

Человек, мастер, автор...

И СНОВА ЧЕЛОВЕК

АЛЕКСЕЙ ГОРШКОВ

Всякий талант неизъясним. Каким образом ваятель в куске кarrарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет, резцом и молотом раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами? — Так никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешней волею...

Александр ПУШКИН

Где я? Куда я успел?

VOILOS

γνώσις ἀγάπῃ γίνεται — «познание делается любовью»

Св. Григорий НИССКИЙ

Начало..., это, как правило, *что-либо*, возникающее в попытке ухватить еще не существующую ткань мысли, но уже призрачно осязаемую в сфере Невидимого. Из нее, в неизвестный момент, появляется *нечто*, соглашающееся войти в осязуемое.

О некоем пишущем можно сказать, что всякий раз, или порой, он пытается с некоторой мерой уважения отнестись к собственным размышлениям. В ожидании искры прагматической мотивации.

Если принять за некоторую ориентирную опору развивающийся институционализм в области современных искусств, то одной из про-

блем несомненно является художник, в широком смысле слова: человек, личность, ипостась, понятие... И в то же время художник как целое. Что есть двигатель, какие радикалы предопределяют путь? От этого мы и оттолкнемся, моделируя или провоцируя такие состояния, превосходящая их, погружаясь в них, как в свои. Возможно даже до того уровня, где свои или не свои уже не будет иметь значения. Сам художник об этом редко напишет, он уже взялся за твердую рукоять кисти творческого, спонтанного, а следовательно, неструктурного воспроизведения. Но тот, кто все еще писатель, обладает большей мерой дерзости и занудства, а значит, необходимой свободы.

Человек, мастер, автор... и снова человек

Однако еще до того, как *он* разделился на фракции писателя и художника, субъект бытия и мыслеобраза может сохранить некоторое, еще практически не выявленное, но для самого творчества дорогое состояние мастера. Идущее от некоего целого, где он есть ранимый обладатель, владеющий началом самого себя, получивший прикосновение от неделимого, но дающего начало всему. Начало соединения, где встречаются пространство и время, и может возникнуть *росчерк*. И он тот самый, удерживающий напряжение, застывший в преддверии движения. В этот момент он единственный обладатель возможности его совершить. Тогда совершенное становится началом, а мастер — приобретает устойчивость в обладании этим началом. Совершение (этимологически: участие в лучшем, верхнем, вышнем). Совершивший, имеющий дело со своим совершением, еще находясь в неделимом первозданном состоянии, осуществляя росчерк, овладевая началом совершаемого, приобретает полномочия во времени. Где после наделяется правом выбора, и уже может делать все, что ему заблагорассудится. Тогда неразделенный в себе мастер, вкусивший интерес (от лат. *interesse* — быть внутри), становится кем-то, происходящим вовне. «Каждый из нас — неповторим, уникален», — скажет вдруг этот новый «кто-то». «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему по подобию Нашему... И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его» (*Быт. 1 : 26–27*). Но что же это за «подобие»? Подобный означает в меньшей степени особенный, не стремящийся отделиться.

«Если я так велик и разнообразен, так неподражаем и..., как же я буду умирать? Как это будет долго. И как же тогда мне возродиться в Вечном».

Было единое, без центра, без начала. Единое «захотело» начаться и появилось начало. Единое — ноль, начало это один, один — это центр. Единое захотело продолжиться, и появилось два. Один увидело себя — это два. В своем продолжении Единое перестало существо-

вать, т. к. продолжение — это начало двойственности. И появилось три. Перемещение от одного к двум рождает три. Три это уже знак продолжения, так он повторил себя через повторение предыдущего. Три это подтверждение повторения. Если повторение возможно, то возможно последующее повторение. Так рождается множество. Так возникает система знаков. Для последующего повторения во множестве достаточен предыдущий фрагмент. Так возникает самодостаточность. Так утрачивается связь с центром. Утрата связи с центром — это завершение всего множества, тьмы вещей [6].

Истинный мастер сохраняет свое подобие? Вопрос ведет к антиномии подобия и авторства. Мастерство — в мере чистоты уподобления неделимому. И авторство — в мере неповторимости совершаемого. Клетки, камни подобны, но организм и строение, состоящие из них, уникальны. В какое пространство мы попадаем далее, если интересуемся диалектикой как регулирующим инструментом познания, а не как ноуменальной данностью необъяснимого (непросматриваемого)? Мастер ноуменален или феноменален. А *auctor*? Человек, мастер, автор... и снова человек. Человек, появляясь как произведение, затем становится мастером как продолжающий и совершающий. Переходя меру автономности, приходит в себя — автора, создающего свое собственное произведение. Однако тем самым в авторстве он желает повторяться в своей разделенности... Таким образом, текст (как *нить Ариадны*) попадает в сокрытую мыслеформу: мастер тот, кто устойчив в продолжении, не переходящем в повторение, а следовательно, в разделение. Он подобен канатоходцу, идущему по биссектрисе антиномического разделения между подобием и неповторимостью. Openness, что семантически-игриво переводится одновременно и как единство, и как исключительность. Успевающий не потерять свою свободу от личного. Находясь неподалеку от истинности — не то чтобы настойчиво и постоянно ищет ее, но старается располагаться в некотором к ней при-

ближени, не теряя ее дуновения. Струна между подобием и исключительностью, настроенная мастером, позволяет ему достичь живого звучания знака, который как бы сам собой проистекает из росчерка — знака продолжения на грани этой разделенности, но который тот час же продолжает во вселенной что-то.

Рассмотрение «мастера» здесь приближается к обозначениям антроподицеи. Где не столь утверждение себя в человеческом, сколь сокровенное блюение вслушивания в категории высшей правды, наделяющей существование человека метафизической ответственностью — «конкретной метафизикой», открывающей конкретную явленность духовного в чувственном, ноумена в феномене, сверхъестественного в естественном [3]. Где не в первой силе авторство как устремленность волевых начал человека и их демонстрация. Но тот, кто ждет своего попадания в нечто, внезапно приблизившееся. А мастер не в первую очередь предлагает, но больше встречает то, что можно затем предложить. Он подобен охотнику, с профессиональным вниманием всматривающемуся в туманность невидимого. Но что именно появится из покрова тумана — его рас судку торжественно неизвестно. Здесь каждый человек «своею глубочайшею сущностью коренится в вечном божественном мире» и может избрать путь обожания, путь к Богочеловеку (В. С. Соловьёв). Теологический аспект рассмотрения здесь представляется одним из закономерных, поскольку встречает и проводит всякую антиномию в пространство непостижимого как предмет гносеологического бдения. И что в равной степени благодарственно при изучении объектно-субъектных соотношений в пределах ипостаси и понятия «художник».

Ауфтакт с вопросительностью о «начале» открывает выдох продолжения шороха последующих шагов этой текстуальной авантюры. Где не цель — понятийная чеканка о «мастере», но вчувствование, вхождение в интонацию повествования.

О генезисе замысла

Exister, pour nous — c'est sentir.

Jean-Jacques ROUSSEAU [7]

Подбираясь к собственно замыслу, само проистечение которого — угадывание, близкое больше к интеллектуальной интуиции. Не столько проектирование, когнитивное бурение, более свойственное авторству, равно как переизбыток чувственной интуиции или завораживающих самого автора мистических прозрений, требующих искусной искусствоведческой верификации. Мастер произведения в большей мере следует альтруистической прагматике. Автор хочет быть. Лишь его гений растворяет его личное как препятствие для народного уха. Мастеру все это, в конечном счете, все равно, в гении он не имеет нужды.

Поначалу замыслу свойственна неоформленность и одновременно семиотически не оформленная смысловая определенность, намечающая очертания темы и идеи произведения. В замысле «сквозь магический кристалл еще неясно» (Пушкин) различаются черты будущего художественного текста [2].

Замысел формируется вначале в виде интонационного «шума», воплощающего эмоционально-ценностное отношение к теме, и в виде очертаний самой темы в несловесной (= интонационной) форме. Маяковский отмечал, что начинал писать стихи с «мычания» [2].

Познающий этот замысел, перебирая струны размышлений, старается уловить ту мысль, которая соответствует ближайшему к реальности облаку непроявленного. Однако эта область часто неоднозначна, поскольку насыщена сторонними созвучиями как собственного разума, так и предполагаемых посещающих его иных пространств. Сквозь них истинному бывает непросто просочиться. Следуя за интуитивным маневром текста, всегда хочется уловить именно те звуки... Руководствуясь, вероятно, благими побуждениями провести нечто лучшее в уже

что-либо существующее и несовершенное. На первый взгляд, это весьма благородно, и данная тенденция захватывала, как всегда, разум устремленных... И вот, обнаруживая отчетливость такого побуждения, ощупом мыслительчества он лепит контур уловленного образа, стараясь уверовать в его истинность. Что, как правило, удается. При этом настоящий художник попадает в профессиональную тоску вечно-го сомнения.

Предметом сомнения является одно: то ли? То ли улавливает мыслитель? Мастерство идентификации истинности или полезной сути предполагается как дар. Но на первых порах можно продвигаться методологически. Если изобразить иерархию побуждений для творчества, то очевидно определиться, что человеческие факторы имеют соответствующие уровни таинственности творчества несколько меньшие, чем «желают» казаться: психоинтуитивный (бессознательное), интеллектуальный (мышление), эмоционально-мотивационный (актуальный социум), волевой (индивидуальная самоорганизация). Разумеется, эти основания формируют полезные, познавательные и развивающие проявления творческого начала. Разобравшись в принадлежности или непринадлежности творческого к вышесказанному, рассматриваем его уже как преимущественно непроявленное — иррациональное абстрактное. И уже после переходящее в иррациональное конкретное, т. е. собственно в искусство. При этом теряющее в статике «формности» элемент игры, спонтанно находя его в рациональном абстрактном (в философии), где игра уже носит первично ментальный творческий характер и априори является не более чем уподоблением или подражанием Истинному. Где творчество становится игрой, минуя искусство, когда оно перестает быть предсказуемым. И формы искусств приобщаются к такому явлению процессуально или ретроспективно. Тогда художник понятия не имеет, что с ним произойдет уже завтра. Причем немаловажное отличие в том, что он это

отчетливо осознает. Вся его жизнь становится постоянно создаваемым произведением — поэзией, полотном, музыкой... И вот он уже ищет того, кто или что создает его. И путь этого поиска может отобразить в *чем-либо*.

В то же время, «истину нельзя познать ни посредством слепой интуиции, при помощи которой познаются разрозненные эмпирические факты, ни посредством дискурсивного мышления — стремления к сведению частичного в целое путем сложения одного элемента с другим. Истина становится доступной сознанию только благодаря рациональной интуиции, доводящей сочетание дискурсивной дифференциации *ad infinitum* с интуитивной интеграцией до степени единства» (Н. О. Лосский).

Собственно выявленное здесь понятие о рациональной интуиции и является наиболее близким к последующим ступеням продвижения.

Совершенство. Воля. Praxis

Все эти элементы я рассматриваю как материализованные энергии, обладающие динамическими свойствами (движением, напряженностью, весом, скоростью...), целесообразно регулируемые художником.

Александр ВЕСНИН

Если автор озадачен адаптивной дифференцированной параметризацией своих совершенний. Или в социальном значении — институционализацией авторства, где он приобретает статус деятеля, уже независимого от самих его дел. И что накладывает отпечаток на «режим» его внутренней творческой «мастерской» с последующим переходом в «цех». То мастер призван показать всю возможную меру отвлеченности от известных либеральных условностей, применить рациональную интуицию, попасть в то присутствие, где он востребован, и совершить продолжение необходимого. Его индивидуальная воля оказывается несколько обесцененной, мастер гуманистически обусловлен потребно-

стью мира. Движущая интуиция необходима для того, чтобы оказаться в задачном плане, но далее наступает ограничение, связанное с предопределенностью совершения. Он попадает в детерминизм, который в этом случае, «по-видимому, одержал победу над индетерминизмом».

«Цепь мировых событий имеет строго определенное, единственное направление; и в этом ряду нет места свободе. Всякое событие настоящего момента необходимо возникает на основе событий предшествующего ему времени, а они в свою очередь обусловлены еще более ранними событиями и т. д. Настоящее определено прошлым, но это прошлое находится вне нашей и чьей бы то ни было власти; следовательно, мои сегодняшние мысли, чувства, сомнения, колебания, хотения и решения неотвратимо были предопределены уже вчера, год тому назад, сотни лет тому назад, прошлым строением мира» [4].

Свобода для мастера — противоположна независимости. Это не свобода непричастности, личного блага, уединения, приветствуемая либеральным направлением мысли. Здесь свобода — это мотив и результат. Возможность осуществления необходимого. Свобода мастера ориентирована на действие. Отказываясь от частной воли, он становится более свободным, приобретая общую или высшую волю. Но здесь детерминизм мастера далек от фатальности для него общества, поскольку он приводит в действие и управляет инерцией, создает институцию для управления общей волей, плетет ткань, которая позволяет действовать в трудных ситуациях. Будучи свободным в своей необходимости совершить, он находится своим мышлением в том самом «Граде Божьем» Святого Августина, где свобода существует не как внутреннее расположение, а как способ существования в мире.

Быть свободным — это начать (Ханна Арендт). Свобода — это не только воля, но и способность поступать, действовать. Поведение и повеление; начало и завершение; введение некоторой операции и непрерывность. Человек — *inintium*. Не то,

что он располагает свободой — он и есть свобода. В нем воплощено начало. И именно потому, что человек — начало, он может сам что-то начинать. Человек и свобода это синонимы. Бог сотворил человека, чтобы было возможно начинание. Что же такое начало? Примеры чудес в Новом Завете, где чудо — являет новизну, которую несет евангелие. Многообразные явления чуда неоспоримым образом свидетельствуют о свободе. Человек — дар свободы и поступка, поступания. Мастерство совершения и попадания в канву «поступка», который оказывается установочным для общества, произведение соответствующего изделия, можно сказать, и есть движение мастера, мастера в искусстве. В отличие от просто автора, который, тем не менее, ничуть не умаляя себя, идет своим путем, располагает своей волей, постигая ее через суверенность, индивидуальный «независимый выбор» и, чаще всего, интересы семьи.

Развитие определения рациональной интуиции в условиях второй из затронутых антиномий детерминизма и свободы, вновь-таки опирающейся в некоторой мере на антроподицею высшей предопределенности, является выходом на более высокие ступени значения и определения «мастера». Далее интересно осуществить семантический синтез «рациональной интуиции» и «свободы начинать».

Готфрид Лейбниц под интуитивным понимает познание, при котором мы осмысливаем одновременно, в совокупности все признаки, характерные для данной вещи. Рациональная интуиция — это своего рода «монада» всех рациональных доказательств, сосредоточившая все предикаты вещи в сознании Субъекта. Интуиция — высший уровень познания, позволяющий осознать все рациональные истины. Лейбниц определил интуитивное знание не как изначальное, а как результат длительной предшествующей познавательной деятельности. Последняя, в свою очередь, осуществляется дискурсивным мышлением [5].

Высший критерий истинности по Лейбницу — принцип тождества. Этот принцип инту-

итивен. Следовательно, рациональная интуиция оказывается критерием утверждений опытного характера и критерием истинности актов рассудочного мышления, строго соблюдающего законы логики. «Первичное отчетливое понятие мы можем познать только интуитивно, в то время как сложные понятия — по большей части только символически». Содержание субъекта познания, по Лейбницу, тождественно познаваемому объекту, а последний должен аналитически вытекать из субъекта. Добавление «аналитически» предредило дальнейшую судьбу интуиции, освободив ее от декартовского психологизма и придав ей строго логический характер [5].

Несмотря на несколько парадоксальное звучание — «логический характер интуиции», — оно закладывает богатый ресурс для праксиса в духе «свободы начала» и в целом.

Если применить концепцию «свободы» Х. Арендт, свобода как начинание, возможность делания, воплощение не как достижение, а как данность в человеке, где индивидуальный замысел растворяется в интуиции, познание снимет с себя ограничение механистичности, становится интуитивной свободной аналитикой. И в этом естественным образом приобретает ближайшую необходимую предметность. В таком настроении уже не просто росчерк, но жест мастера становится не только предопределяющим, но и законодательным. Он присоединяется к движущейся истории, ко времени, сам становится временем [8].

Так же и в самом начертании знака происходит объединение. Однако не столько в традиционной форме его появления — т. е. вследствие замысла как момента начала творческого процесса. Поскольку здесь замысел тождествен авторству. Сколь в духе того же присоединения, к тому, что затем оказывается замыслом. Но уже неизвестно чьим. И эта неизвестность никого особенно не беспокоит. Потому как с этого момента созерцательность становится верой.

Синтез может происходить в пространствах, свободных от видимой человеку структу-

ры, в разреженных слоях, где знаки могут существовать независимо от замыслов и появляться посредством рационально спонтанных попаданий мастера. Он ждет появления знака. И способен его принять. Пространство свободно от пребывающих знаков, связь с ним можно выразить через вдохновение, внимание Посещению. Сознательный уход в невесомость, зону минимальной формальной и смысловой обусловленности. С чем можно выйти оттуда, естественно, неизвестно. Простой пример — открыть «книгу перемен» или святое писание, наугад... Совершенно неизвестно, на какой текст вы попадете. Случайно... и после прочтения определить меру неслучайности открытия. Тот перекресток, где пространство знаков взаимодействует с человеком. Рационально интуитивный гипертекст. Когда знак существует до замысла.

Может показаться странным, но немалую часть из написанного я сам понимаю не до конца, в половине моментов полагаясь на интуицию, как бы нащупывая вероятно актуальные в будущем смыслы. Но отдаю отчет и в том, что знаки эти во многом могут оказаться не востребованы. Претензия также состоит и в том, что это не научный стиль, равно как и не философский, и даже не литературного гипертекста — а, скорее, синтетический, что есть «путь во тьме в поисках света» — путь полного эксперимента и внутренней молитвы о не бесполезности содеянного.

О том, что вся вышеприведенная нарезка заблуждений и кажущейся несуразности оказывается даже необходима... Поскольку интерес состоит в том, чтобы научиться передавать или просто слышать. Передавать что-то другими способами. Не линейно. Не как заклинание. А как альфа и омега, как знак бесконечности, когда мы начальны, но не конечны. Затем символ. Когда символ приходит настолько сложный, что для его приятия необходимы события, распространяемые в пространстве и времени. Это то, на что натакивает Г. Лейбниц с подходом интуитивной аналитики. А также Н. Лос-

ский, оберегающий пространство антиномии, объединенной в теософическом непостижимом. После чего возникает идея о многомерной семантике, о геометрии текста.

Для чего необходима молитва. Это обращение.

В предметном значении, для создания худо-

жественной и творческой реальности, где художник отыщет сам себя вместо того, чтобы кто-то обозначал его. Где это уже пространство свободной игры. Город игры. Тот город, куда выходит мастер. Где есть люди, знаки и бесконечное безначалье Неба.

1. The Human Condition / Vita activa oder vom taetigen Leben. — 1958.
2. Борев Ю. Б. Эстетика: Учебник. — М., 2002.
3. Пономарёв Н. В. Религиозно-философская антропология П. А. Флоренского в контексте мистико-символической православной традиции: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13. — М., 2004.
4. Лосский Н. О. Свобода воли. — 1927.
5. Ирина В. Р., Новиков. А. А. В мире научной интуиции. Интуиция и разум. — М., 1978.
6. Тема Дао Де Цзин, 42, авторский философский мотив.
7. В чувстве заключается суть и смысл жизни (Ж. Ж. Руссо).
8. Следует обратить внимание, что диада «автор» и «мастер» образовалась непреднамеренно в процессе написания, на фоне первично заданного другого определения «художник», которое как-то незаметно отошло на второй план, что говорит о самопроизвольности развития текстового рисунка. Где текст в какой-то мере живет своей жизнью. Также очевидно, что эта диада не прочерчена столь однозначно, где противопоставление смоделировано, и в некоторой мере условно. С целью создать семантическую форму для дифференцирования соответствующего содержания (возникающего в процессе написания и прочтения).

Анотація. У статті запропоновано одночасно творчий і аналітичний розгляд антиномій, пов'язаних з поняттями: художник, автор, майстер. Введення в обіг понять «раціональна інтуїція», «інтуїтивна аналітика» у поєднанні з «людина інітіум», «свобода починати» та їх наступні дефініції, ймовірно, мають зацікавити для використання у філософських технологіях, аналітиці як новітній мистецтвознавчий інструментарій.

Аннотация. В статье предлагается одновременно творческое и аналитическое рассмотрение антиномий, связанных с понятиями: художник, автор, мастер. Введение в работу понятий «рациональная интуиция», «интуитивная аналитика» в сочетании с «человек інітіум», «свобода начинать» и их последующие дефиниции могут быть интересны для использования в философских технологиях, аналитике как современный искусствоведческий инструментарий.