

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Розин В.М. Произведения рефлексивно-синтетического творчества (пролегомены к новому виду интеллектуальной практики – «креативистике») // Культура и искусство. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.4.70227 EDN: UAWQRN URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70227

Произведения рефлексивно-синтетического творчества (пролегомены к новому виду интеллектуальной практики – «креативистике»)

Розин Вадим Маркович

доктор философских наук

главный научный сотрудник, Институт философии, Российская академия наук

109240, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Гончарная, 12 стр.1, каб. 310

✉ rozinvm@gmail.com



[Статья из рубрики "Художественная культура и творчество"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.4.70227

EDN:

UAWQRN

Дата направления статьи в редакцию:

25-03-2024

Аннотация: В статье разводится концепция синтеза искусств и новая интеллектуальная практика, которую автор назвал «креативистикой». Мотивом для этого различения выступили исследования произведений искусства и танца Аиды Айламазьян и автора. На материале творчества Гузель Яхиной и Меира Шалева анализируется поворот от искусства к жизни и креативистике. Именно в рамках такого поворота реализуется, в том числе, и феноменологический дискурс. Рассматривается произведение Шалева 1985 года «Библия сегодня», которое читается с увлечением, но понять с каким видом творчества имеешь дело практически невозможно. Ряд частей этого произведения написаны как художественные новеллы, другие – отсылают к комментариям к Библии и научным исследованиям, третьи – к размышлениям автора над жизнью, четвертые – к истории Израиля, пятые – к современной жизни, шестые, седьмые, десятые – отсылают к разным видам творчества и знания. Тем не менее, воспринимается это произведение целостно и органично. Все это характерно для креативистики. Ставится вопрос: каким образом в креативистике удастся из совершенно разных дискурсов и конструкций

(художественных, научных, психологических, исторических и др.) создать целостное произведение, настоящий новый мир? Автор показывает, что здесь используются метафоры и другие выразительные средства: драматургия, темы, ритм, мелодия, образы, смыслы, речевые и языковые конструкции. В конце статьи обсуждаются особенности креативистики. Первая, художник креативистики не скрывает используемые им разные дискурсы и основания, более того, он часто на них указывает пользователю или в форме предварительных разъяснений или, характеризуя концепцию произведения. Необходимое условие подобного подхода – более или менее глубокая рефлексия собственного творчества. Вторая особенность обусловлена трудностью для пользователя уяснить реальность произведения креативистики: он легко опознает отдельные дискурсы, но, поскольку они разные, а часто и внешне противоположные, пользователь не может схватить и собрать целое, понять с какими событиями он сталкивается, как они связаны между собою.

Ключевые слова:

искусство, произведение, креативистика, реконструкция, понимание, дискурс, творчество, подход, реальность, содержание

Введение

21 марта в «Федеральном научном центре психологических и междисциплинарных исследований» состоялось очередное заседание семинара «Психология и практика искусства». С докладом «Психология личности: культурные практики развития потенциала человека» выступила Аида Айламазян, директор Центра музыкально-пластического развития «Гептахор» им. С.Д. Рудневой. В частности, она противопоставила концепцию синтеза искусств («единения искусств», нем. Gesamtkunstwerk) подходу, в рамках которого создаются новые произведения, статус и характер которых Айламазян затруднилась определить. Если в концепции синтеза искусств предполагается, что уже сложились отдельные виды искусств, например, музыка и танец, и можно создавать произведения, где выразительные средства этих видов совместно используются художником, создающим новое содержание, то во втором подходе, например, в «музыкальном движении», идущем от свободного танца Айседоры Дункан, отношение между музыкой и танцем другое. Здесь с помощью танцевального движения выслушивается музыка (и часто очень серьезная, например, Баха, Шопена, Скрябина), что выливается в построение произведений и импровизаций, только отчасти похожих на классический танец и музыку (последняя, например, звучит совершенно по-новому). Некоторые особенности и того и другого (музыкального движения как нового вида танца и музыки) рассмотрены в статьях Айламазян и автора [\[1; 2; 3; 4; 5; 6\]](#).

Основная часть

Практически все, обсуждающие синтез искусств, подразумевают, что созданные в рамках этого подхода произведения относятся к искусству. Да и во втором подходе позиция почти такая же. Например, музыкальное движение относят к «свободному танцу», подчеркивая, противопоставленность его классическому балету и импровизационную особенность этого вида танцевального искусства. Но почему тогда «музыкальное движение», в этом названии вроде бы намечается сдвиг от искусства к неискусству? И в указанной лекции Аида говорила, что в творчестве типа «музыкальное движение» происходит сдвиг к жизни личности, в связи с чем встает проблема границ

искусства, перехода его в события жизни. Учитель Айламазьян, Ольга Кондратьевна Попова тоже фактически указывает на этот поворот от искусства к жизни. В частности, она пишет: «мы не замахиваемся, что я танцую точно Баха – да в жизни этого не будет! Я танцую свою идею в Бахе, да? Свое переживание. И в этот момент, видно, реализовываются такие состояния и такие настроения, которые иначе я бы имела у себя в душе навечно. И они бы меня постепенно убивали. То есть, видно, эта деятельность – это какой-то мощный прорыв и поток, который я из себя выпускаю. Сейчас я в этом убеждена глубоко. Это возможность жить» [\[3, с. 227\]](#).

Тогда может быть, произведения, создаваемые в творчестве типа музыкальное искусство, относятся уже не к искусству, а к новой интеллектуальной практике (назовем ее «креативистикой», и если мы утвердимся в высказанном предположении, то оставим это название)? Я уже выходил на похожее предположение, анализируя роман Гузель Яхиной «Дети мои», культовое произведение Резы Негарестани «Циклопедия», поэтику художественных произведений Меира Шалева [\[7, с. 10-83\]](#). Но тогда я отталкивался от сознания и творчества художника, противопоставляя аристотелевскую трактовку искусства «феноменологическому» художественному дискурсу. Я писал, что «имея дело с несколькими разными дискурсами (рассказ о жизни Баха и его детях, реконструкции поступков Сталина, жизни немецкой колонии Гнаденталь, социалистических реформ и коллективизации, немецких сказок), Яхина пыталась связать эти дискурсы за счет определенных приемов. Таких приемов у нее четыре: Волга; совпадения (так, Сталин посещает именно приволжские колонии немцев или размышляет, какую политику в связи с политикой Гитлера нужно строить по отношению к этим колониям [\[12\]](#)); Бах, переезжающий с одного берега Волги на другой или посещающий детей в интернате; наконец, литературные приемы, например, символизации» [\[7, с. 19\]](#).

Давая интервью Анастасии Скорондаевой, Гузель Яхина, в частности, говорит. «Задумка была такая: создать вымышленную историю, которая – как мозаика – вся состояла бы из кусочков правды (достоверного бытописания, аутентичных деталей, реальных фактов и цифр...). Поэтому даже самые мелкие элементы романа «Дети мои» (и цитаты из Постановлений ЦК, и методы народной медицины поволжских немцев, и кулинарные рецепты, и тексты шванков, и ругательства, которые используют колонисты) – все это правда, собранная по газетам того времени, мемуарам, научным трудам, книгам, музеям.

Жизнеописание учителя немецкой словесности, шульмейстера Баха, может быть прочитано и как реалистичный роман о немцах Поволжья, и одновременно как мифологический сюжет. В этом сюжете спрятана реальная история Немецкой автономии – от ее основания в 1918 году и до исчезновения в 1941-м...

Главные герои – и сам шульмейстер, и его бессловесная дочь, и киргизский беспризорник Васька – придуманы. А остальные герои списаны с натуры: в киноархивах сохранился единственный фильм, снятый на студии «Немкино»; он называется «Мартин Вагнер», вышел на экраны в 1927 году и рассказывает о коллективизации в Немреспублике. В фильме играют всего три профессиональных актера, а роли второго плана и массовки исполнены жителями поволжской колонии Мариенфельд – советскими немцами.

Когда я готовилась к написанию романа, то многократно пересматривала фильм – изучала лица колонистов. А после описала эти лица в романе. Так что и приехавший из Германии горбун-коммунист, и толстяк – председатель сельсовета, и могучий лысый землевладелец, и его похожая на ведьму служанка – все эти образы вдохновлены

лицами реальных советских немцев. <...> Теперь первое слово романа — то главное, что объединяло немецких колонистов с другими жившими по соседству народами: Волга. За полтора века жизни в Поволжье российские немцы полюбили Волгу (как и степь) — я сделала это неожиданное для себя открытие, изучая их авторские сказки, романы, дневники, тексты песен. Волга присутствует в действии всегда — зримо или незримо. Волга становится порталом переключения между сюжетными линиями. Потому что для живущих на ней Волга — главная природная сущность, объект поклонения, кормилица, вечный спутник и друг. Роман «Дети мои» я могла бы назвать своим объяснением в любви к родной для меня Волге» [\[9\]](#).

С точки зрения традиционной литературной поэтики, в том числе «Поэтики» Аристотеля, художник должен описывать реальную жизнь, а не то, что у него в голове... но я бы обратил внимание, что.. в настоящее время наряду с этой традицией складывается новая, ее условно можно назвать «феноменологической»... Как я писал в «Вопросах философии», феноменолог (не только ученый или философ, но и художник) танцует не от противостоящего ему мира, а от собственно личности. Она и задает целое, ход мысли. Различные подходы и методы для него только средства его работы и движения. Безусловно, он их использует, но они не определяют целое. Целое задается его экзистенциальными проблемами, актуализированным для ответа на эти проблемы опытом, самой работой мысли [\[8\]](#) ...

Могу предположить, что, если в первом своем романе Гузель Яхина мыслила и работала в рамках классической парадигмы литературного творчества, то во втором она мыслит феноменологически, и никак иначе автор «Дети мои» не могла бы реализовать свое видение и разрешить волновавшие ее экзистенциальные проблемы. Соответственно, перед нами и новая художественная реальность...

Вопрос же о понятности и роли в этом процессе самого читателя не простой. Специфическая особенность новой, феноменологической художественной реальности — негомогенность отдельных содержаний и тем, а также латентный образ личности автора, который угадывается за этой реальностью. Безусловно, автор «феноменологического произведения» должен помогать читателю увидеть и то и другое. Но он часто сам не знает, что мыслит и говорит как феноменолог, и не знает, что в его романе может вызвать непонимание и затруднения у читателя. Поэтому-то Гузель Яхина и говорит: "Читатель сам должен понять, что происходит на самом деле, а что — лишь в воображении героя"» [\[7, с. 19-23\]](#).

Итак, я шел от творчества и сознания автора произведений искусства. Но сейчас я намечаю другой ход: понять произведения, создаваемые во втором подходе, как принадлежащие не искусству, а новой интеллектуальной практике — креативистике. Именно в ее рамках реализуется, в том числе, и феноменологический дискурс.

Стоит конечно заметить, что указанный поворот к новому типу практики, выходящей за границы искусства и науки, можно проследить на протяжении всего XX столетия, вспомним хотя бы "Игру в классики" Хулио Кортасара, "Маятник Фуко" Умберто Эко или "Шопенгауэр как лекарство" Ирвина Ялома. При этом не стоит думать, что авторы подобных произведений не рассчитывают на адекватное, близкое к авторскому, понимание читателей, такой вариант они предполагают. Но думаю, одновременно они понимают, что многие читатели поймут их произведения по-своему, сообразно своим творческим возможностям и жизненному опыту.

Еще лучше указанный здесь поворот можно проследить в произведениях Меира Шалева.

Возьмем его произведение 1985 года «Библия сегодня». Читается с большим увлечением, но понять с каким видом творчества имеешь дело практически невозможно. Ряд частей этого произведения написаны как художественные новеллы, другие – отсылают к комментариям к Библии и научным исследованиям, третьи – к размышлениям автора над жизнью, четвертые – к истории Израиля, пятые – к современной жизни, шестые, седьмые, десятые – отсылают к разным видам творчества и знания. Вот всего три фрагмента, чтобы убедиться.

«Моя Библия иная. – Пишет Шалев. – Написана она не Богом, и ее персонажи отнюдь не святые. Ее населяют мужчины и женщины из плоти и крови с честолюбивыми помыслами, с заветными мечтами, завязывающие любовные романы, затевающие интриги. Библия – одна из самых захватывающих книг в любой библиотеке, и ни одна другая не оказала равного воздействия своими политическими, философскими и нравственными идеями. Библия, безусловно, современна, и мысль об этом довлела надо мной, когда я писал эту книгу. <...>

Из всех библейских героев зависть мне внушал лишь один – Иаков, и не потому, что он владел таким множеством овец, и не потому, что он стал отцом Двенадцати Колен, нет, я завидую его первой встрече с Рахилью, возлюбленной его, у колодца в земле “сынов востока”. Любой мужчина, испытавший трудности во время первого свидания, конечно, поймет мои чувства. <...>

В эту минуту к колодцу приблизилась прелестная пастушка, и, указав на нее, пастухи объяснили Иакову, что она – его двоюродная сестра Рахиль. Так Иаков впервые увидел юную девушку, ставшую великой любовью его жизни, а со временем и его женой. (История Иакова и Рахили, бесспорно, одна из трогательнейших историй любви, какие только знает мир. Кстати, Рахиль – единственная женщина во всей Библии, чья красота описана дважды: «красива станом и красива лицом».) Но как бы то ни было, едва эта очаровательная девушка подошла к колодцу, Иаков в ошеломлении совершил то, чего можно было бы ожидать от Самсона, но никак уж не от него: “Подошел Иаков, отвалил камень от устья колодезя и напоил овец Лавана, брата матери своей. И поцеловал Иаков Рахиль, и возвысил голос свой и заплакал”.

Откуда взялись у Иакова такие силы? Среди того, что нам о нем известно, есть только один случай, когда он показал мощь своих мышц — в таинственной борцовской схватке с Ангелом Божьим у Иавока, но произошло это много лет спустя. По сравнению со своим задиристым братом и племянниками-террористами Иаков выглядит прямо-таки хрупким созданием, миролюбивым антигероем. И все же одного взгляда на обворожительную кузину оказалось достаточно, чтобы превратить его в силача из силачей. Он играючи отвалил тяжелейший камень, словно тот был сделан из папье-маше.

Подвиг Иакова несомненно поразил всех очевидцев, включая Рахиль. Разумеется, она еще не знала, что этот сногшибательный незнакомец – сын ее тети Ревекки из Святой Земли. Застыв в изумлении, она увидела лишь, что неизвестный молодой красавец без всякого труда один сдвинул камень, напоил всех ее овец, а затем, она не успела и дух перевести, нагнулся и поцеловал ее на глазах у всех пастухов. Какое потрясающее начало!» [\[10\]](#)

Кто читал Библию, вероятно, помнят, что Ревекка, мать Иакова, обманула своего мужа Исаака, подсунув ему для благословения вместо старшего сына Исава младшего, любимого Иакова. Отсюда дальнейшие злоключения и перипетии жизни Иакова. У Шалева есть замечательный роман «Эсав», написанный через шесть лет после «Библии

сегодня». Его, не скрываемой Меиром подосновой, явно выступает история из Библии: опять два брата, но правда, близнецы, опять обман (один брат увел у другого любимую девушку), важная роль матери братьев Сары и много других аналогий (имена, события, поступки). Однако «Эсав» – это все же художественное произведение, библейская подоснова – всего лишь один из аспектов творчества Шалева, она не декларируется как фактор, определивший содержание образов этого романа; кто читал Библию, может догадаться, а кто не читал, все равно понимают и воспринимают, но просто как прекрасное литературное произведение.

Совершенно иначе построена «Библия сегодня»: здесь разные дискурсы выставлены именно как разные, они не уведены в литературное содержание и образы, более того, Шалев играет на их разнице, за счет чего, как ни удивительно создается целостность произведения, которая воспринимается не как мозаика, а единая реальность. Спрашивается, реальность чего – искусства, мышления, истории, науки? И того и другого, и не того, и не другого. Это реальность творчества и жизни Меира Шалева и тех, кому нравятся его произведения, а таких достаточно много. Кстати, в Википедии «Библия сегодня» отнесена не к романам, а к рубрике «нон-фикшен» (не вымысел), что, думаю, тоже не совсем точно, ведь в творчестве Шалева много и вымысла.

Шалева, как и Гузель Яхину вполне можно понять. Им тесно в жанре литературы. Они хотели бы реализовать себя, знакомы с различными интерпретациями известных произведений искусства, читали научные и исторические исследования; почему, спрашивается, они должны ограничиваться условностью и поэтикой художественной литературы. Так, Шалев как писатель хочет «рассказать интересную историю, хорошо ее написать», в его сознании стучатся образы и сюжеты Библии, он пленен женской красотой и образами, «не переставая мечтать о встрече», хочет понять людей, создававших Израиль и рассказать о них, получает истинное наслаждения, создавая и открывая как демиург с помощью слов и языка целый мир, выражая в письменной форме свои мысли и переживания. В «Эсаве» все это он осуществил, оставаясь в сфере искусства, а в «Библии сегодня» разрешил себе не следовать традиции и литературной норме, прямо стал строить новую реальность, не принадлежащую ни к одной из существующих интеллектуальных практик. По сути, он создал образец новой практики, которую я и назвал «креативистикой». Он положил ее рядом с искусством, гуманитарной наукой, герменевтикой, семиотикой, психологией, социологией.

Здесь естественно возникает вопрос: каким образом Шалеву и Яхиной удастся из совершенно разных дискурсов и конструкций (художественных, научных, психологических, исторических и др.) создать целостное произведение, настоящий новый мир? А они его создают. Чтобы понять как, рассмотрим один пример – роман Шалева «Голубь и мальчик». Здесь яркий образец «креативистики»: целостность, включающая трогательную любовь главных героев (мальчика, Малыша и Девочки), историю войны Израиля за независимость, легенду Нового завета о непорочном зачатии, голубя как предвестника спасения и жизни после всемирного потопа. Каким образом Шалев соединил эти внешне несоединимые сюжеты? Он построил следующую схему-метафору. Мальчик участвует в войне за независимость, обеспечивая с помощью почтовых голубей связь между еврейскими военными подразделениями. Девочка, которую он любит (и она его), разводит почтовых голубей и обучила его всем тонкостям обращения с ними. Мальчик попадает в засаду, у него тяжелые ранения, он умирает. В самую последнюю встречу мальчик и Девочка решились на последний шаг с целью зачать ребенка. Но вот он погибает. И тогда мальчик, собрав последние силы, исторгает в пробырку свое семя, привязывает его к лапке голубя и посылает его своей Девочке.

Голубь доставляет сперму Девочке, она все понимает и успевает сделать все, что надо. В результате Девочка оказывается в положении от мальчика и рождает ребенка, который в романе выступает как еще один главный герой.

«Итак, они остались здесь вчетвером: раненый Малыш со своим уцелевшим последним другом и еще Девочкина голубка и смерть, ожидавшие чуть поодаль. Испуганная голубка и окровавленный член лежали недвижно, а смерть протянула прохладную и ласковую руку и снова коснулась Малыша, точно так же, как он протянул свою руку и коснулся своей окровавленной, обнаженной плоти, и обе руки не просто коснулись и ласково погладили, но и слегка придавили и помяли, проверяя: созрел ли уже плод? Пришло ли время?..

Смерть, которая терпеливо ждала его всё это время, разъяренно захрипела, поняв, что ее одурачили. Но Малышу было не до торжества. Он слегка повернулся на бок, чтобы видеть, как набирает высоту его последний голубь...Теперь от него уже ничего не зависело. Теперь он мог рассчитывать только на нее...

Голубка опустилась на полку вертушки и ворвалась в отделение, что за ней. Девочка встретила ее нежной, опытной рукой, поднесла свежую воду и зерна канабиса, погладила и развязала...

Она вынула пробку, понюхала, и – не успело еще удивление сменить недавнюю радость – тело ее вдруг всё поняло и окаменело, рот распахнулся в крике, имя вырвалось выстрелом.

Колени ее тряслись, но страх за капли в пробирке придал ей силу и решимость. Не упасть! Не уронить! Забыть о смерти и скорби. Взять себя в руки. Не расслабляться!..

Она открыла пробирку. Осторожным и мягким пальцем помогла мутновато-белой жидкости вытечь в ложку и, с той же осторожностью вытягивая поршень, всосала ее в шприц. Сколько ее тут? Считанные капли...

Взяла шприц в правую руку, а пальцы левой поднесла ко рту, смочила слюной и вложила в себя. Потом смочила снова и тщательно смазала слюной всё вокруг и внутри, в самую глубину. Задержала дыхание, вставила шприц до конца и сильно нажала на поршень. Крепко прижала бедра друг к другу, подтянула колени к груди и охватила их обеими руками. Всё. Больше ей нечего было делать. Теперь оставалось только положиться на свое тело. И на его семя – чтобы нашло дорогу, чтобы спустилось, чтобы достигло. Так она лежала, с закрытыми глазами, прислушиваясь к его полету – вниз, вниз, вот оно уходит и тонет где-то у нее внутри.

И семя, будто слушая ее, спешило и спускалось. Домой. Всё ниже и ниже. С небес смерти в пропасти жизни, из холода снаружи в тепло внутри, после свистящего пролета под солнцем – в безмолвную тьму пучины» [\[11\]](#).

Читая роман, порой трудно сдержать слезы, так здорово и мастерски он написан, но одновременно понимаешь, что все сочинено и все совпадения и удивительные события искусно выстроены Шалевым. Мало того, прекрасно понимаешь все условности и аналогии: с Библией, с историей Израиля, с непорочным зачатием, с желанием Шалева отождествить строительство и становление Израиля с сотворением нового мира. Понимание искусственности выстроенной схемы-метафоры, оказывается, никак не мешает естественным переживаниям читателя, вере в возможность всех этих удивительных событий. Но, конечно, работают не только метафоры, а все выразительные

средства: драматургия, темы, ритм, мелодия, образы, смыслы, речевые и языковые конструкции.

Теперь об особенностях креативистики. Первая, художник креативистики не скрывает используемые им разные дискурсы и основания, более того, он часто на них указывает пользователю или в форме предварительных разъяснений или, характеризуя концепцию произведения. Необходимое условие подобного подхода – более или менее глубокая рефлексия собственного творчества. Именно поэтому в оглавлении произведение креативистики было названо «рефлексивно-синтетическим». Вторая особенность обусловлена трудностью для пользователя уяснить реальность произведения креативистики: он легко опознает отдельные дискурсы, но, поскольку они разные, а часто и внешне противоположные, пользователь не может схватить и собрать целое, понять с какими событиями он сталкивается, как они связаны между собою.

Как я показываю в работе «От анализа художественных произведений к уяснению сущности искусства» разрешение этой трудности частично может состоять в том, чтобы пользователь попробовал понять творца произведения креативистики, уяснил, какие проблемы того волновали, в каком направлении и каким образом он стал их решать. Конечно, это требует от пользователя более высокой культуры и дополнительной работы, но таково современное творчество. Однако я понимаю, что недостаточно одной только реконструкции пользователем сознания творца произведения, ведь пользователь хочет понять и, что творец ему предъявляет в плане внешнего мира, ведь не только свое сознание.

Здесь ситуация сложнее, поскольку креативистика только складывается, и реальность ее произведений еще не продумана философами и творцами этих произведений. Предварительные мои соображения на этот счет такие. Подобная реальность «популярна» (множественна), что предполагает ее интерпретацию пользователем. Она антропоморфна и гуманитарна, поскольку задается установками и ценностями творца произведения креативистики. Эта реальность событийна и темпоральна. Нередко она культурно и социально обусловлена (например, в творчестве Шалева это хорошо видно). Наконец, креативистская реальность характеризуется не только естественной модальностью, но и искусственной, т.е. она конструктивна.

Предлагая выделение новой практики, отличной от искусства, я, понятно, вступаю на скользкий лед, ведь может возникнуть вопрос, а не являются ли приводимые автором кейсы и их истолкование – примерами просто плохого искусства или неадекватного понимания и переживания художественных произведений. Ну, не удался художнику синтез разных выразительных средств и форм (такое бывает), или не смог читатель собрать в целое художественной реальности выраженные в произведении темы и события, и поэтому вместо катарсиса пережил разочарование (случается и такое). На это трудно что-нибудь возразить, поскольку один из центральных критериев становления нового вида практики – личность и вкус индивидов. Кроме того, как правило, новые виды практик сначала большинством отвергаются, пока к ним не приглядятся, не продумают их, не сравнят со сложившимися и привычными практиками. Допускаю, что могу и ошибаться, но пока рассмотренный поворот, мне многое объясняет.

Заключение

Проведенное исследование, на наш взгляд, позволяет развести концепцию синтеза искусств и становление новой интеллектуальной практики, «креативистики». Последняя – естественный результат современного развития культуры, выдвинувшей на первый план

наряду с мышлением, искусством и наукой творчество личности. В рамках креативистики творец использует дискурсы и представления, принадлежащие разным подходам и дискурсам, причем открыто и демонстративно, приглашая пользователя мыслить и действовать полифонически. Креативистика апеллирует как к сознанию творца и пользователя, так и к новой реальности, имеющей черты популятивности, событийности и конструктивности.

Библиография

1. Айламазьян А.М. Музыкальное движение как средство постижения внутренней формы музыкального произведения // Национальный психологический журнал. 2023. Т. 18, No 3 (51) 56-71.
2. Айламазьян А.М. Культурные практики: от свободного танца к свободному действию // в сборнике Mobilis in mobili: личность в эпоху перемен, место издания Издательский дом ЯСК, Москва, 2021. С. 485-500.
3. Айламазьян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. 2014. N. 2. С. 206-244.
4. Розин В.М. Музыкальное движение: образ жизни, реальность нетрадиционного искусства, пространство обучения и самообразования (три комментария к концепции Аиды Айламазьян) // Культура и искусство. – 2023. – № 4. – С. 35-45.
5. Розин В.М. Природа свободного танца (на материале анализа танцевального действа «Поэма экстаза» А. Скрябина) / Розин. Природа и генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ). ИФРАН, М.: Голос, 2011. С. 322-339.
6. Розин В.М. Постигание внутренней формы музыкального произведения или конституирование нового мелоса средствами музыкального движения? // Культура и искусство. 2023. № 11. С. 87-99.
7. Розин В.М. От анализа художественных произведений к уяснению сущности искусства. М.: Голос, 2022. 282 с.
8. Розин В.М. Феноменология глазами методолога. // Вопросы философии, 2008, №5. С. 116-126.
9. Скорондаева А. Гузель Яхина: по правилам «Диктатора». URL: <https://godliteratury.ru/public-post/po-pravilam-diktatora> – Дата обращения: 03.09. 2021.
10. Шалев М. Библия сегодня. URL: <https://homeread.net/book/bibliya-segodnya-meir-shalev>. – Дата обращения: 20.03.2024.
11. Шалев М. Голубь и мальчик. URL: <https://homeread.net/book/golub-i-malchik-meir-shalev#tx>. – Дата обращения: 03.03.2024.
12. Яхина Г. О втором романе «Дети мои»: писать начала с глав о Сталине. URL: www.evening-kazan.ru/articles/guzel-yahina-o-vtorom-romane-deti-moi-pisat-nachala-s-glav-o-staline.html – Дата обращения: 03.09.2023.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор с обидной опiskeй указал в заголовке («Произведения рефлексивно-синтетического творчества (пролегомины [пролегомены: от др.-греч. проλεγομενα] к новому виду интеллектуальной практики – «креативистике»)), является комплекс понятийно-теоретических предпосылок (пролегомен) идентификации нового вида интеллектуальной практики, поименованной автором «креативистикой».

Соответственно, некоторая совокупность результатов такой интеллектуальной практики (по старинке «художественного творчества»), обозначенная автором как «произведения рефлексивно-синтетического творчества», рассматривается в качестве объекта, в котором и обнаруживает автор достаточные основания для идентификации («пролегоменирования», если так можно выразиться) нового вида интеллектуальной практики.

Оттолкнувшись от актуальной теоретической дискуссии, состоявшейся 21 марта в «Федеральном научном центре психологических и междисциплинарных исследований» на очередном заседании семинара «Психология и практика искусства» по докладу «Психология личности: культурные практики развития потенциала человека» Аиды Айламазян, директора Центра музыкально-пластического развития «Гептахор» им. С.Д. Рудневой, в ходе которого докладчик обнаружил недостаток в понятийном аппарате своего исследования, автор погружает читателя в теоретические основания выделения некоторой «новой» интеллектуальной практики, которая, по мысли автора и актуализировавшего дискуссию докладчика, покидает парадигму синтеза искусств в силу существенных отличительных черт, и предлагает термин «креативистика» для описания выявленной творческой практики.

Соотнося практику свободного (импровизационного) танца Айседоры Дункан под музыку, к примеру, Баха, Шопена, Скрябина с литературными произведениями рефлексивно-синтетического творчества, автор задает высокий теоретический уровень обобщений различных направлений «новой» интеллектуальной практики. С риторических аристотелевских позиций подобный уровень обобщений восходит к теоретической метафоре, позволяющей по отдельным характеристикам (маркерам) отнести к «новой» интеллектуальной практике практически любой вид художественного творчества, достигающий заданного в нескольких проанализированных в статье примерах уровня авторской саморефлексии в контексте актуального социального дискурса (случайного набора или даже продуманного комплекса дискурсов). В отличие от концепции смерти автора (Р. Барт, 1967), высокий интеллектуальный уровень авторской саморефлексии подразумевает «смерть» читателя-зрителя и его посмертное преображение, по мысли автора статьи, в «пользователя»: т. е. демиург (актор «новой» интеллектуальной практики) не предполагает сколько-нибудь релевантное или однозначное прочтение своего замысла, а предлагает продукт своего рефлексивно-синтетического творчества в свободное пользование в качестве своего рода триггера саморефлексии адресанта (реципиента) — пользователя.

Рецензент отмечает, что подобного рода «новая» интеллектуальная практика на поверку оказывается не такой уж и новой, хотя пылью времен она, безусловно, покрыться пока не успела. Известный гипертекстуальный эксперимент Хулио Кортасара («Игра в классики», 1963) заигрывает с читателем различного интеллектуального уровня, включая теоретиков-постмодернистов, и обнаруживает те же ключевые маркеры, обозначенные автором статьи на примере творчества Гузель Яхиной и Меира Шалева: в романе Кортасара можно обнаружить актуальный для 1960-х гг. ряд дискурсов (литературно-теоретический, структурно-социологический, психоаналитический и пр.), открыто и демонстративно, приглашающий пользователя мыслить и действовать полифонически. Ту же психическую реакцию, судя по сохранившимся фрагментам кинохроник танцевальных импровизаций Айседоры Дункан, провоцирует здесь и сейчас событие с её творческим участием, хотя об этом мы можем судить, к сожалению, исключительно с большой условностью. По сути, каждый раз, когда пользователь оказывается вовлечен в художественное событие, обращаясь к произведению рефлексивно-синтетического творчества, он помещает пропитавшие его самосознание социальные дискурсы и культурные стереотипы в новый контекст (деструкция М.

Хайдеггера, деконструкция Ж. Деррида), тем самым столь же интенсивно изобретая новые художественные миры, что и их демиург, если на то хватает интеллектуального потенциала.

Остается, по мнению рецензента, сопоставить энтелехию художественного творчества вообще (Аристотель) с пределом (социокультурным фронтиром) саморефлексии демиурга / пользователя произведения рефлексивно-синтетического творчества, чтобы избежать секиры Оккама нового термина. В чем состоит отличие рефлексивно-синтетического творчества от художественного творчества в принципе? Вполне очевидно, что применительно к креативистике терпит крах классическое разделение искусства (эталона) и художественного творчества (сырья, своего рода «недоискусства»). Если принять тезис автора статьи, что появление креативистики обусловлено доминирующими тенденциями развития культуры, то обнаруживаются, по существу, две тенденции: общая деградация высокого искусства до уровня производства продукта массового потребления и эволюция индивидуального художественного творчества самовыражения до уровня произведения высокого искусства. Исключим снобизм стремления классического искусствоведения теоретически определять эталоны высокого / низкого искусства, сохранив вслед за Р. Бартом право пользователя самостоятельно судить о ценности произведения, и получим в итоге акт древнегреческой трагедии, где, по мысли Аристотеля, не имя драматурга (демиурга) определяет ценность акта, а катарсис, объективный, обусловленный художественным процессом психологический акт. Случился катарсис (ценностно-смысловая пересборка реальности) в художественном акте, следовательно перед нами художественное произведение. Не случился — представлено не художественное произведение, а некоторый низкопробный продукт, который, если и найдет своего потребителя, то вряд ли преобразит его в пользователя. Соответственно, если выделять креативистику из общего поля художественного творчества, используя заветренный классический тезаурус оценки «искусства / неискусства», то мы имеем дело действительно с новым типом искусства, возводящим до уровня эталона акт непосредственного художественного творчества — художественного события самовыражения демиурга и пользователя.

Таким образом, представленная статья носит методологический характер, проблематизируя отставание теоретической рефлексии в поле идентификации нового вида интеллектуальной практики — креативистики. Автор раскрыл предмет исследования на высоком теоретическом уровне и статья, безусловно, заслуживает публикации в журнале «Культура и искусство».

Научная новизна, выраженная в совершенствовании понятийно-терминологического теоретического тезауруса, заслуживает внимания.

Более того, ввиду глубины теоретических обобщений, автору можно простить по-русски ненормативно употребленное слово «пролегомины», и то, что Вадим Маркович игнорирует собственное же редакционное требование обезличенности научной коммуникации в процессе рецензирования и избыточную ссылку на перечень своих работ.

Безусловно, статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации. Но рецензент сохраняет автору возможность дополнительно критически осмотреть текст своей статьи для исправления случайных неточностей.