструирования для окончательного воплощения «в смысле, звуке, зрительном или осязаемом веществе» [2, с. 632]. Следовательно, то, что в теории Вяч. Иванова подразумевается под реалистическим и идеалистическим символизмом, может быть осмыслено через образы нисхождения и образы восхождения соответственно.

Находясь на границе сна и бодрствования, т.е. вне контроля сознания (рассудка), межсферическое пространство *сновидения* П. Флоренского не только соотносится с *полосой миражей* Вяч. Иванова и областью *веры* Платона, но и созвучно понятию, которое известно в теории выдающегося швейцарского психолога К. Юнга как «коллективное бессознательное», проявлением которого, согласно Юнгу, являются символы сна или символические образы, называемые архетипами. В работе «Архетип и символ» Юнг отмечает: «...часть бессознательного состоит из множества временно затемненных мыслей, впечатлений, образов, которые, невзирая на утрату, продолжают влиять на наше сознание» [6], что позволяет воспринимать процесс творчества режиссера-художника как непрерывный путь познания, а не одномоментный результат вдохновения. Это также означает, что

процесс творческого познания распространяется и на зрителя, у которого под влиянием сценического действия из подсознания могут возникать совершенно новые образы и творческие идеи, не связанные с воспоминаниями, а выражающие мысли, «никогда ранее не переступавшие порог сознания» [7, с. 36]. Не следует забывать, что если так называемые образы сна могут являться символами горнего мира, то те визуальные образы, которые воспринимает зритель как результат художественного творчества на сцене, могут в свою очередь быть символами по отношению к образам сна (ментальным образам).

На основании вышеизложенного можно утверждать, что образы ментального пространства сновидения не являются прерогативой эстетики «абсурдизма» или «сюрреализма» в искусстве, а составляют основу философского познания мира как принцип мифического мышления (или символического сознания), имеющего как бы два уровня проникновения в иную реальность с последующим воплощением образов нисхождения («реалистический символизм» и собственно мифотворчество) и образов восхождения («идеалистический символизм» и перформативность, т.е. симуляция мифа). Если в первом случае происходит расширение сознания, и хаотично существующие в подсознании образы упорядочиваются благодаря магнетизму «заряженной» субстанции «тонкой» идеи, которая притягивает из сферы образов режиссера-художника лишь необходимые для ее воплощения, то во втором случае, поскольку проникновение в высшую реальность не осуществляется, сознание не расширяется, соответственно, не возникает магнетического напряжения между сферами, способного упорядочить образы, что в результате и является причиной «паратаксиса» (в терминологии Х.-Т. Лемана), наблюдаемого в перформативном векторе постдраматического театра как де-иерархизация знаков, не поддающаяся семиотическому анализу.

Вместе с тем важно отметить, что в сценической практике имеет место феномен смешения образов восхождения и нисхождения. Будет логичным предположить, что инструментом определения отличий между мифотворчеством и перформативностью должен послужить символ как общая форма существования образов в области пересечения сфер низшей и высшей реальности.

Литература

1. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2000. 240 с.
2. Иванов Вяч. О границах искусства. Собр. соч. в 4 томах. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 627-651.
3. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. 365 с.
4. Платон. Государство // Диалоги. Книга вторая. М., 2008. 1360 с.
5. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века (сборник работ). М., 1991. С. 230-264.
6. Юнг К.-Г. Архетип и символ. URL: http://www.pseudology.org/Psychology/Jung/Arhetip_and_simbol.pdf
7. Юнг К.-Г. К вопросу о подсознании // Человек и его символы. М., 2006. С. 14-104.

References

1. Nietzsche F. Rojdenie tragedii iz duha muzyki [The birth of tragedy from the spirit of music]. Saint Petersburg, 2000. 240 p.
2. IvanovVyach. O granitsah iskusstva [About Art boundary]. Coll. Op. in 4 v. V. 2. Brussels, 1974. P. 627-651.
3. Florensky P. Iconostas. Izbrannye trudy po iskusstvu. [Iconostasis. Elected works on art]. Saint Petersburg, 1993. 365 p.
4. Plato. Gosudarstvo [Republic] // Dialogues. Book 2. Moscow, 2008. 1360 p.
5. Ortega y Gasset J. The Dehumanization of Art // European culture's self-awareness of XX c. Moscow, 1991. P. 230-264.
6. Jung C.-G. Arhetip i simvol [Archetype and symbol]. URL: http://www.pseudology.org/Psychology/Jung/Arhetip_and_simbol.pdf
7. Jung C.-G. Approaching the unconscious // Man and his symbols. Moscow, 2006. P. 14-104.