



Анатомия творчества



ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСТВА: ИСТОРИКО-ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ*

АКОПЯН К.З.

Сверхчастое употребление слов «творчество», «творческий» — как обычно и бывает в подобных случаях — привело (по крайней мере, на обыденном уровне), с одной стороны, к их фактической девальвации в качестве содержательных понятий, способных вызывать адекватную «интеллектуальную реакцию», а с другой — к «затуманиванию» и в то же время предельно упрощенному пониманию скрывающегося за ними феномена, что в большей или меньшей степени способствовало превращению приведенных терминов в некие затертые знаки, а точнее — ярлыки, в малоценные и, в силу их бесконтрольной тиражируемости, подверженные еще большей инфляции «сертификаты качества», которыми мы привычно и всего лишь ради проформы «маркируем» и оцениваемые нами творения рук человеческих, и способы их созидания, и самих их создателей (пример: творческая интеллигенция), слишком часто подходя к подобным оценкам явно недостаточно критично, а порой и просто бездумно. Нередко мы используем эти ярлыки и в качестве ничего не стоящих индульгенций, с готовностью выдаваемых нами авторам опусов, всего-навсего шокирующих своей экстравагантностью.

С этим обстоятельством связана одна особенность, в целом нетипичная для наук о культуре, для которых, как известно, характерны очевидные многозначность и вариативность толкований практически всех наиболее значимых для этих наук понятий. В случае же с творчеством мы сталкиваемся с удивительным единодушием в его определении, лишь крайне

* Настоящая работа является частью главы выходящей в свет в издательстве «Гуманитарий» книги «Творчество как принцип антропогенеза». См.: *Киященко Н.И.* Представление новой книги // Философские науки. 2006. № 3.

редко нарушаемым не слишком громко звучащими голосами тех, кто не удовлетворяется навязываемой им партией хористов. Следуя формальной логике, на основании отмеченного единства мнений можно было бы даже сделать выглядящий абсурдным вывод о том, что феномен творчества достаточно прост и/или что его тайны практически полностью и окончательно раскрыты исследователями¹. Однако именно очевидная абсурдность подобного утверждения служит наилучшим аргументом для его непринятия и в то же время — подтверждением обоснованности очередного обращения к этой в достаточной степени замусоленной теме.

1. Проблема творчества в истории отвлеченно-сосредоточенной мысли

История философско-эстетической мысли свидетельствует о том, что проблема творчества на протяжении многих веков большей частью затрагивалась как бы мимоходом, опосредованно, лишь в контексте и в ходе рассмотрения проблем более актуальных для того или иного времени, и фактически только усиление интереса к разноаспектному осмыслению феномена человека смогло обеспечить этой проблеме положение, соответствующее ее значимости.

В работе, подобной настоящей, нет ни смысла, ни возможности останавливаться на тех истолкованиях проблемы творчества, которые принадлежат хотя бы наиболее авторитетным мыслителям, уделявшим ей внимание. Поэтому я намереваюсь ограничиться обращением лишь к самым существенным (естественно, с моей точки зрения и в контексте вызывающих у меня особый интерес аспектов обсуждаемой проблемы), узловым пунктам этой истории. При этом я считаю необходимым оговориться, что на протяжении целого ряда столетий разговоры о творчестве носили преимущественно эстетический и/или богословский характер и что в определенные исторические периоды между названными подходами практически не существовало четкой границы. Кроме того, замечу, что в рамках рассмотрения исторического аспекта проблемы творчества огромное значение приобретает, условно говоря, *терминологическая* (требуемая в том числе и этимологического анализа) ее составляющая, которая с полным основанием претендует на статус самостоятельной проблемы.

С обращения к этой составляющей² и будет начато рассмотрение заявленной проблемы.

§ 1. Слова и термины

Поскольку, по уже давно установившейся в европейской науке традиции, в качестве точки отсчета в разнообразных историко-культурных обзорах вполне обоснованно принято признавать античность, постольку и начать этот историко-этимологический экскурс логично с рассмотрения того, как понимался феномен творчества в контексте греческой культуры. И хотя в эту эпоху данная проблема как таковая практически не становится предметом специального изучения, значительное место в философских трудах античности занимают такие понятия, как *творец* (ποιητής), а также *родитель* (πατήρ)³, которые, по мнению крупнейшего отечественного знатока античности А.Ф. Лосева, представляют собой «...наименования, характерные для античного мышления, начиная с грубой архаической мифологии и кончая утонченными формами поздней философии. Творец в своем прямом, первоначальном значении — это “делатель” вообще (ποιέω — “делаю”», — писал ученый, — и «в этом смысле он равнозначен *демиургу* (“ремесленнику”, “мастеру”, “строителю”)». Поэтому «...функции его (вероятнее всего, в данном случае под этим «его» имеются в виду оба термина — и *творец-ποιητής*, и *творец-δημιουργός*. — К. А.) распространяются на самые широкие сферы труда, ремесла, поэзии, искусства, науки, прорицания, жречества и т.д. и никогда не ограничиваются узкорелигиозной теорией и практикой»⁴.

Наибольшее значение для настоящей работы в приведенном высказывании имеет недвусмысленное отождествление его автором греческих слов *ποιητής* и *δημιουργός*. Однако более детальное рассмотрение этих слов показывает, что подобное семантическое слияние их излишне радикально и в то же время довольно поверхностно. Именно этот тезис и предполагается обосновать с помощью краткого этимологического анализа терминов, которые, как возможно предположить изначально, пребывают «у истоков» происшедшего значительно позже взаимного размежевания концептов *искусства* и *механического умения* (*профессионального навыка*), размежевания, которое в то же время никогда в истории европейской культуры, вплоть до XX в., с его антиподами-близнецами модерниз-

мом и постмодернизмом, не признавалось «окончательным»⁵), или, иначе говоря, *творчества* и *ремесла* (а иногда и *ремесленничества* — этот нюанс затронутого вопроса будет рассмотрен позже). С другой стороны (и в этом мы также будем иметь возможность убедиться в дальнейшем), предельно тесное переплетение значений этих слов указывает на то, что между их содержательными ареалами бесполезно искать четкие «смыслоразделы». Обо всем этом достаточно убедительно свидетельствуют различные значения как уже приведенных слов, так и слов, от них производных. Теперь остается подтвердить сказанное конкретными примерами.

Начнем со слова *ποιητής*, которое переводится не только как «стихотворец, поэт, сочинитель» (что со всей очевидностью указывает на его неразрывную связь со сферой *художественного* творчества), но и как «творец, создатель, изобретатель»⁶, что говорит уже о его неоспоримой общности со сферой творчества, рассматриваемого во всей его содержательной полноте. В то же время слово это имеет и гораздо более «приземленные» значения — «делатель, изготовитель, фабрикант», которые обусловили его достаточно широкое применение в повседневной жизни. Таким образом, уже на первом этапе начатого рассмотрения мы обнаруживаем некий «намек» если и не на единство, то на предельную взаимную близость *творчества* и *ремесленничества*, искусства и ремесла, иначе говоря, «высокого» и «низкого», а может быть даже, и духовного и материального. И все же очевидно (в том числе и благодаря тому, какое место это слово, как и производные от него, заняло в различных европейских языках, а точнее — в европейских культурах), что *художественно-творческая* «тематика» занимает ведущее место в семантическом поле приведенного слова.

В то же время однокоренное с первым слово *ποιητός* в круге присущих ему значений обнаруживает и несколько иные смысловые полюса: с одной стороны, оно обозначает «ненатуральный, искусственный, вымышленный, притворный», а с другой — «усыновленный»⁷. Тем самым в пределах обозначенного смыслового поля обнаруживаются разнонаправленные, но в равной степени свойственные ему тенденции. первая из которых указывает на значительное *удаление от природы*, от естества⁸. И это движение «в конце концов» приводит к идее *искусственности*, крайним выражением которой стано-

вится уже приведенное значение «притворный» — условно говоря, сознательно «извращенное» толкование этой идеи. Вторая же тенденция в известной степени *возвращает* нас (хотя и обнаруживая при этом, пожалуй, не меньшую, чем первая, *искусственность*) к *природному* состоянию, чем фактически подтверждается предположение, что различные (пусть и не имеющие, на первый взгляд, общих корней) явления способны объединиться или даже *воссоединиться* — это становится возможным только благодаря наличию неких единых (архетипических) оснований, — достигая таким образом состояния более тесной близости с природой («усыновление»), но не доходя в этом процессе до полного слияния с ней. Следовательно, можно предположить, что денотат термина «ποιητός», изначально обнаруживая потенциально присущую ему устремленность к «искусственному», не утрачивает связи и с «естественным» — связи, временами, как видно, ослабевающей, но неуничтожимой в принципе и потому поддающейся восстановлению, и фактически представляет собой некий «бинарный» механизм, который позволяет эту связь сохранять, постоянно укреплять и воспроизводить (не допуская в то же время ее исчезновения в результате «растворения» в природе — иначе говоря, отождествления, с одной стороны, природного, а с другой — стремящегося к воссоединению с ним искусственного)⁹. Еще одно слово из той же группы однокоренных слов — ποιητικός — наиболее близко русскому слову «творческий», и переводится оно как «способный сделать или произвести что-либо».

Следует обратить также внимание на то, что в смысловом круге значений рассматриваемых слов существенное место — хотя говорить об этом можно лишь в гипотетическом плане — принадлежит *чувству*, эмоции и даже — в предельно широком смысле — *духовному началу*, без участия которого в принципе невозможны ни стихосложение, ни сочинительство вообще, ни усыновление (если, правда, последнее не носит чисто формальный характер). Таким образом, речь идет о проявлении субъективного фактора и об уже упоминавшемся, достаточно конкретном и в то же время «исчерпывающей» конкретизации не поддающемся, аспекте связи между духовной и материальной сферами, связи, которая реализуется (по крайней мере в нашем случае) через человека.

Глагол δημιουργέω¹⁰ прежде всего обозначает «заниматься ремеслом» и только через «промежуточные ступени» («работать, делать, образовывать») приводит нас к таким значениям, как «создавать» и «творить». Смыслы, наиболее характерные для группы однокоренных с этим глаголом слов, указывают, с одной стороны, на предельную близость субъекта подобного рода деятельности к земле, к материи, а с другой — на «народный» контекст как всего происходящего, так и его предпосылок, целей и сопутствующих их достижению условий. Например, основным значением существительного δημιουργός является «занимающийся общепольным ремеслом, работающий для народа (не только ремесленник, но и врач, прорицатель, глашатай и т.п.)». Однако в семантическом поле этой группы слов можно обнаружить и иной вектор: это же существительное обозначает «высшее правительственное лицо в дорических государствах», в *обыденном словоупотреблении* (sic!) оно понимается как «художник» и «ремесленник» и, наконец, в *переносном смысле* обретает свое обобщающее значение — «творец». В итоге все же оказывается, что в содержательном плане на первый план в этой группе слов выходит *делание* в его физическом, «трудоемком» варианте: здесь имеется в виду именно тот труд, которым занят *простой народ* и который в обязательном порядке предполагает приложение *физических усилий*. Конечно, при большом желании и в этих смыслах можно обнаружить духовную составляющую — хотя бы в связи с тем, что ни одна работа, какой бы примитивной она ни была, не может быть успешно выполнена при отсутствии у «делателя» предварительного замысла, плана, который по необходимости может обладать лишь идеальным бытием, т.е. принадлежать к духовной сфере; однако фактически это обстоятельство ни в чем не проявлено и может быть только домыслено.

Таким образом, как слово δημιουργός, так и родственные ему слова свидетельствуют о большей по сравнению с предыдущей группой слов «предметности», «материальности» обозначаемых ими феноменов, о необходимости приложения физических усилий в ходе продуктивной деятельности и практически не затрагивают идеальной ее стороны. В то же время, если учитывать «практику» (прежде всего христианскую) применения термина «демиург», можно предположить, что эта идеальная сторона, вбирающая в себя представление о неко-

ем замысле (творения), в нем отнюдь не отрицается, а даже предполагается, хотя и, условно говоря, выносится за скобки (либо, наоборот, заключается в скобки). Тем самым в данной ситуации она допускается «априорно» в качестве «имеющейся в наличии», хотя и не привлекающей к себе специального интереса в силу признания «по умолчанию» преимущественной важности упоминавшейся «работы», которая выполняется демиургом и приносит предметные, чувственно воспринимаемые результаты¹¹.

§ 2. Смыслы явные и скрытые

Делая промежуточные выводы, можно, во-первых, предположить, что древним грекам было присуще многоаспектное и, по сути, плюралистское представление о творчестве (хотя в конечном итоге ни один из вариантов этого представления не был ими по-настоящему упорядочен и концептуализирован). Во-вторых, самой важной (хотя и выглядящей предельно простой) для раскрытия сущности обсуждаемого феномена характеристикой (этот вопрос более обстоятельно будет рассмотрен в дальнейшем), которую мы можем обнаружить в результате проведенного анализа, является, на мой взгляд, предположение о наличии у человека особой, предположительно не обусловленной *ratio способности* – способности к созиданию. В-третьих, существенным представляется то, что смыслы рассматриваемых слов предполагают созидание чего-то, *самой природой не созданного*, т.е., как уже отмечалось, указывают на движение, вектор которого направлен «от природы». Однако на этом основании логично предположить, что последовательное движение «в том же направлении» в перспективе грозит полным разрывом с последней и что подобное развитие событий вполне может самым серьезным (и прежде всего негативным¹²) образом сказаться как на содержательной стороне деятельности, которую осуществляет *ποιητής* (или *δημιουργός*), так и на собственно человеческих характеристиках последнего. В то же время (в-четвертых) эти смыслы предполагают и обратную, т.е. центростремительную, тенденцию, которая, как минимум, «имеет своей целью» компенсацию последствий (в определенной степени разрушительных) центростремительной устремленности, неизбежно доминирующей в рамках творческой деятельности, и, как можно предположить,

нацелена на заполнение некоей, условно говоря, лакуны (содержательной, смысловой), которая, в большей или меньшей степени спонтанно, была обнаружена в изначальной (т.е. природной) реальности *ποιητής'ом* (или *δημιουργός'ом*). В результате в ходе созидательного процесса мы получаем возможность возвратиться к *естеству*, создавая тем самым *вторую природу*; однако этой возможностью нужно не только уметь, но и хотеть воспользоваться.

Далее. В связи с проанализированными словами можно говорить о наличии некоей семантической «структуры», отдельными элементами которой являются область *прикладного, предметного* (и нередко *полезного*) делания (что связано с такими понятиями, как «делатель, изготовитель, фабрикант», «занимающийся общепользным ремеслом»), область *художественного* творчества (связанная со словами «стихотворец, поэт, сочинитель») и, наконец, область *универсального* созидания (о чем позволяют говорить значения «творец, создатель, изобретатель», демиург). Можно даже предположить, что эти области образуют некую иерархию, в которой переход от одного уровня к другому свидетельствует о возрастании социокультурной значимости относимого к нему типа деяния, о возрастании его духовной ценности и о параллельном снижении собственно прикладного значения.

Наконец, напрашивается вывод, что «имена» *δημιουργός* и *ποιητής* для древних греков отнюдь не были тождественны и что гораздо более *творческой* фигурой в их глазах выглядел удостоенный отнюдь не первого, а именно второго. Однако здесь следует оговориться, что, вероятнее всего, принадлежность к творческой сфере вовсе не рассматривалась эллинами как высшее достоинство человека, которое могло бы выделить его из общей среды и тем более возвысить над ней. Подобная — высокая и даже абсолютная — оценка творчества формируется гораздо позже — в «позднефаустовской» культуре секуляризирующегося европейского общества. Если же мы вспомним Платона, то увидим, что, по его мнению, поэт, *воспроизводящий* в своих *бесполезных* произведениях реальность, которая представляет собой опредмеченный мир идей, в социальной иерархии стоял ниже умелого профессионала, *изготавливающего* в соответствии с относящимся к тому же идеальному миру прообразом материальные объекты, *полезные* для его и его со-

временников повседневной жизни, и, конечно же, философа, который, благодаря развитому *вне-* и *сверхполезному* умозрению (но не творчеству!), был способен проникнуть в сферу идей и *созерцать* (при этом, по существу, ничего не создавая — во всяком случае в предметной форме) ослепляющий свет мудрости, добра и красоты (предположительно божественных) — высшие ценности, фактически скрытые от тех, кто находились на более низких ступенях этой гипотетической социальной иерархии.

При переходе от слов к высказываниям представляется вполне естественным прежде всего обратиться к мнению неизвестной Диотимы, которая, характеризуя «творчество» как очень объемное понятие, дала ему следующее определение: «Все, что вызывает переход из небытия в бытие, — творчество, и, следовательно, создание любых произведений искусства и ремесла можно назвать творчеством, а всех создателей их — творцами»¹³. Казалось бы, все «сходится», и приведенная выше лосевская мысль о равнозначности творца и демиурга оказывается этой сентенцией подтвержденной.

Однако при ближайшем рассмотрении все оказывается не так уж и просто, и в связи с дефиницией, предложенной достаточно специфическим персонажем диалога Платона, напрашивается целый ряд выводов. Во-первых, только что упомянутое и ко многому обязывающее замечание отечественного философа по поводу равнозначности сопоставляемых им понятий, на мой взгляд, далеко не полностью подкрепляется даже позицией Диотимы, поскольку, фактически противореча самой себе, она (подчеркну: бесспорная и отнюдь не «рядовая» представительница древнегреческой культуры) решительно отказывает значительной части создателей произведений, относящихся к различным видам искусства (естественно, если, атрибутируя их таким образом, иметь в виду современные представления и об этих произведениях, и о видах искусства, и о самом искусстве), в высоком звании творца. По ее мнению, они «...не называются творцами, а именуются иначе, ибо из всех видов творчества выделена одна область, — *область музыки и стихотворных размеров*, к которой и принято относить наименование “творчество”»¹⁴ (курсив мой. — К. А.). Таким образом, в соответствии с этой классификацией, представители, как мы бы сейчас сказали, изобразительного искусства и

тем более архитектуры в «сословие» творцов явно не попадают. Тем самым приходится делать вывод о том, что понятия *ποιητής* и *δημιουργός* в результате «расходятся», и расходятся значительно.

Во-вторых, в тексте Платона не разъясняется, *что* совершает «переход из небытия в бытие» или хотя бы *в чем* состоит само это событие — переход. Кроме того, коль скоро речь идет о *переходе* вообще, должно существовать *то*, что в результате радикальной перемены своего «местопребывания» — небытия на бытие — столь же радикально изменит форму своего бытования. Однако в связи с этим возникает необходимость признать, что уже в небытии пребывало *нечто*, совершившее в дальнейшем переход в бытие. А такое признание, по большому счету, требует отказа от использования в данном случае термина «небытие»: речь должна идти «всего лишь» об *иной форме бытия*. И, учитывая все сказанное ранее, можно предположить, что под небытием Диотима должна была подразумевать лишь состояние беспредметности, «невещественности» — виртуальное, потенциальное бытие — и что этой гипотетической (иной) формой бытия в данном случае может быть признана только форма *идеальная*. Таким образом, возникает уже вполне «приемлемая» для нашего современника «схема», в соответствии с которой идеальная форма бытия — иными словами, некий (творческий) замысел — в результате материализации оказалась воплощенной в предмете, названном произведением искусства. А это, в свою очередь, позволяет вновь говорить о том, что творчество оказывается неким связующим звеном между материальным и духовным и что результат творчества — это лишь видимая часть гораздо более масштабного феномена, которую, как представляется, можно легко сравнить с вершиной айсберга. И точно так же, как и в случае с последним, возможность созерцать эту вершину «обеспечивается» существованием подводной его части, гораздо более объемной и фундаментальной.

В то же время — и это будет «в-третьих» — имя «творчество», по словам Диотимы, носит не сам *переход*, а лишь то, что его *вызывает*. Иными словами, имеется в виду *деятельность* человека, благодаря которой этот переход и оказывается возможен, а не ее продукт. Однако, по ее же мнению, это имя не распространяется на те формы деятельности, результатом ко-

торых становится *зримый и не изменяющийся во времени объект*. Следовательно, речь может идти только о чем-то *частично-*, а может, даже *псевдореальном*, воплощаемом лишь посредством столь эфемерной субстанции, как звук, обеспечивающий существование музыкального либо поэтического текста¹⁵. Тем самым в понимании приобщенной к высшей мудрости женщины *творчество* в значительной степени *отграничивается от деятельности по изготовлению вещей и приближается к чистому умозрению*; иными словами, деятельность *ποίησις* отграничивается от деятельности *δημιουργός*, и последняя творчеством не признается. В то же время главные «специалисты по умозрению» — философы — в числе истинных творцов не упоминаются, и термин «творчество» к философии, а точнее — философскому размышлению, не применяется. Наконец, творчеством признается лишь деятельность, созидательный процесс, а не его результаты.

Двигаясь дальше, мы обнаруживаем, что несколько иное представление о творчестве и иную «типологию творчества» предлагает в диалоге «Софист» Чужеземец, который достаточно определенно противопоставляет друг другу «два рода творчества: один — человеческий, другой — божественный», а затем уточняет: «...то, что приписывают природе, творится божественным искусством, то же, что создается людьми, — человеческим...»¹⁶. Но и он, подобно Диотиме, не останавливается на, так сказать, общем подходе к классификации и подразделяет на два вида уже то искусство, которое принято называть «изобразительным»: по его мнению, это «...искусство творить образы и искусство создавать призрачные подобия»¹⁷. С другой стороны, оказывается, что между этими видами творчества нет принципиального различия, поскольку творчество для автора этого диалога — это всего лишь и в любом случае *подражание*: либо оно ограничивается внешней стороной воспроизводимого и, таким образом, носит чисто механический характер, либо оно использует фантазию, которая трактуется как то же самое, но субъективно понятое¹⁸ (а я бы добавил: и субъективно реализованное) подражание. Подобное подразделение в очередной раз заставляет вспомнить о выявленных ранее различиях между *δημιουργός* (механическое подражание) и *ποίησις* (вдохновенное фантазирование). Кроме того, в данном случае, в отличие от случая Диотимы, творчеством при-

знается изготовление обладающего устойчивостью, не изменяющегося во времени объекта.

По существу, вывод о сведении творчества к подражанию подтверждает мнение еще одного персонажа диалогов Платона — Тимея, который говорил так: «...Для всякого очевидно, что первообраз был вечным: ведь космос — прекраснейшая из возникших вещей, а его демиург — наилучшая из причин. Возникши таким, космос был создан по тождественному и неизменному [образцу], *постижимому с помощью рассудка и разума*. Если это так, то в высшей степени необходимо, чтобы этот космос был образом чего-то»¹⁹ (курсив мой. — К. А.). Иначе говоря, по мысли Тимея (и, вероятнее всего, самого Платона), даже бог вынужден пользоваться неким образцом (*παράδειγμα*), по образу и подобию которого он и создает свое творение.

А поскольку, как следует из того же рассуждения, в роли этого образца (или же его носителя) выступает сам демиург, который «был благ» и, следовательно, «чужд зависти», то «он пожелал, чтобы все вещи стали как можно более подобны ему самому»²⁰. На основе этого можно предположить, что мысль о «сотворении по образцу» не следует понимать буквально, точнее «предметно-реалистично», ибо сам факт разнообразия тех вещей, которые, начиная с космоса, стали результатом акта (демиургического) творения, не позволяет рассматривать их как буквальные повторения изначально имевшегося во всеобщем «образце»: все сотворенное демиургом оказывается подобным ему лишь как *благое* — иными словами, не «во плоти», не по форме, а *в духе*, в смысле, в содержании. Содержание же это постигается не чувствами, но разумом, рассудком.

Приведенные примеры позволяют прийти к некоторым выводам и обобщениям. Так, можно сказать, что в античности творчество практически исключительно понималось как *процесс*. Однако в интерпретации последнего как раз и обнаруживаются разночтения, и значительные. В соответствии с одним из двух основных и существенно отличающихся друг от друга подходов, во-первых, требуется (даже если творцом признается бог) некое сырье, т.е. тот *материал* (вещество), из которого в дальнейшем будет создано *нечто*; во-вторых, обнаруживается необходимость в *образце* (даже если творцом признается бог), который будет затем воспроизведен, а попросту говоря, в той или иной степени *повторен* (причем как можно более

адекватно и точно, хотя и без акцента на внешней стороне воспроизводимого) благодаря «умелым» действиям демиурга²¹; в-третьих, предполагается (даже если творцом признается бог) *обязательность предметной деятельности*, результатом которой с необходимостью становится материальный объект, и лишь гипотетически допускается наличие некоего *идеального плана*, замысла, рождение которого, таким образом, как бы выносится за рамки деятельности собственно *творческой*. В результате творчество фактически оказывается отнесенным к *воспроизведению* уже имевшегося (в том числе и в *идеальной* форме), к *подражанию* (*μίμησις*) ему и к сфере *предметного делания* (*δημιουργία*).

Примечания

¹ Самое интересное, что подобный вывод уже был сделан — на закате советского марксизма, когда, как бы между прочим, предельно просто и еще в большей степени легкомысленно, было заявлено, что «...ничего таинственного в творческой деятельности нет...» (Введение в философию: В 2 ч. М., 1989. Ч. 2. С. 147). В таких случаях принято говорить: «Без комментариев». Мне же гораздо симпатичнее та точка зрения, в соответствии с которой «тайна творчества по существу своему эзотерична, она не откровенна, она — сокровенна... творчество — сокровывается» (*Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества*. М., 1989. С. 328). Однако, невзирая на мое согласие с приведенным суждением, а может, как раз «в результате» этого согласия, я полагаю, что именно непостижимость и, следовательно, неисчерпаемость поднятой проблемы позволяют не прекращать попыток если и не раскрыть «до доньшка» тайну творчества, если и не совершить в этой таинственной сфере какого-то эпохального открытия (что, вероятно всего, невозможно в принципе), то — обнаружить в ней нечто новое и до сих пор еще не привлекавшее к себе особо пристального внимания других исследователей.

² Масштабность затронутой проблемы очевидна. Ведь помимо находящихся в данной статье в центре внимания глаголов *ποιέω* и *δημιουργέω*, а также однокоренных с ними слов и, плюс к этому, мельком упоминающегося еще одного глагола — *δαιδάλλω* — в подобного рода историко-этимологическое исследование следовало бы также включить целый ряд греческих слов: к примеру, таких как *κτίσις* (новозаветный термин, обозначающий «создание, творение, тварь»), *κτίσμα* (творение), *κτίστης* (также употребляемое в Новом завете слово «создатель»), *γένεσις* (творение, рождение; происхождение, источник и т.д.), *γέννημα* (творение, произведение; дитя, плод), *γέννησις* (творение) и т.д. Однако совершенно очевидно, что ни жанр, ни допустимые масштабы настоящей работы не позволяют этого сделать. Поэтому, следуя оговориться, что, так сказать, этимологическая

часть последней будет, во-первых, предельно ограничена терминологически, а во-вторых, нижеследующий анализ каждого рассматриваемого термина ни в коей мере не претендует на хотя бы относительную полноту.

³ Естественно, что в контексте обсуждаемой проблемы второй из приведенных греческих терминов по необходимости выносятся за скобки.

⁴ *Лосев А.Ф. Критические замечания к диалогу <Тимей> // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 611.*

⁵ См. об этом: *Акопян К.З. XX век в контексте искусства (История болезни как повод для размышлений)*. М., 2005. Гл. 1.

⁶ Все переводы греческих слов даются по изданию: *Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь*. Репринт. М., 1991.

⁷ Последнее значение, как представляется, позволяет лучше понять правомерность и обоснованность употребления, так сказать, в одном смысловом, можно сказать культурологическом, ряду слов *ποιητής* и *πατήρ*, с чем мы столкнулись в приведенном выше высказывании А.Ф. Лосева.

⁸ Притом что, как уже можно предположить, импульс к осуществлению «движения» в этом направлении *изначально* присутствовал в смысловой ауре анализируемого слова, поскольку любое созидание в качестве своего результата предполагает нечто, ранее не существовавшее, а следовательно, «неприродное». Кроме того, очевидно, что приведенные значения слова *ποιητός* обладают как, условно говоря, позитивной, так и негативной коннотациями.

⁹ Интересно отметить (однако лишь в плане констатации, поскольку углубление в этот вопрос далеко увело бы нас от главной темы настоящей работы), что, анализируя сочинение Оригена «*Περὶ ἀρχῶν*», П.А. Флоренский обращает внимание на позицию этого раннехристианского теолога, в соответствии с которой «мир есть Сын Божий по усыновлению, а Сын — по природе» (см.: *Философские науки*. 2005. № 8. С. 69). Смысловая переключка с выявленным выше соотношением «естественного» и «искусственного» очевидна.

¹⁰ К уже сказанному и еще не сказанному можно добавить, что как бы «в дополнение» к глаголам *ποιέω* и *δημιουργέω* в греческом языке употребляется глагол *δαιδάλλω*, обозначающий «искусно отделять, украшать (золотом, слоновой костью и т.п.)». Но речь в данном случае идет всего лишь о некоем «промежуточном» состоянии субъекта деятельности, которая при этом отнюдь не сводится ни к чистому творчеству, ни к грубо-приземленной работе. Следовательно, обозначаемая таким образом деятельность оказывается не вне сферы художественно- (или творчески-, что в данном случае практически одно и то же) ремесленнических смыслов, а занимает в ней некое срединное положение, непосредственно не соприкасаясь с ее полюсами, которые, собственно говоря, и обозначаются терминами «искусство» (= «творчество») и «ремесло» (= «нетворчество»).

¹¹ В связи с этим возникает вопрос о месте концепта «творчество» в традиционной для христианства интерпретации понятия «демиург».

Однако рассмотрение этого вопроса, безусловно, требует специального внимания и соответственно специального исследования.

¹² Отмеченная «опасность» заключается в том, что в процессе творчества возникает возможность «нарушения» неких гипотетических границ, место «прохождения» которых не может быть обозначено в принципе, поскольку они определяют контуры, условно говоря, виртуальной реальности, своим «существованием» обаянной в первую очередь не *ratio*, а *emotio*, или, точнее, интеллекту — в наиболее широком понимании этого термина. В связи с этим следует признать, что сама оценка данной тенденции, в обязательном порядке присущей созидательному процессу (правда, лишь в его «европейской» интерпретации; см. об этом ниже), как «опасной» не может быть подкреплена объективными и однозначными критериями. В то же время нет сомнений в том, что эта опасность существовала в культуре всегда, но в наиболее отчетливых формах она проявилась лишь в XX столетии, и прежде всего в художественной сфере.

¹³ Платон. Собр. соч. М., 1993. Т. 2. С. 115.

¹⁴ Там же. Попутно замечу, что я оставляю без комментариев очевидное логическое противоречие, обнаруживаемое в высказывании Диотимы, а именно: как может носить имя «творчество» лишь одна из областей различных *видов* все того же *творчества*?

¹⁵ Очевидно, что, говоря о «стихотворных размерах», Диотима прежде всего, если не исключительно, имела в виду отнюдь не написанный, но *звучащий* текст.

¹⁶ Там же. С. 341.

¹⁷ Там же. С. 300.

¹⁸ См.: Лосев А.Ф. Софист // Платон. Собр. соч. Т. 2. С. 493.

¹⁹ Платон. Тимей // Платон Собр. соч. Т. 3. С. 433. Попутно хочется обратить внимание на то, что Платон, указывая на те способности, посредством которых постигаются тайны космоса, во-первых, изначально разделяет *постижение* (некоего прообраза) и *творчество* (материализацию этого прообраза), или, иначе говоря, *созерцание* и *делание*; во-вторых, он тем самым в определенной степени дает оценку творчеству, ставя его *ниже* созерцания; в-третьих, сам космос, и даже шире — природу, он определяет как некий универсальный образец, который должен стать всеобщей точкой отсчета в творчестве человека.

²⁰ Там же. С. 433.

²¹ Недаром в своем знаменитом споре Паррасий и Зевксис стремились лишь к наибольшему *правдоподобию* создаваемого изображения, а Апеллес «победил» Протогена, сумев «всего-навсего» провести необыкновенно *тонкую* черту. Иначе говоря, и в одном и в другом примере на первый план выходит не творчество в позднеевропейском его понимании, а *τέχνη* в традиционной эллинской трактовке, т.е. как умение, профессиональная сноровка.

Продолжение следует.