

ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА

ЕЖЕГОДНИК
ВЫПУСК 9

**Философско-методологический
анализ творческих процессов**

Под редакцией
д. ф. н., проф. Смирновой Н. М.,
д. ф. н. Бесковой И. А.

Голос
Москва, 2023

УДК 130.2+130.3
ББК 87.1
Ф56

*Печатается по решению Ученого совета
Института философии РАН*

Рецензенты:

Доктор философских наук, проф. Н.И. Кузнецова
(Институт истории естествознания и техники РАН);
Доктор философских наук, проф. М.С. Киселева
(Институт философии РАН)

Ученый секретарь:

кандидат философских наук С.А. Филипенко

Ф56 **Философия творчества. Ежегодник** / РАН, Институт философии. Сектор философских проблем творчества. Ред. колл.: Смирнова Н.М. — гл. ред., Бескова И.А., со-редактор, Кондратьев Е.А., Моркина Ю.С., Сиднева Т.Б., Ярославцева Е.И. — М., 2023. — Выпуск 9, 2023: **Философско-методологический анализ творческих процессов** / Ред.: Смирнова Н.М., Бескова И.А. — М.: Голос, 2023. — (Сер.: Философия творчества).

ISBN 978-5-91932-025-8

Настоящий сборник научных статей представляет собой IX (2015–2022) выпуск ежегодного издания «Философия творчества». Коллектив авторов представляет новейшие исследования по когнитивным аспектам творчества: взаимоотношения образа и знака, воображения и значения, проблем смыслового конституирования в естественном языке и художественном творчестве.

Тематическая структура Ежегодника отражена в тематике Круглого стола и названиях глав: «Субъектность творчества: к истокам творческого смыслополагания», «Проблемы смыслообразования в языке и культуре», «Когнитивные основания художественного творчества», «Творчество и жизненный мир человека». Традиционная рубрика «Архив. Мыслители прошлого о творчестве» знакомит читателя с достижениями отечественной лингвофилософской школы в постижении тайны творческих процессов.

УДК 130.2+130.3
ББК 87.1

ISBN 978-5-91932-025-8

© Коллектив авторов, 2023
© Институт философии, 2023
© ООО «Голос», 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	9
<i>Н. М. Смирнова</i>	
Предисловие.....	10
Круглый стол «Субъектность творчества: к истокам творческого смыслополагания»	17
<i>Н. М. Смирнова</i>	
Творчество как предмет междисциплинарного исследования.....	18
<i>Л. П. Киященко</i>	
Метафизический хронотоп творчества.....	26
<i>И. А. Бескова</i>	
Когнитивная трансмутация субъектности в творчестве.....	38
<i>И. И. Блауберг</i>	
Анри Бергсон: «эволюция есть беспрерывно возобновляющееся творчество».....	51
<i>Ю. С. Моркина</i>	
Субъект поэтического творчества: личное как общечеловеческое.....	67

<i>Н. Б. Касьянова</i>	
Особенности художественного творчества: проект французской феноменологии.....	77
<i>С. А. Филипенко</i>	
Объективация личностного знания в творческом процессе.....	85
<i>Е. И. Ярославцева</i>	
Человеческое смыслополагание: российский формат.....	91

Глава I

Проблемы смыслообразования в языке и культуре.....105

<i>И. А. Бескова</i>	
Смыслообразование как эпистемологический феномен.....	106
<i>Н. М. Смирнова</i>	
Образные схемы в структуре творческого смыслополагания.....	181
<i>С. Н. Семенов</i>	
Идеализированный предмет творчества.....	221

Глава II

Когнитивные основания художественного творчества.....249

<i>Ю. С. Моркина</i>	
Поэтическое творчество как способ мышления.....	250
<i>Н. Б. Касьянова</i>	
Анализ порождения новых смыслов в художественном творчестве французскими феноменологами.....	303
<i>В. М. Розин</i>	
Художественное творчество сквозь призму личности автора (на материале реконструкции известной новеллы Ивана Бунина «Легкое дыхание»).....	315

Глава III

Творчество и жизненный мир человека.....345

<i>С. А. Филипенко</i>	
Субъективное и интересубъективное в структуре творческого процесса.....	346

<i>Е. А. Кочегарова</i>	
К вопросу о понимании творчества в современности.....	361
<i>О. А. Сомова</i>	
К вопросу о творческом характере повседневности.....	376
Архив	
Мыслители прошлого о творчестве.....	395
<i>Д. Овсяннико-Куликовский</i>	
Из лекций об «основах художественного творчества».....	396
Заключение.....	426
Сведения об авторах.....	428

TABLE OF CONTENTS

Preface	9
<i>N. M. Smirnova</i> Preface.....	10
Round Table Discussion: «Subjectivity of Creativity: Towards the Sources of Creative Meaning-Constitution Process»	17
<i>N. M. Smirnova</i> Creativity as the Subject Matter of Interdisciplinary Research.....	18
<i>L. P. Kiyashchenko</i> Metaphysical Chronotope of Creativity.....	26
<i>I. A. Beskova</i> Cognitive Transmutation of Subjectivity in Creative Process.....	39
<i>I. I. Blauberg</i> Henri Bergson: “Evolution is Continuously Renewed Creativity”.....	52
<i>J. S. Morkina</i> The Subject of Poetic Creativity: Personal as Universal.....	67

<i>N.B. Kasyanova</i>	
Some Peculiarities of Artistic Creativity: The Project of French Phenomenology.....	78
<i>S.A. Filipenok</i>	
Objectification of Personal Knowledge in the Creative Process.....	85
<i>E.I. Yaroslavtseva</i>	
Human Meaning-Constitution Process: Russian Format.....	92

Chapter I
The Problems of Meaning-Constitution
Process in Language and Culture.....105

<i>I.A. Beskova</i>	
Meaning-Constitution Process as an Epistemological Phenomenon.....	107
<i>N.M. Smirnova</i>	
Image Schemas in the Structure of Creative Meaning-Constitution Process.....	181
<i>S.N. Semenov</i>	
Idealized Object of Creativity.....	222

Chapter II
Cognitive Foundations of Artistic Creativity.....249

<i>J.S. Morkina</i>	
Poetic Creativity as a Mode of Thinking.....	251
<i>N.B. Kasyanova</i>	
Analysis of New Meanings' Generation in Artistic Creativity by French Phenomenologists.....	303
<i>V.M. Rozin</i>	
Artistic Creativity through the Prism of the Author's Personality (based on the Reconstruction of the Famous Ivan Bunin's Short Story "Light Breath").....	316

Chapter III	
Creativity and Human Life-World	345
<i>S.A. Filipenok</i>	
Subjective and Intersubjective in the Structure of Creative Process.....	347
<i>E.A. Kochegarova</i>	
On the Question of Creativity Understanding in Modernity.....	361
<i>O.A. Somova</i>	
On the Creative Nature of Everyday Life.....	376
Archive	
Thinkers of the Past about Creativity Process	395
<i>D. Ovsianiko-Kulikovsky</i>	
From the Lectures about Artistic Creativity Foundations.....	396
Summary	427
Our Authors	428

ПРЕДИСЛОВИЕ

Н. М. Смирнова

Институт философии РАН, Москва

N. M. Smirnova

Institute of Philosophy RAS, Moscow

nsmirnova17@gmail.com

Предисловие

Авторский коллектив Ежегодника «Философия творчества. Философско-методологический анализ творческих процессов» рад представить нашим читателям очередной, IX выпуск нашего издания. Это предъюбилейное издание объединило как сотрудников сектора философских проблем творчества, традиционно составляющих ядро авторского коллектива, так и наших коллег по Институту философии РАН: Л. П. Киященко, И. И. Блауберг, В. М. Розина, а также представителей педагогического сообщества Н. Б. Касьянову и О. А. Сомову, проявляющих интерес к самой таинственной способности человеческого духа — творчеству.

По установившейся традиции издание открывается публикацией материалов Круглого стола, тематика которого обновляется ежегодно. В этом издании она посвящена проблеме, ранее обсуждавшейся на двух последних заседаниях нашего регулярного теоретического семинара: «Субъектность творчества: к истокам творческого смыслополагания» (11 и 25 апреля 2023). Помимо сотрудников сектора философских проблем творчества, в нем приняла участие крупнейший в нашей стране специалист по философии А. Бергсона, ранее уже участвовавшая в нашем Ежегоднике, И. И. Блауберг, в своем выступлении представившая новые нюансы концепции творческой эволюции выдающегося французского философа. Мы рады приветствовать и нового автора нашего издания, известного отечественного философа Л. П. Киященко, чей доклад о метафизиче-

ских основаниях творчества касался самых глубоких его, творчества, философских основ. Мы также рады отметить вклад в содержание Круглого стола преподавателя РАН-ХиГС Н.Б. Касьяновой, повествовавшей об исследованиях творчества в парадигме французской феноменологии.

Настоящее издание состоит из трех глав и традиционной рубрики «Архив. Мыслители прошлого о творчестве». Глава I «Проблемы смыслообразования в языке и культуре» открывается великолепной статьей ведущего научного сотрудника нашего сектора И.А. Бесковой, посвященной анализу когнитивных оснований творчества и ментальных трансформациях личности в процессе его осуществления. Автор продолжает развивать ранее представленную в своих публикациях мысль о том, что творчество вовлекает в работу не только духовный потенциал личности, но и его телесно-моторные детерминанты, образующие неделимую целостность его экзистенции. Подобная оптика смещает фокус изучения творчества с проблем взаимодействия предварительно дихотомически «разомкнутого» субъект-объектного отношения на способы когнитивного «встраивания» творца в целостную ситуацию творчества, в которой сам же творец претерпевает непрерывные духовные трансформации.

Моя собственная статья «Образные схемы: к истокам творческого смыслополагания» знакомит читателя со сравнительно новыми работками в области когнитивной лингвистики. Взаимодействуя с философией, эта когнитивная дисциплина, ориентированная на эмпирические исследования, поставляет ценнейший материал для философского осмысления места и роли языка в когнитивной архитектуре (язык лишь сопровождает процессы познания или лежит в основе их когнитивной архитектуры?). В представленной статье — с опорой на современные работки когнитивной лингвистики — я постаралась нащупать современные подходы к ответу на фундаментальный вопрос телесно ориентированной эпистемологии. Он состоит в том, что бы понять, как наш изначально отелесненный

разум, встроенный в среду обитания (Umwelt), порождает абстракции высокого уровня, не прибегая в объяснении их происхождения ни к реставрации априористских представлений, ни к концепции «языков мысли» или автономных языковых модулей. Иными словами, каково промежуточное звено между перцептом и концептом, опосредующее «эпистемологический разрыв» (термин М. Полани) между чувственностью и рассудком? В статье рассмотрен эвристический потенциал фундаментального для когнитивной лингвистики понятия «образная схема» и его роль в осмыслении связи восприятия и представления.

Статья нашего постоянного автора, коллеги из Уфы С.Н. Семенова, повествует об эвристичности для изучения творчества понятия «идеализированный предмет творчества», формируемый творцом в соответствии с поставленными целями и задачами, реализуемыми в многомерных образно-символических логических схемах творческого процесса. Автор показывает, как идеализированный предмет творчества выстраивается понятийными, эстетически-образными и ценностными составляющими мышления, наглядно воплощая многомерность и единство творческого процесса, о котором повествует и И.А. Бескова.

Глава вторая «Когнитивные основания художественного творчества» открывается глубокой по содержанию и прекрасной по стилю статьей Ю.С.Моркиной «Поэтическое творчество как вид мышления». В ней сосредоточено внимание на когнитивном значении поэтического творчества как особого способа мышления, не сводимого лишь к его эмоциональному наполнению. Автор показывает, что еще в конце XIX — начале XX века в отечественной школе А. Потебни сложились идеи, положившие начало изучению поэтического мышления. При этом на Западе «когнитивная поэтика» как особое направление исследования зародилась лишь в 1980-х гг. По мнению автора, недооценка поэтического способа познания мира и человека связана с неправомерным отождествлением истинностного познания исключительно с наукой. Автор считает задачей

современной эпистемологии восполнение пробела и восстановление в правах как поэтизации, так и метафоризации в качестве исконно-когнитивных операций и первичных приемов мышления. И лучшим подтверждением актуальности ее выводов служит помещенная в рубрике «Архив» статья Д. Овсяннико-Куликовского, содержащая развернутое обоснование этого положения и не утратившая актуальности и по сей день.

Превосходная по содержанию статья Н.Б. Касьяновой «Анализ порождения новых смыслов художественного творчества французскими феноменологами» вводит читателя в круг проблем эстетизации феноменологии в сообществе современных французских философов. Авторская интенция направлена на реконструкцию процессов смыслопорождения в художественном творчестве, равно как и проблем феноменологии эстетического восприятия с точки зрения созидания новых художественных смыслов, представленную в работах современных французских феноменологов М. Дюффрена, А. Мальдине, М. Ришира. Статья вводит в научный оборот малоизвестные русскоязычному читателю тексты французских феноменологов в собственном переводе Н.Б. Касьяновой. Они иллюстрируют тенденции современной (постгуссерлевской) феноменологии: фокусировку на «региональных эпистемологиях» смыслопорождения. Речь идет, и прежде всего, о созидании художественных смыслов — в дополнение к общефилософским изысканиям Э. Гуссерля о всеобщих основах смыслоконституирования. Невзирая на высокую сложность темы, статья написана прекрасным литературным языком и будет полезна всем, кто интересуется не только проблемами творчества, но и тенденциями современной философии во Франции.

В захватывающей статье В.М. Розина «Художественное творчество сквозь призму личности автора» обсуждается животрепещущая проблема реконструкции художественных смыслов: помогает ли читателю знание личности автора? В попытках ответить на этот вопрос, автор предлагает новую и весьма необычную интерпретацию одного

из известных рассказов И. Бунина «Легкое дыхание». Как показывает В.М. Розин, содержание этого произведения обусловлено двумя обстоятельствами: психологической травмой И. Бунина (переживанием смерти близких и революцией), а также свойственными И. Бунину представлениями о любви к женщине. Автор показывает, каким образом оба эти фактора определили сюжет и художественную реальность «Легкого дыхания». И помещенный в разделе «Архив» конспект лекций Д. Овсянико-Куликовского резонирует с представленными в статье рассуждениями В.М. Розина¹.

Главу третью «Творчество и жизненный мир человека» открывает статья молодого научного сотрудника сектора философских проблем творчества С.А. Филипенок «Субъективное и интерсубъективное в структуре творческого процесса». В статье представлена проблема интерсубъективности личностного знания и индивидуального творчества, обусловленная способностью индивида к выражению субъективных переживаний в общезначимом языке. Автор обосновывает вывод, что знание о наших субъективных состояниях, выраженных в языке, и самими этими состояниями, непосредственно доступными нам во внутреннем опыте, эпистемологически не равнозначны. Основываясь на анализе предложенной М. Полани модели индивидуального сознания, С.А. Филипенок показывает, что в процессе творчества происходит объективация лишь того, что, по М. Полани, находится в фокусе сознания, в то время как данное на периферии сознания неявное знание не может быть выражено в языке исчерпывающим образом.

Статья аспирантки Е.А. Кочегаровой — пока что всего лишь «проба пера» молодого сотрудника нашего сектора. В содержательном отношении я бы выделила ее по-

1 «Вот почему для литературной критики такое важное значение имеют исследования по истории и психологии творчества поэтов и изучение их жизни и деятельности вообще, их личности — в частности». — см.: *Овсянико-Куликовский Д.* Из лекций об «основах художественного творчества» // Настоящее издание, рубрика «Архив». С. 396–426.

следний раздел, повествующий об истоках литературного творчества В. Набокова. Исследование когнитивных оснований скрещения субъективных и объективированных в языке смыслов, представленное в вышеназванной статье С.А. Филипенко, находит в ней свое продолжение и конкретизируется на примере литературного творчества В. Набокова.

Замыкает главу статья молодого преподавателя Саратовского государственного университета О.А. Сомовой «К вопросу о творческом характере повседневности». Автор ставит вопрос о творческом характере социальной реальности в свете наработок теоретиков социальной феноменологии. О.А. Сомова обращает внимание на то, что флексивность систем социальных значений, конституирующих смысловую структуру социального мира, обеспечивается взаимодействием субъективного и интерсубъективного в жизненном мире человека. Подобное взаимодействие осуществляется путем типизации субъективного опыта — формирования когнитивных паттернов взаимодействия с социальностью.

Ставшая традиционной для нашего Ежегодника рубрика «Архив. Мыслители прошлого о творчестве» представлена великолепной статьей Д. Овсянико-Куликовского «Из лекций об основах художественного творчества». В ней автор конспективно излагает идеи, подробно развитые в курсе, прочитанном в 1903 году в Харьковском Университете. Основные выводы, к которым приходит автор, не утратили актуальности и по сей день: 1) Понимание художественного произведения есть повторение процесса творчества; 2) Это повторение никогда не может быть полным, точным, — оба процесса (творчества и понимания) не могут совпадать по всем пунктам, не могут быть адекватными: они только аналогичны.

Приведенный в разделе «Архив» авторский текст представляет собой транслитерацию в современный орфографический вариант оригинального труда Д. Овсянико-Куликовского по изданию: *Овсянико-Куликовский Д.*

Из лекций об «основах художественного творчества», опубликованного в журнале «Вопросы теории и психологии творчества». Т. I. Харьков: «Мирный труд», 1911. С. 1–20. Надеюсь, читатель будет благодарен Ю.С. Моркиной за подготовку к изданию (транслитерацию) этого великолепного текста.

В заключение отмечу, что наш сложившийся авторский коллектив всегда рад приветствовать новых авторов, и открыт к обсуждению свежих тем и идей, относящихся к постижению великой тайны творческого процесса.

Н.М. Смирнова

**КРУГЛЫЙ СТОЛ
«СУБЪЕКТНОСТЬ
ТВОРЧЕСТВА:
К ИСТОКАМ ТВОРЧЕСКОГО
СМЫСЛОПОЛАГАНИЯ»**

Н. М. Смирнова

Институт философии РАН, Москва

N. M. Smirnova

*Institute of Philosophy, Moscow
nsmirnova17@gmail.com*

Творчество как предмет междисциплинарного исследования

***Аннотация.** Рассмотрено значение междисциплинарного взаимодействия телесно-ориентированной эпистемологии и когнитивной лингвистики для дальнейшего углубления понимания процессов творческого смыслополагания. Показано, что когнитивная лингвистика обеспечивает эмпирический материал для постижения того, каким образом наше изначально отелесненное познание способно порождать абстракции высокого уровня. Концептуальным инструментом постижения (неотрефлексированных) корней абстрактного мышления в чувственном познании и телесных движениях выступает образная схема как рекуррентный паттерн сенсомоторного опыта. Ее эпистемологическое значение состоит в том, что понятие образной схемы выступает связующим звеном между перцептом и концептом.*

***Ключевые слова:** телесно-ориентированная эпистемология, когнитивная лингвистика, междисциплинарное исследование, образная схема, изначальная образная схема.*

Creativity as the Subject Matter of Interdisciplinary Research

***Abstract.** The significance of interdisciplinary research between bodily-oriented epistemology and cognitive linguistic for further development of creative meaning-constitution*

processes' understanding has been analyzed in this paper. It has clearly been demonstrated, that cognitive linguistic provides proper empirical data for the study of how our initially embodied cognition is able to produce abstract thinking of high level. Conceptual tools for the study of abstract thinking (non-reflected) roots in perceptive cognition and bodily movements appear to be image schemas as re-current pattern of sensomotor experience. "Image scheme" notion's significance consists in the fact, that it bridges a gap between perception and conception.

Keywords: *bodily-oriented epistemology, cognitive linguistic, interdisciplinary research, image scheme, primitive image scheme.*

Уважаемые коллеги! За отведенное мне время я не надеюсь охватить проблематику истоков творческого смыслополагания во всех ее аспектах. Ограничусь лишь представлением семи тезисов, обладающих характером научной новизны, по меньшей мере, в данной когнитивной развертке. Но сначала позвольте сделать одно вводное замечание общего характера. Оно касается содержания понятия творчества, которым я буду оперировать. На первый взгляд, оно может показаться чрезмерно узким, поскольку любой акт мышления и творчества, даже «снятие слепка с понятия», содержит «кусочек фантазии», как выразился известный классик. Но если из объекта — бесчисленных проявлений творческой деятельности человека — вычленишь такой предмет, как когнитивные основания творчества, то мы зададим философско-методологический ракурс исследования, и, следовательно, вправе сузить объект нашего исследования и полагать его предметом интенциональный процесс созидания новых социально-культурных смыслов человеческого мышления, деятельности и социальной организации. Очертив горизонт философско-эпистемологического содержания понятия творчества, рассмотрим его профиль в междисциплинарных исследованиях этого самого таинственного проявления человеческого духа.

1. Философско-эпистемологическое исследование творческих процессов получило новый импульс в содружестве с когнитивными науками. Мне уже доводилось докладывать о взаимоотношении феноменологической эпистемологии и нейронаук в постижении тайны творческого процесса [1]. Современные нейронауки находят в трансцендентальной феноменологии методологические основания анализа когнитивных презумпций психологических и нейронаучных экспериментов, эвристику дизайна (теоретической идеи) экспериментальной ситуации, наконец, инструмент анализа используемых общенаучных понятий. Но этот тип междисциплинарного синтеза существенно деформирует принципы самой феноменологии как исследования предельных оснований человеческого познания и высших форм идеальной предметности культуры. Натуралистические интерпретации феноменологических прозрений Э. Гуссерля (в частности, отчеты от III лица) приводили к принципиальным искажениям фундаментальных когнитивных установок трансцендентальной феноменологии (как отчетов от I лица трансцендентального субъекта).

2. Взаимодействие современной эпистемологии с когнитивной лингвистикой представляется мне более плодотворным. Лингвистика обращается к философии в поисках развитых представлений о соотношении языка и мышления, образа и знака, воображения и мышления и т.п. В свою очередь, философия черпает в профессиональных наблюдениях лингвистов за реальным функционированием языка и в языковых экспериментах эмпирическое подтверждение теоретических наработок о месте и роли естественного языка в познавательной деятельности человека. Опираясь на достижения когнитивной лингвистики, удалось существенно продвинуться в углублении философских представлений о связи языка и воображения, лингвоспецифичности локуса языка в когнитивной архитектуре, а также в направлении дальнейшего развития философского анализа языковых и телесно-обусловленных ресурсов порождения новых культурных смыслов (напр., в эпистемологии мета-

форы). Подобное содружество философии и когнитивных наук открывает новые перспективы изучения связи знаковой и образной составляющих человеческого мышления, равно как и творческих, смыслосозидающих потенций человеческого разума на перекрестье знака и образа.

3. Взаимодействие коммуникативно-эмпирической парадигмы когнитивной лингвистики с *телесно-укорененной* интерпретацией языкового значения в рамках 4E (embodied, embedded, enactive, extended)-эпистемологии позволило теоретически артикулировать имманентную вовлеченность *воображения* в процессы языковой референции. В парадигме телесно-ориентированной эпистемологии воображение предстает ре-энактивацией следов сенсорного опыта — не факультативной (краевой, случайной, побочной), но неотъемлемой составляющей процессов придания значений. Воображение непосредственно вовлечено в созидание пространственной составляющей значения, и его роль в процессах референции схвачена в понятии *опытного гештальта*, отвечающего за внутреннюю согласованность концептов человеческого опыта. В рамках когнитивной лингвистики намечена обширная исследовательская программа изучения влияния естественного языка на характер чувственных восприятий (пространственных отношений, звукового ряда, кинестетических движений и т.п.). Осуществление этой программы уже на самых ранних ее этапах привело к более глубокому пониманию не только когнитивных механизмов образования научных абстракций, но и позволило обнаружить существенную опосредованность первичных «перцептивных смыслов» характеристиками ментальной деятельности более высокого уровня.

4. Подобное «перекрестное опыление» результатов философского и когнитивно-научного исследования сознания позволяет наметить широкую программу экспериментального изучения сенсомоторных оснований творческого мышления, а также места языка и воображения в когнитивной деятельности человека. Интерес для 4E-эпистемологии представляет вопрос о том, каким образом данные

сенсомоторного восприятия — чувственная основа когнитивного контакта организма со средой — трансформируются в порождающие структуры ментальной деятельности более высокого уровня (высоко сложные образы, абстрактные понятия и т.п.). С помощью каких когнитивных механизмов осуществляется «возгонка» следов сенсомоторных воздействий до высокоуровневых абстракций? Какова природа «перцептивного притяжения» высших форм расудочной деятельности к чувственной основе познания и, наконец, какова роль языка в этом процессе? Однако и ныне достигнутые результаты когнитивных наук позволяют сделать вывод, что творческая способность воображения играет значительно более важную роль в общей когнитивной архитектуре, будучи непосредственно вовлеченной в гораздо более глубокие и изначальные формы мыслительной деятельности человека — процедуры придания значений.

5. *Значение* нагружено характеристиками человеческого опыта и отражает человеческую систему релевантностей, сформированную опытом жизни в культурном сообществе. Показано, что лексические паттерны естественного языка участвуют в формировании образов воображения. Предполагается, что они структурируют поле воображения в соответствии с грамматическим членением родного языка [2, с. 106–136]. Значение обусловлено человеческим опытом использования языка, жизненным миром человека, способами его понимания и общения. Предложение ничего не значит, пока оно никем не понято [3, с. 208]. Опыт использования языка конститутивен в отношении его значений. Нет оснований предполагать существование якобы внутренне присущих предложению значений, не зависящих от их понимания человеком; само же общение не является неискажающей передачей подобных значений «из уст в уста». Учет опыта человеческого общения требует рассматривать лингвистические значения не сами по себе, но в рамках исторических форм взаимодействия человека с

миром, т. е. в типологически значимых корреляциях нашего опыта, а отнюдь не в объектах самих по себе [3, с. 183].

6. *Воображение* — локус скрещения чувственности, смысла, языка и мышления¹. Посредством воображения осуществляется синтез всех видов нашего опыта в целостность *опытного гештальта*. Рациональность мышления, процессы референции, с одной стороны, неразрывно связаны с воображением, с другой, — усилия воображения всегда так или иначе рационально нагружены. Воображение активно способствует достижению внутренней согласованности опыта, неотъемлемо присущей опытному гештальту. Скелетом же опытного гештальта выступает *образная схема*² — *несущая конструкция телесно-ориентированного подхода в когнитивной лингвистике. Изучение образных схем означает рефлексивное вопрошание повторяющихся образцов нашего телесного опыта: все смыслы, процессы мышления и символической манифестации укоренены в повторяющихся (рекуррентных) паттернах чувственного восприятия и телесного движения. Смысл и мышление зависят от паттернов сенсомоторного опыта, и то, что мы называем более высокой когнитивной активностью, имеет глубокие (неотрефлектированные) корни в нашей телесной конституции и сформировано телесными восприятиями и движениями.*

В рамках когнитивной лингвистики показано, что кросс-лингвистические различия могут изучаться с помощью комбинации ограниченного набора образных схем: пути, ограниченного пространства, силы различных видов, вместилища, контакта т. е. «изначальных образных схем»

-
- 1 Подробнее о связи воображения и значения в рамках когнитивной лингвистики см.: [4].
 - 2 Ключевой термин когнитивной лингвистики «образная схема» появился в 1987 г. одновременно в монографиях М. Джонсона “The Body in Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason” и Дж. Лакоффа “Women, Fire and Dangerous Things: What Our Categories Reveal About the Mind” (обе изданы в издательстве The University of Chicago press, 1978) для объяснения телесно-воплощенного происхождения человеческого смысла и мышления.

(primitive image schema), грамматически кодируемых в языке с помощью предлогов, глаголов, телесно-ориентированных метафор, морфем. Способ выражения образных схем в языке лингвоспецифичен и является типологической характеристикой определенного языка.

7. Философские импликации когнитивно-лингвистических исследований образных схем состоят в том, что *они предстают концептуальным инструментом осмысления того, каким образом наш изначально отелесненный разум способен порождать абстракции высокого уровня и идеальное пространство культурных предметностей*. Основополагающая гипотеза состоит в том, что образные схемы как паттерны сенсомоторного опыта играют решающую роль в смыслообразовании и способности к абстрактному мышлению. Непреходящее значение образно-схематического анализа состоит в том, что он играет важнейшую роль в развитии теоретических представлений о телесном базисе концептуализации и мышления. В рамках 4E-эпистемологии образные схемы предстают как рекуррентные паттерны взаимодействия организма со средой, данные в чувственных качествах нашего опыта, понимания и мышления. Они очерчивают базисные контуры нашего опыта как телесных созданий.

Список литературы

1. *Смирнова Н.М.* Феноменология в парадигме натуралистического поворота // Вопросы философии. 2021. №12. С. 56–66.
2. *Бородай С.Ю.* Язык и познание: пострелятивистская исследовательская программа // Вопросы языкознания. 2019. №4. С. 106–136.
3. *Johnson M.* The philosophical significance of image schemas // From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics. Berlin–New-York: Mouton de Gruyter, 2005. P. 15–34.
4. *Смирнова Н.М.* Образ и смысл: опыт когнитивной лингвистики // Философия творчества. Ежегод-

ник. Выпуск 8, 2022: Философско-методологический анализ творческих процессов / Ред.: Н.М. Смирнова, И.А. Бескова. М.: Голос, 2022. С. 150–178.

Л. П. Киященко

Институт философии РАН, Москва

L. P. Kiyashchenko

Institute of Philosophy RAS, Moscow

larisakiyashchenko@gmail.com

Метафизический хронотоп творчества

***Аннотация.** Через оптику двойственности философской рефлексии в междисциплинарном контексте рассмотрен когнитивный концепт творчества. Когнитивистика — современный тренд междисциплинарных исследований — находится в стадии становления, творческих исканий. Основная направленность последних в разработке инновационного подхода к определению своего предмета, метода и соответствующего языка в разрешении возникающих проблем, не редуцируемых к простым решениям. Проблемный комплекс когнитивистики совмещает в себе рассмотрение гетерономных полей исследования, распределенных между дисциплинами, входящими в когнитивистику с учетом временного лага между прошлым и будущим каждого конкретного случая творческого порождения. Измерение хронотопа творческих исканий, как представляется, возможно с учетом многообразия форм рефлексивной деятельности, перекидывающей мосты между уровнями реальности в ее метафизической целостности трансдисциплинарного подхода.*

***Ключевые слова:** когнитивистика, философская рефлексия, двойственность рефлексивной деятельности, трансдисциплинарность, трансфлексия, хронотоп, творчество.*

Metaphysical Chronotope of Creativity

***Abstract.** In an interdisciplinary context the cognitive concept of creativity through the optics of the duality of philosophical*

reflection is regarded in the paper. Cognitive science — the modern trend of interdisciplinary research is in the process of formation and creative explorations now. Their focal point is to develop an innovative approach defining the subject, method and appropriate language of problems solving that arise and are non-reducible to simple solutions. The problem complex of cognitive science combines the consideration of heteronomous fields of inquiry distributed among the disciplines that make up cognitive science, taking into account the temporal lag between the past and the future of each particular case of creative generating. Measuring of the creative quests' chronotope is possible in accordance with different forms of reflective activity bridging the levels of reality in metaphysical integrity of the transdisciplinary approach.

Keywords: *cognitive science, philosophical reflection, duality of reflexive activity, transdisciplinarity, transflexion, chronotope, creativity*

1. Когнитивистика как современный междисциплинарный тип научного исследования, сопрягаясь в оптике философской рефлексии со всем спектром человеческой деятельности, приобретает целостную, открытую к изменениям конфигурацию со множеством динамических связей и отношений между конкретными видами рефлексивной осознанности по отношению к явлениям окружающего мира и к самому себе, образуя то, что может быть названо философией трансдисциплинарности, опыта преодоления пределов [1]. Опыт трансдисциплинарности — это пространство живого опыта, точки схождения теории (дисциплинарного знания) и практики (экзистенциальных проблем жизненного мира). «Каждый человек — конечная, но и развивающаяся субстанция. Но развивающаяся двувекторно: в топике припоминания, но и в утопическом предвидении, в мечте о завтрашнем дне. Это и есть модус личного существования — при сохранности своей неизбывной константности, но и всенепременной изменчивости» [2, с. 316]. Пространство живого (трансдисциплинарного) опыта возникает «между» множественностью его гетерогенных (парадоксальных) составляющих, который заново,

спонтанно (*sponte* (лат.) — «из самого себя») способно переоткрывать ранее известное и упущенное. Основания философии трансдисциплинарности амбивалентны. Они подлежат дальнейшему развитию и в то же время содержат вопрос, доступный эмпирической разработке, но имеющий универсальный смысл [3, с. 278].

2. Хронотоп порождения. Известно, что понятие «хронотоп», охватывающее, по выражению М.М. Бахтина, существенную и неразрывную взаимосвязь временных и пространственных отношений, было введено в математическом естествознании и обосновано на почве теории относительности. Сам же М.М. Бахтин вспоминает, что в 1925 г. он присутствовал на докладе А.А. Ухтомского о хронотопе в биологии.

Хронотоп, являясь, по мысли М.М. Бахтина, формально-содержательной категорией, имеет существенное значение для определения жанра литературы. В художественном хронотопе ведущим началом выступает время [4, с. 234–235]. В научном хронотопе классического типа, описывающем, как правило, «становление бытия», преимущественное положение занимают пространственные характеристики предметов изучения, которые при всей своей изменчивости в развитии сохраняют тождественность самим себе. И в том и другом случае имеется в виду не только и не столько различное и разнородное представление о времени и пространстве, как априорных условиях возможного опыта (И. Кант). Содержание, их конкретизирующее, придает им смысловое наполнение, которое в его предельном выражении возможно, как минимум, двоякого рода, что делает их конкретизацию неоднозначной. Одна из них — как раз та, которая связана со смыслом в той или иной форме изначально присутствующим, с которым устанавливается устойчивая связь: либо в мире платоновских идей, либо в априорных механизмах разума, либо он вписан в конфигурацию устройства природы и т.п. [5, с. 46]. Но в любом случае значение смысла не зависит ни от времени — оно вечно, ни от топоса его существования — оно

беспрепятственно существует везде. Иное наполнение хронотопа возникает в ситуации предельного предположения, «что у мироздания нет изначальных смыслов, и признать (как одно из онтологических оснований такого мироздания!) наличие в нем процессов, связанных со смыслопорождением» [5, с. 47]. Смыслы утрачивают характеристики стабильных «идеальных предметов» и обретают процессуальные свойства, проявляют зависимость от сочетания изменяющихся конкретных времени и пространства, рассматривают «бытие становления». Присутствие одновременно двух предельных выражений смысла — как «идеальной предметности» и как процесса смыслопорождения — делают специфичным проявление живого применительно к человеческой жизни. Она фокусирует в себе сходимость несходного, образуя длительности двоякого рода [5, с. 49]. Первая длительность отмерена сроками реальной, биологической жизни, ограничена известными датами, изнутри прописана знаменательными событиями. Вторая, — образуя пространство смысла, сопряжена взаимодействием двух выше упомянутых предельных выражений смысла, содержит оценку их значимости в конкретной ситуации, приурочена к значимости тех или иных событий в первой длительности. Дискретность длительности сферы смысла принимает пространственно-временное выражение, поскольку «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» (М. М. Бахтин).

3. «Культура растет вверх корнями», — считал Поль Валери. Рекурсивно рефлексивна на амбивалентность своего начала. Узнаванием открывает себя как устойчивую идентичность (само-тождественность) и в изумлении застаёт себя на границе с чем-то, что радикально отличается от нее, помечая тем самым момент творческого начинания, себя как проекта себя, т.е. выход за данность в горизонт преданной возможности, таящейся как в культуре, так и в личности. Следующим пунктом в развитие сказанного можно отметить, что рефлексивная деятельность носит амбивалентный характер, тем самым совмещая нес совме-

стимое, — предметный уровень и метаяровень. «Очевидно, только благодаря способности помещать себя в особый «метафизический хронотоп», позволяющий абстрагировать на категориальном уровне общечеловеческие инварианты культурного бытия людей и выявлять сквозные тенденции» исторического процесса, конституирующие более широкую надобыденную, трансдисциплинарную перспективу видения социокультурного мира» [3, с. 279].

4. Категориальный метафизический уровень творчества в трансдисциплинарном измерении возникает, можно сказать, творится при стечении нескольких основополагающих обстоятельств:

а) «Слово «рефлексия», например, у С. Кьеркегора прочитывается скорее не как мыслящее рассмотрение, осознание и т. п., а как отражение внутреннего во внешнем. И что важно, таких отражений как минимум два. Первая рефлексия — это выражение мысли (а мысль — внутреннее) в первом слове ее самопредъявления и в силу этого относительно прямо. Вторая рефлексия — выражение отношения мыслящего эту мысль субъекта к этому явленному слову, которое его преобразует. В результате сообщение оказывается непрямым, художественно преломленным. Но при этом художественность формы выражения мысли не есть внешняя ее, мысли, «упаковка», безразличная к ее содержанию. Нет, художественность мысли неотделима от нее самой, ибо живет она только в целостности диалогизирующих душ ее творца и получателя такого сообщения. Художественно звучащая мысль открывает особый, творчески значимый простор в душе воспринимающего ее, что и требуется в данном случае» [6, с. 41]. В этом и состоит явление диалогической мысли, слова и дела в метафизике творческого производства. Существенным фактором последнего является наличие в нем структуры языка экзистенции, в которой угадывается ее метафизика. «Существование человека есть *парадокс* связи конечного с бесконечным, которое в мире имманентного не существует, определяясь по отношению к нему как трансцендентное» [6, с. 43].

б) Социокультурное измерение рефлексивной деятельности на авансцену выводит множество ее конкурирующих между собой функциональных обязательств, проявляющихся в своей неоднородности и неопределенности в конечном результате. А именно, диагностическое, связанное с особенностями рассмотрения конкретного кейса; проекторочное, устремленное на оптимальное сочетание целей и средств их достижения; организаторское, обеспокоенное успешностью управленческих решений в данной ситуации с конкретными исполнителями; наконец, коммуникативное, способствующее налаживанию языка общения, смыслотворчества, критической оценки эмоционального состояния и адекватности принимаемых решений поставленным целям. Многовалентность функций рефлексивной деятельности, необходимость удерживать это многообразие в некоторой управленческой перспективе, расставляя акценты в динамике ее становления, собственно, и делает указанную деятельность модулятором в работе со сложностью современных представлений. Оно ответственно за моделирование, как в научном познании фундаментальных исследований, так и в прикладном преломлении, становясь индикатором, например, ожидаемой успешности или возрастания чрезмерных рисков в практической деятельности. Собственно, очевидная противоречивость, доходящая до парадоксальных столкновений, выходящих навстречу друг другу рефлексивных суждений, которые совсем не всегда «снимаются» диалектическими законами, требует иной «механики» рассмотрения такого рода взаимодействий. Речь идет о допущении к рассмотрению паранепротиворечивых суждений, исключающих тривиальные выводы [7]. В этой ситуации более привлекательна межметодная триангуляция, некоторый аналог трансдисциплинарных исследований. Триангуляция предполагает комбинацию качественных и количественных методов:

- 1) сравнение интерпретаций и позиций разных методов;
- 2) сопоставление данной ситуации с аналогичными результатами, полученными в других исследованиях;

3) повторение результатов на том же объекте через время.

Американский социолог Н. Дензин выделял четыре формы триангуляции:

- 1) триангуляцию данных, когда в рамках одного исследовательского проекта используются различные типы данных;
- 2) триангуляцию исследователей, когда в проекте принимает участие несколько исследователей;
- 3) теоретическую триангуляцию: использование с целью интерпретации данных нескольких подходов;
- 4) методологическую триангуляцию: использование при изучении какого-либо вопроса множества методов [8].

5. Хронотоп трансдисциплинарной рефлексии, формулируя дизайн метафизики творчества, разворачивается на «границе культур», временами одаривая прозрениями неочевидной очевидности. «Мы вдруг сознаем, что горизонт может разомкнуться и стать дверью тому, кто приходит с обратной стороны вещей. Мы сами теперь оказываемся в положении тех, кто видим изнутри разомкнутой линии горизонта. Горизонт прекращает быть воображаемой линией, на которой угасает ослабевающий взгляд. Напротив, он делается сущностной инстанцией созерцания, идентифицируясь с которой можно смотреть как бы с трансцендентной позиции на мир и на себя, поняв себя и мир во взаимном натяжении как завершенное целое. До целого долго дотягиваться не нужно, поскольку оно изначально уже лежит незримой печатью в душе. Нужно лишь суметь увидеть эту печать» [9, с. 184].

Принципиально важно для рефлексивной оптики отметить следующее обстоятельство. Рефлексирующая способность суждения, по И. Канту, относится к условиям субъективной мыслимости, но не к явлениям предмета в опыте. Время, работающее в кантовском схематизме, позволяет совершить переход от фигурного синтеза в образе к систе-

ме соответствующих понятий, которые представляют собой смысловую структуру физического мира ньютоновского толка. В определенном смысле этот мир является миром науки классического типа в целом. Своеобразной тенью этого мира предстает бесплотный субъект — точечное «Я», которое (в форме трансцендентального единства апперцепции) сопровождает каждый акт мысли (связывания представлений), обеспечивая его единство, и обозначая «собственника» — того, кому эти представления принадлежат — «самосознание, порождающее представление «я мыслю» ... должно иметь возможность сопровождать все остальные представления и быть одним и тем же во всяком сознании...» [10, с. 192–193]. Но В.С. Библер предупреждает, что кантовская «способность суждения всегда — в этом ее миссия — путает карты. Она придает серьезным сферам природы и свободы некий метафорический, переносный смысл. И — тем самым — судя о предметах природы как о предметах искусства и судя о предметах искусства как о предметах природы, индивид приобретает пусть узкую, но действительную, а не иллюзорную самостоятельность, возможность определять предметы и поступки не по их собственным законам, но — метафорически! И — в этом смысле — свободно» [11]. Подчеркнем, что основанием этой свободы является удерживаемая от разрешения в рефлексирующей способности суждения и буквально воплощенная в самом человеческом существе — его жизни — тайна сверхчувственного непостижимого основания. Удержать эту тайну от растворения во всегда уже известном и знакомом призвана диспозиция трансфлексии, форма рефлексии постнеклассической научной деятельности.

6. Идея трансфлексии близка, хотя и не совпадает, с понятиями «конкретной рефлексии» (Н.С. Автономова), которая аналогична методологической рефлексии. «Методологическая рефлексия, направленная на процессы обоснования гуманитарного знания, не выявляет какой-то один образец, стандарт точности и строгости. Скорее здесь вычленяются полюса — точности и размытости, «овещест-

вленности» и «персонифицированности», объективности естественнонаучного типа и «понимающего» проникновения в «чужой» мир. Наличие этих двух полюсов воспроизводит внутри гуманитарного знания ту дихотомию «объяснение — понимание», в которой некогда фиксировалась противоположность естественнонаучного знания, с одной стороны, и гуманитарного — с другой. Предел вещиности — это предел «монологизма», предел уподобления гуманитарного объекта и гуманитарного познания естественнонаучному. Предел персонифицированности — это диалог или «многоголосие» при общении с чуждыми культурными содержаниями. На первом полюсе сосредоточивается то, что есть общего между естественными и гуманитарными науками, на втором — то, что есть между ними различного. Устремления первого рода — следствие прогрессивного в целом процесса теоретизации гуманитарного знания (лишь в этой связи можно говорить о воспроизводимости «экспериментов», верификации результатов, что, впрочем, не тождественно сциентистским установкам, коль скоро при этом не отрицается значение других проблем, не поддающихся решению именно такими «объективирующими» средствами и методами). Правомерны, однако, и устремления второго рода: они несут в себе напоминание о специфической определенности гуманитарного объекта и «восполняют» объективирующую рефлексию естественнонаучного типа». [12, с. 20–21].

Трансфлексия служит в качестве дополняющего такта к классической процедуре философской рефлексии, который отличается учетом нелинейности событий общения (со-общений). В стратегиях трансфлексии «луч света» понимания не возвращается в исходную точку, а отклоняется. Причем это отклонение (нетождественное) воспринимается не как результат несовершенства опыта, но как обнаружение собственной, имманентной не тождественности предмета мысли самому себе, его собственной открытости поэзису становления. Поэтому смысл, сущность, сознание, субъект, объект и другие предметности мысли, которые в

актах рефлексии обнаруживаются как предсуществующие (к примеру, априорные в кантовском смысле), в опыте трансфлексии засекаются как порождающиеся в нем. Причем, порождаются вместе с соответствующим словом, как событием речи. Трансфлексия, как обосновывающая процедура, призвана удержать зону открытости друг другу и нуждаемости друг в друге (толерантности в отношении себя и другого), защитить от рефлексивных «снятий». Рефлексия и трансфлексия не отменяют друг друга. Они находятся в контакте, определяя (устанавливая пределы) тому, что говорящий или пишущий может знать, внимая себе и другому. При этом, в отличие от понятий, являющихся средством классической рефлексии, трансфлексия обращается к концептам, как своеобразным творческим зародышам мысли. В судьбоносной игре культуры, за счет высвобождаемых сил поэзиса в сложной оптике хромотопической динамики рефлексии полярно представленных интервалов диспозиций, рождается, по выражению В.С. Библера, «мир впервые» — композиция произведения открытого вечности [1].

7. Подводя итог, отметим, что трансфлексия, как изначальная рефлексивная процедура обоснования трансдисциплинарного опыта — метауровень междисциплинарного исследования когнитивистики — одновременно разворачивается в двух сложноорганизованных проекциях как процесс и как результат, конвергируя в конкретных (по месту и времени) прилагаемых обстоятельствах актуальный образ жизненного мира, его метафизику. Не будет большой натяжкой, если скажем, что возникающий образ в интервале существующих оппозиций в ментальных умозаключениях и практической деятельности начинается всякий раз с нуля, поскольку все только сейчас и начинается творение картины мира. Трансдисциплинарный опыт по аналогии с трансцендентальным аргументом как в прогрессивной, так и в регрессивной трактовке, вершится между индукцией и дедукцией. «С одной стороны, он направлен на раскрытие «абсолютных допущений», оформляющих опыт; с

другой стороны, он испытывает «абсолютные допущения» на прочность, проверяя их опытом» [13, с. 28], тем самым вершится хронотопически абдуктивно, то есть событие возникает в конкретном времени и месте. То, что может возникнуть в указанном интервале, как правило, однозначно не предсказуемо, оно обладает характером уникального события — «особенного всеобщего», явления неповторимого, «*а-вторимого*» в перспективе жизненного мира.

Список литературы

1. *Киященко Л. П.* Событие. Личность. Время (К философии трансдисциплинарности) М.: ИФ РАН, 2017. 113 с.
2. *Рабинович В.* Культура как творчество // Фундаментальные проблемы культурологии: в 4 т. Т. 1: Теория культуры / Отв. ред. Дм. Спивак. СПб.: Алетейя, 2008. с. 316.
3. *Лазарев Ф. В.* Истина и структура реальности. Основы интервальной методологии. Симферополь: ИТ «Ариал», 2019. 456 с.
4. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
5. *Свирский Я. И.* Самоорганизация смысла. (Опыт синергетической онтологии). М.: ИФРАН, 2001. 181 с.
6. *Визгин В. П.* Язык экзистенции в «Постскриптуме» Кьеркегора // Философские науки. 2009. №2. С. 34–52.
7. *Киященко Л. П.* Рефлексия — системный модулятор сложности (мягкие формы управления) // Рефлексивные процессы и управление. Сборник материалов XII Международного научно-практического междисциплинарного симпозиума «Рефлексивные процессы и управление» 17–18 октября 2019 г., Мо-

- сква / Отв. ред. В.Е. Лепский. М.: Когито-Центр, 2019. С. 200–205.
8. *Denzin N.* The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods. Chicago: Aldine, 1970. 379 p.
 9. *Орлов Д.У.* Природа миметического события // Античный мимесис. Сб. статей, посвященный памяти профессора К.А. Сергеева. СПб.: Санкт-Петербургское Философское общество, 2008. С. 170–193.
 10. *Кант И.* Собр. соч.: в 6 т: Т. 3. М.: Мысль, 1994. 799 с.
 11. *Библер В.С.* Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. [Электронный ресурс] URL: https://royallib.com/read/bibler_vladimir/vek_prosveshcheniya_i_kritika_sposobnosti_sugdeniya_d_didro_i_i_kant.html#modal (Дата обращения 26.06.23.)
 12. *Автономова Н.С.* Рефлексия в науке и философии // Проблемы рефлексии в научном познании: Межвузовский сборник. Куйбышев: Куйбышевский государственный университет, 1983. 160 с.
 13. *Столярова О.Е.* Возвращение метафизики как предмет исторической онтологии. Дисс. на соиск. уч. степени д.ф.н. Спец. 5.7.1 — онтология и теория познания. М, 2021. 307 с. [Электронный ресурс] URL: https://iphras.ru/uplfile/diss/stolyarova/dissertatsiya_stolyarova.pdf (Дата обращения 30.07.23.)

И. А. Бескова

Институт философии РАН, Москва

I. A. Beskova

Institute of Philosophy RAS, Moscow

irina.beskova@mail.ru

Когнитивная трансмутация субъектности в творчестве

Аннотация. Предложена трехчастная модель истолкования трансформации субъектности, реализующаяся в эпизоде порождения творчески значимого продукта. Пространство когниции, существующее на старте творческого эпизода, отвечает привычному формату субъект/объектного истолкования динамики деятельностного процесса, на сегодняшний день рассматриваемой как сердцевина, ядро любого коммуникативно-когнитивного акта. В качестве второго звена самотрансформации субъектности выступает переход системы первого шага («творец vs задача») в режим недвойственного пребывания-функционирования («творец \equiv задача»). Это происходит, когда вся полнота интендированного к самораскрытию внимания оказывается отдана пространству трансформации. Выражением второго шага может считаться недואльная целостность, как саморазвивающаяся система поиска, никогда прежде не существовавшая и укорененная в мгновении спонтанности творческого вдохновения. И наконец третий шаг реализуется, когда саморазвивающаяся целостная система выпадает на аттрактор восстановленной уравновешенности. При этом осознание достижения данного состояния трансформирует его в знание, о том, что оно было достигнуто, состоялось. Это сопровождается восстановлением режима диссоциированного, субъект/объектного модуля членения когниции.

Ключевые слова: субъектность, творчество, познание, двойственность, недואльность, целостность, творческая

способность, решение творческих задач, динамика, структура, инсайт.

Cognitive Transmutation of Subjectivity in Creative Process

Abstract. *Three-part model of subjectivity's transformation in a creative process is proposed. The cognitive space that exists at the start of a creative dynamics corresponds to the usual, routine format of the subject/object activity's interpretation that is currently considered to be the core of any communicative and cognitive act. The second link of self-transformation of subjectivity is the transition of the system of the first step ("creator vs task") to the mode of non-divalent staying-functioning ("creator \equiv task"). This happens when all the fullness of self-disclosure intensified attention is given to the space of transformation. The expression of the second step can be seen as a non-dual wholeness as a self-developing system of search that has never existed before and is rooted in a moment of spontaneity of creative inspiration. Finally, the third step is taking place when the self-developing holistic system falls into the attractor of restored equilibrium. But the awareness of achieving this state transforms it into the knowledge that it has been achieved, has taken place. This is accompanied by the restoration of the dissociated, subject/object modus of cognition's membership.*

Keywords: *subjectivity, creativity, cognition, duality, non-duality, wholeness, creative capacity, creative problem solving, dynamics, structure, insight.*

Для человека проблемная ситуация, которую он переживает лично вовлеченно, — это состояние утраченности равновесия, выражающееся в балансировании на грани порядка и хаоса: порядка достигнутого ранее состояния относительной устойчивости, когда компромисс изменения и сохранения оказался реализован, и хаоса, привносимого в состояние системы непрерывными модификациями среды (как внешней, так и внутренней). Причем модифика-

циями нередко неожиданными, непредсказуемыми и *паттернов решений* — на момент кризиса — зачастую не содержащими.

Сталкиваясь с проблемной ситуацией, человек, стремящийся к ее разрешению, как бы вбирает в себя ее противоречивость, неопределенность, незавершенность, сам при этом обретая те же характеристики: **становясь** противоречивым, незавершенным, неустойчивым. Это происходит потому, что коммуникативное пространство универсума когниции синкретично, нелокально, недискретно — как бы мы на него ни смотрели и как бы его ни истолковывали. Состоящим из элементарных единиц (агентов действия, действующих начал: субъекта и объекта, исследующего и исследуемого, познающего и познаваемого) делает это пространство дуальный ум, смотрящий на мир сквозь призму «Я/Оно» разделенности и противопоставленности, а потому во всем видящий собственное иное. Поэтому когда *так* настроенный ум обращается к пространству когниции, он и в нем видит собственное отражение, т.е. себя, как агента действия и принятия решений, **и** собственное иное: то, что «не Я/Это/другое/инаковое, чужое мне, чуждое». Под таким углом зрения, если есть Я — как *тот, кто* смотрит на мир, исследует его, преобразует реальность, чтобы достичь собственных целей, то есть и «*то, что* мною осуществляется», выступая объектом моего воздействия. Это ситуация, когда свершающееся — всегда продукт **деятельности по преобразованию**: осуществленной в соответствии с исходной целью-планом видоизменения, в условиях контролируемого осуществления воздействия на «по отношению ко мне чужое, чуждое, другое, инаковое». Это когнитивная презумпция, в соответствии с которой субъект — *всегда и неизбежно* — активное деятельное начало, а объект — согласно диалектике — с необходимостью и так же неискоренимо — бездействующее, пассивное, лишь претерпевающее воздействие «нечто».

Из такой перспективы познание — всегда деятельность, преобразование, всегда «воздействие на», а возник-

новение нового — всегда его конструирование. Но **всегда ли** это так?

Чтобы ответить на данный вопрос, проследим динамику субъектности в эпизоде творческой самотрансформации.

1. Субъектность в эпизоде состоявшейся творческой самореализации стартует как привычно изолированная и противопоставляющая себя остальному универсуму проявленного инстанция. А именно, активное деятельностное начало, под эгидой которого замысливается, размечается, осуществляется и контролируется процесс, нацеленный на обеспечение условий, при которых достижение творческого результата, получение творческого продукта представляется более вероятным.

2. Соответственно, пространство когниции, отвечающее такому ракурсу рассмотрения, такой предрасположенности взирать на мир и на процесс познания, оказывается схематизировано в соответствии с фреймом субъект/объектного членения универсума коммуникативного взаимодействия: «человек vs проблемная ситуация», «творец vs идея», «познающий vs познаваемое» и пр.

3. Это мировосприятие выражает изолирующе-ограничивающую позицию разума: предрасположенность смотреть на мир как на пространство противостояния, воспринимать сущее сквозь призму противопоставленности. Данная интенция реализуется в виде различения себя и другого в актах коммуникативного взаимодействия со средой и с социумом, а также — что весьма примечательно! — и с самим собой. В рамках данной когнитивной стратегии вся полнота познавательной активности видится сосредоточенной на стороне субъекта, а остальной мир — в формате самых разных ипостасей, аспектов, свойств, отношений, — предстает как репрезентируемый и адекватно выразимый концептом объекта, объектности. Вся полнота познавательной пассивности, бездействия, безынициативности — совершенно ожидаемо и неизбежно — в таких условиях оказывается сосредоточена на стороне объекта познания.

4. На самом деле предрасположенность, готовность, склонность смотреть на мир именно из такой перспективы — всего лишь *одна из возможных*, потенциально допустимых/достижимых¹ перспектив, схем когнитивного членения пространства генерируемых смыслов в контексте обеспечения само- и миропонимания. В рамках так очерчиваемого универсума познавательной активности субъект и объект предстают как самостоятельные, изолированно задаваемые и истолковываемые инстанции, взаимодействие которых отстроено таким образом, что первый всегда и безусловно предстает агентом действия, тогда как последний — так же автоматически и вне критической рефлексии — видится в облике пассивно преобразуемой инстанции.

5. В рамках подобного взаимодействия выстраивается объект-ориентированная стратегия исследовательского поведения субъекта, который конструирует направляющие осуществляемого им исследования, исходя из собственного понимания того, что будет полезным, плодотворным и способствующим тому, чтобы общезначимые результаты на этом пути могли быть получены, имели шанс состояться.

6. Однако данная когнитивная позиция, т.е. субъект/объектная схема членения универсума познавательной деятельности, не является единственно возможной, хотя, следует признать, оказывается особенно удобной и широко распространенной в формате повседневных транзакций и рутинных преобразований универсума сущего. Вместе с тем возможен и иной модус реализации субъектности в условиях творчески организованного коммуникативного взаимодействия будущего автора творческого результата и

1 От понятия *affordances*, впервые введенного в научный оборот автором экологической теории зрительного восприятия Дж. Гибсоном, подхваченного и развитого его другом и одним из основателей когнитивной психологии Ульрихом Найссером [1]. Это сложное для перевода понятие, смысловой тезаурус которого может быть очерчен как «потенциальная достижимость», «достижимость в действиях», «нерефлексивная оценка-схватывание действия как возможного к реализации» и т.п.

проблемной ситуации, которая — как ожидается с самого начала процесса — должна завершиться возникновением творческого продукта. Альтернативно реализующийся модус функционирования субъектности — это модус **растворения субъектности** в акте столь полного отождествления с предметом интереса, что сто процентов внимания субъекта оказываются отданы разворачивающейся динамике самораскрытия поисково-познавательной интендированности.

7. В этом режиме коммуникативного развертывания в пространстве когниции стирается не только субъект/объектная расчлененность универсума когниции, но исчезает и предрасположенность отстраненно взирать на мир, отстраивать видение мира из перспективы «Я»-позиции. Вместе с ней растворяется также и агентивный формат понимания деятельности, когда методологическая структура процесса видится исчерпывающе выразимой схемой членения: агент действия vs деятельность, осуществляемая им.

8. Агентивный формат репрезентации деятельности в методологии науки не просто хорошо изучен, но и широко представлен в разработках советской школы философии марксистско-ленинского периода [2]. Он выступает — в контексте научной деятельности — едва ли не главным инструментом обеспечения динамики творческой лаборатории: это и контролируемые эксперименты, которые должны быть спланированы, осуществлены, истолкованы и вписаны в имеющуюся систему знания; это и результаты, которые должны быть не только получены, но и хорошо выражены, обоснованы, сопоставлены с имеющимися данными и изложены с интересубъективной точностью, четкостью, объективностью, при этом последовательно и логично.

9. Однако не все, происходящее в акте творчества, свободно укладывается в прокрустово ложе узко трактуемых рациональности и объективности. В частности, не все динамики обретения осведомленности осуществляются в соответствии с принципами генерации естественнонаучного знания. Есть такие форматы, которые подобной схемой не

выражаются и ссылкой на соответствующие ей действия не репрезентируются.

Например, знание, которое демонстрируют животные, когда, будучи предоставлены самим себе, в поисках исцеления отыскивают и съедают растения, помогающие восстановить здоровье. Маленькие дети тоже каким-то иным образом знают, чем это свойственно взрослым людям, обретающим знания в учебных заведениях в процессе осуществления сертифицированных социумом обучающих процедур. Человек, страдающий неким недугом, тоже знает свое страдание иным образом, чем знает его врач, знакомящийся с результатами анализов, а также данными МРТ и УЗИ диагностик.

Даже социально-гуманитарное знание, оставаясь по своему так сказать «внешнему контуру» знанием, имеет столь существенную специфику по сравнению с естественнонаучным, что споры относительно оправданности предположения об их изоморфизме не утихают [3].

Как же обеспечивается обретение тех форм знания, которые не возникают согласно протоколам процедур, соотносимых в мировоззренческих стереотипах, циркулирующих в научном сообществе, с понятием «научного знания»? Ведь если некий вид знания, отличный от порожденного в согласии с протоколами научно-обеспеченного, имеет место, возможен, достижим, должны быть допустимы и признаны оправданными, — т.е. *разрешены методологическими процедурами анализа формирования знания* — и сами процедуры, к возникновению такого формата знания причастные, приводящие. Каковы они? Что за динамики порождения нового, которые, отличаясь от естественнонаучного формата генерации знания, тем не менее, являются версией осведомленности, форматом знаемости, и не только в повседневной жизнедеятельности используются, но и — зачастую неявно, без исследования своих истоков, — к получению «хорошего», «сертифицированного» знания привлекаются?

10. Полагаю, ключевую роль в реконструкции логики данного этапа функционирования субъектности в акте творческого осуществления может играть даосское понятие «у-вэй», недеяния. Недеяние нетождественно бездействию, безделию или бездеятельностью. Можно сказать, это особый формат *пребывания в состоянии всепоглощающей познавательной интендированности*, тотальной заинтересованности в происходящем, которое человек реализует, не будучи формально вовлечен в агрегацию, конструирование или провоцирование происходящего. Это деятельность как *не-прибегание* к прямому, непосредственному, насильственному преобразованию имеющегося. Формат недеяния освобождает место для тотальной внимательности к имеющемуся, *практически осуществляя* (делая **сущим**, переводя в режим *осуществленности*) предоставление права и пространства всему быть. А это значит: реализоваться согласно собственной логике, ритму, динамике и интенции проявиться, **стать** физически воплощенным.

11. Представление об этом особом модусе когнитивной динамики, проявляющемся — среди прочего — в модификации феномена субъектности, можно получить, изучая свидетельства-отчеты ученых о логике совершенных ими открытий [4], о творческих эпизодах, восстановленных художественно одаренными личностями [5], об историях духовных прозрений, пережитых подвижниками на пути трансформации духа [6].

Подводя итог, можно сказать, что на старте творческого события само- и миротрансформации методолог науки имеет дело с модусом разделенного существования: человек-творец vs творческая задача, проблемная ситуация, амбициозная цель. Здесь субъектность предстает в привычном и повседневно встречающемся облики: субъект — как тот, кто осуществляет познание, планирует исследование, производит видоизменение и превращение налично сущего.

Когда творческий эпизод приближается к своей кульминации, изменяется топология пространства когниции, и

оно из двойственного (субъект/объектно «фреймированно-го») переходит в режим недвойственности: субъект/объектная противопоставленность утрачивает свою актуальность, переставая работать как инструмент спонтанно осуществляемой организации пространства воспринимаемого.

Переход в режим недвойственности реализован, когда возникает сложная саморазвивающаяся система «человек \equiv предмет интереса», где больше нет переживания субъектом своей изолированности, инаковости, дистанцированности по отношению к предмету интереса. Напротив, пространство внимающей заинтересованности столь тотально и всеобъемлюще, а устремленность к само- и ино-раскрытию столь велика, что наличное взаимодействие больше не мыслится в контексте «Я/Оно»-диссоциации. Достигается растворение исходной, изначальной, «стартовой» позиции самости во взаимной динамике самораскрывающегося тяготения, устремленности к реализации в пространстве проявленного существования.

Однако творческий процесс продолжает разворачиваться, и приходит время еще одной, *важнейшей*, трансформации субъектности в динамике самопреображения личности. Когда сложная саморазвивающаяся система «человек/проблемная ситуация», уйдя от изначальной диссоциированности, выпадает на аттрактор восстановления равновесия, данное преобразование переживается субъектом как изменение собственного внутреннего статуса, ознаменованное устранением неприятного состояния неопределенности, неуравновешенности, неполноты, внутренней противоречивости и незавершенности. Данное преобразование сразу концентрирует на себе внимание субъекта, который — буквально в предыдущее мгновение — находился в состоянии отказа от собственной субстантной ограниченности, фактически пребывая в модусе растворения в недualьном пространстве разворачивающегося процесса, в котором не было места изолированной субъектности.

Как говорил идеолог буддизма, Д.Т. Судзуки, когда ты осознаешь, что нечто с тобой происходит, этого больше

не происходит. Поэтому когда субъект осознаёт изменение своего статуса, трансформацию *характера* процессов, разворачивающихся в нем самом (а по сути, в единстве «человек \equiv предмет интереса»), состояние субъектной растворенности и переживание единения и целостности снимается, поскольку, когда субъект осознаёт себя получающим опыт, он больше его не получает. Осознание себя достигшим равновесия, обретшим состояние устойчивости, нашедшим решение, прекращает состояние уравнивающей целостности, обрывает переживание/ощущение найденности решения и из *переживающего* достижение равновесия превращает человека в *осознающего*, что равновесие было обретено. Соответственно, вспышка осознания (инсайт), что решение найдено, равновесие восстановлено, гармонизация достигнута, вызывает *разрушение самого единства-целостности*, которое и было источником возникновения данного переживания, обусловив реализацию искомого.

Это и оборачивается новой трансмутацией субъектности в творческом эпизоде: растворение субъектности, реализованное в состоянии предоставления всей полноты внимательности разворачивающемуся процессу, и тем самым, отождествление с происходящим, сопровождающееся отказом от самостной специфичности, делает еще один поворот, и субъект как бы оказывается выброшенным из пространства недвойственной когниции в привычное измерение субъект/объектной противопоставленности. В результате переживание человека, *осознавшего* достижение состояния равновесия, обнаружения решения, рождения идеи, сменяется радикально иным модусом самоощущения: он становится *тем, кто знает, что* пережил состояние установления равновесия, обретения решения, получения результата. Из режима *переживания* состояния он переходит в модус *знающего о* том, что переживание состоялось, было получено, реализовалось.

Состояние растворенности, пребывания в модусе отождествления с происходящим, не отделения и не выделения

себя из происходящего, сменяется модусом «Я — тот, кто осознаёт, что искомое достигнуто, реализовалось».

Какой же оказывается субъектность в мгновение вспышки подобного осознания?

Человек становится *тем, кто* пережил подобное состояние, — так рождается феномен субъектности знания, как личностной пережитости того, что некий опыт имел место, состоялся, но сейчас остался в прошлом, принадлежа пространству ускользнувшего единения-целостности: того, что помнится, но больше не переживается.

Таким образом, переживание состояния растворенности утрачивается как только субъект *осознаёт* себя растворившимся. В мгновение подобной трансформации он из модуса *отождествленности с* происходящим попадает в модус *изолированности от* происходящего; из модуса *переживающего* состояние — в модус *знающего о* наличествующем, а потому — о *наличествовавшем* (индикатор прошедшего переживания) состоянии, о ранее пережитом, свершившемся.

Полагаю, это ключевая самотрансформация сознания в опыте обретения нового творческого смысла: **осознав** наличие состояния растворенности в происходящем, человек **тут же утрачивает** растворенность в происходящем, вновь выпадая в пространство изолированного существования и изолированной субъектности. В так заданном универсуме когниции вместо непосредственного прямого неконцептуального схватывания опыта — переживания как чистой, стопроцентно вовлеченной восприимчивости к происходящему, — появляется *осознание* того, что подобного рода переживание состоялось, но сейчас оно принадлежит прошлому.

В подобным образом реорганизованном пространстве больше нет существовавшей на пике творческой динамики саморазвивающейся целостности: недуальной системы «человек-творец \equiv решаемая творческая задача». В мгновение результирующей трансмутации субъектности происходит новое преобразование универсума когниции, отве-

чающее реализующемуся преобразованию субъектности. Оказавшись вновь в исходном пространстве разделенности и противостояния пиковая структура креативной динамики — состояние недвойственной а/субъектной целостности, претворенное в формате саморазвивающейся осознанности, — разрушается. Прежняя целостность распадается на того, кто совершил открытие, достиг прозрения, реализовал амбициозный проект (субъект творческой деятельности), и достигнутый результат, реализованный проект, совершенное открытие (объект творчества). Так восстанавливается агентивный формат действия и субъект/объектный статус репрезентации пространства деятельности когниции.

Однако субъектность заключительного этапа творческой самотрансформации личности нетождественна исходной субъектности, с которой индивид приступал к решению творческой задачи: в его арсенале уже есть бесценное переживание опыта реально испытанного растворения в происходящем, отпуская когнитивного контроля за происходящим. Но самое главное — *сформировалась личностная осведомленность* о том, что данное состояние имеет собственную энергию трансформации и развития творческого процесса, т.е. «отпускание вожжей» надзора за происходящим с «Я/Оно» позиции не только не приводит к катастрофическим последствиям, но и позволяет реализовать потенциал творческой способности, в других условиях остающийся не актуализируемым.

Диссоциированный модус организации пространства знаемого и генерации знания, с которого творческий эпизод стартует и которым завершается, — необходимая и неотъемлемая составляющая динамики творческого познания. Однако следует помнить, что им *не исчерпывается* все богатство и своеобразие трансмутирующих преобразований, — как того потенциала инновационной генерации смыслов и образов самопостигающей творческой личности, который становится доступен в режиме отказа от рутинных форм функционирования субъектности.

Список литературы

1. *Neisser U.* The Roots of Self-Knowledge: Perceiving Self, It, and Thou. // The self across psychology. Self-recognition, self-awareness, and the self concept. N.Y.: New York Academy of Sciences, 1997. P. 19–33.
2. Philosophical thought in Russia in the second half of the 20th century. A contemporary view from Russia and abroad / Ed. by Vladislav A. Lektorsky, Marina F. Vykova. London; N.Y.: Bloomsbury Academic, 2019. 427 p.
3. *Степин В.С., Смирнова Н.М.* Существует ли методологический изоморфизм естественнонаучного и социально-гуманитарного знания? // *Философский журнал*. 2018. Т. 11. №3. С. 150–165.
4. *Гратцер У.* Эврики и эйфории: об ученых и их открытиях. М.: КоЛибри, 2011. 654 с.
5. *Лиена М.* Вчера и сегодня в балете. М.: Молодая гвардия, 1982. 190 с.
6. *Дикий плющ: духовная автобиография дзэнского наставника Хакуина.* СПб.: Евразия, 2001. 336 с.

И.И. Блауберг

Институт философии РАН, Москва

I.I. Blauberger

Institute of Philosophy RAS, Moscow

irinablauberger@yandex.ru

Анри Бергсон: «эволюция есть беспрерывно возобновляющееся творчество»

***Аннотация.** В статье рассмотрены аспекты эволюционной концепции А. Бергсона, имевшие важное эвристическое значение для развития последующих представлений об эволюции и ее творческом характере. Продолжая традицию французского спиритуализма, одной из ведущих тем которого было отношение духа и природы, А. Бергсон исследовал эту тему с опорой на разработанное им понятие длительности — конкретного времени. Если в «Опыте о непосредственных данных сознания» длительность стала основой рассмотрения творческих качеств сознания, то в «Творческой эволюции» она приобрела онтологический и космологический характер, что во многом определило бергсоновскую трактовку развития природы. С помощью образа-метафоры жизненного порыва философ создал особую форму эволюционизма, противостоящую механистическим и телеологическим концепциям и позволявшую объяснить специфику живого, возникновение новых форм жизни. Разрабатывая особую трактовку причинности, отличной от механистической, философ выдвинул на первый план сложное взаимодействие жизненного порыва и материи, лежащее в основе эволюционного процесса, ход которого непредвидим и непредрешен. В статье также кратко рассмотрен вопрос о субъекте творчества в концепции Бергсона и освещено современное значение его эволюционных идей.*

***Ключевые слова:** А. Бергсон, эволюционизм, творчество, длительность.*

Henri Bergson: “Evolution is Continuously Renewed Creativity”

***Abstract.** The author considers aspects of H. Bergson’s evolutionary concept, which had important heuristic significance for the development of subsequent ideas about evolution and its creative nature. Continuing the tradition of French spiritualism, one of the leading themes of which was the relationship of spirit and nature, H. Bergson explored this topic based on the concept of duration, a specific time, developed by him. If in the “Time and Free Will” duration became the basis for considering the creative qualities of consciousness, then in the “Creative Evolution” it acquired an ontological and cosmological character, which largely determined Bergson’s interpretation of the development of nature. With the help of the image-metaphor of the *élan vital*, the philosopher created a special form of evolutionism that opposed mechanistic and teleological concepts and allowed explaining the specifics of the living, the emergence of new forms of life. Developing a special interpretation of causality, different from the mechanistic one, the philosopher brought to the fore the complex interaction of the *élan vital* and matter, which underlies the evolutionary process, the course of which is unforeseen and unsolicited. The author also briefly examines the issue of the subject of creativity in Bergson’s concept and highlights the modern significance of his evolutionary ideas.*

***Keywords:** H. Bergson, evolutionism, creativity, duration.*

Эволюционная теория А. Бергсона, изложенная в работе «Творческая эволюция» (1907), изначально была нацелена на утверждение и обоснование идей творчества и свободы в развитии мира. При написании этой книги А. Бергсон опирался не только на данные биологии, изучению которых посвятил несколько лет. Основу его философской концепции составляют идеи спиритуализма — учения, которое в разных формах развивалось во Франции в XIX в. и было продолжено в XX столетии в различных вариантах философии духа (М. Blondel, Л. Lavelle, Р. Le Senne и др.). Одной из главных тем, о которых размышляли пред-

шественники А. Бергсона, представители традиции спиритуализма — Ф. Равессон, Ж. Лашелье, Э. Бутру, — было отношение духа и природы. Признание духовного начала основанием универсума приводило к особому пониманию развития мира. Дух ведь «по определению» свободен, а это значит, что действие законов в мире должно быть переосмыслено. Вопреки механицизму, жесткому детерминизму, господствовавшему в естественных науках, представители спиритуализма утверждали и стремились обосновать идеи контингентности, т.е. отсутствия необходимости в развитии мира, признания множества путей эволюции. Если вопрос о свободе является одним из важнейших вообще во французской философии XIX—XX столетий, то применительно к природе свобода приобретала у спиритуалистов, осмысливавших развитие наук о жизни, именно форму контингентности. Например, одна из главных книг Эмиля Бутру так и называлась: «О контингентности законов природы» (в русском переводе этот термин переведен как «случайность»).

А. Бергсон воспринял идею контингентности у своих предшественников и продвинулся существенно дальше в ее обосновании. Главную роль сыграла при этом выдвинутая им еще в первой работе — диссертации «Опыт о непосредственных данных сознания» (1889) — трактовка времени. Введенное здесь понятие длительности, конкретного времени, стало ключевым не только в диссертации, но и во всей философии А. Бергсона. Оно оказалось тем прочным смысловым «зерном», из которого постепенно выросла вся концепция. И именно это понятие неразрывно связано с бергсоновским представлением о творчестве. А. Бергсон отождествил длительность с сознанием, каким оно является на глубинных уровнях, где господствует непрерывное развитие, взаимопроникновение разнородных состояний, синтез прошлого и настоящего. Утверждая, что в человеческой душе «есть только *процесс постоянного развития*» [1, с. 106], А. Бергсон пояснял это так: «...между последовательными состояниями сознания существует качественное различие; вот почему тщетны попытки а priori вывести

какое-нибудь состояние из предшествовавших ему состояний» [1, с. 118]. Качественное различие, о котором пишет философ, определяется именно действием длительности. Прибегая к своим излюбленным музыкальным метафорам, А. Бергсон замечает, что сознание, рассмотренное в его целостности, «производит впечатление музыкальной фразы, которая в каждое мгновение ... непрерывно полностью меняется из-за присоединения к ней какой-нибудь новой ноты» [1, с. 95]. Таким образом, мы непрерывно меняемся, и постоянным является в нас именно это изменение. В более поздних работах философ назвал его субстанциальным. Мы меняемся, но наше сознание не распадается, остается целостным и связным, так как в нем действует темпоральная организация, синтез состояний: прошлое и настоящее, память и восприятие в нем в каждый миг сплавляются, но всегда немного по-разному, поскольку мы успеваем прожить какую-то длительность, конкретное время, которое как раз и определяет это различие.

Длительность, которую А. Бергсон трактовал как «нераздельную множественность», или «множественность взаимопроникновения», как особую изменчивую целостность, он противопоставил абстрактному времени науки, линейному, допускающему деление на части и тем самым несущему в себе характерные черты пространства. Пространство бесконечно делимо; его можно пройти вперед и вернуться на прежнее место, ничего от этого не изменится. В случае с подлинным, конкретным временем такая ситуация невозможна, но именно этого, полагал А. Бергсон, не учитывает наука, имеющая дело с «опространственным» временем. Кстати, И. Пригожин и И. Стенгерс впоследствии отмечали, что «радикальное отрицание времени неявно постулировалось динамикой и самой парадигмой науки с XVII века» [2, с. 29], в которой подразумевалась эквивалентность между прошлым и будущим. Именно эту эквивалентность оспаривал А. Бергсон, подчеркивая непредсказуемость будущего, невыводимость будущих состояний из настоящих.

Итак, по А. Бергсону, главными характеристиками сознания как длительности являются свобода и непредвидимость будущего. В одной из поздних работ он назовет длительность «постоянным творчеством, непрерывным фонтанированием новизны» [3, с. 15]. В «Творческой эволюции» А. Бергсон применил такую модель сознания уже к природе. Спиритуализм предоставил ему подобную возможность, поскольку, согласно этой философской концепции, человеческое сознание родственно духовному началу мира. Из этого и вырастает бергсоновское учение о жизненном порыве, истоком которого является «сознание или сверхсознание». Аналогом потока сознания, описанного в «Опыте о непосредственных данных сознания»¹, предстает теперь поток жизни. В «Творческой эволюции» А. Бергсон создал особую форму эволюционизма, которая противостоит двум трактовкам развития, известным в истории: механицизму и финализму, или телеологии. На первый план выступает в этой книге понятие *création*, которое во французском языке означает и «творчество», и «творение»². Здесь философ задался вопросом о том, как возникают в природе новые формы, новые виды. Это, можно сказать, кантовский вопрос, вопрос о возможности, предстающий у А. Бергсона в таком виде: как вообще возможно творчество в природе, а значит, как возможно развитие? Ведь факты, накопленные науками о жизни, свидетельствуют о том, что развитие существует. Но могут ли его объяснить известные в истории эволюционные теории?

Предложенные ими ответы А. Бергсона не удовлетворяют. Суть механистических объяснений, таких, например, как у П.-С. Лапласа, «состоит в утверждении, — что будущее и прошедшее исчисляемы как функция настоящего и

1 У А. Бергсона действительно есть такое понятие, и появилось оно почти одновременно с тем, которое ввел У. Джеймс. А. Бергсон утверждал, что пришел к нему независимо от У. Джеймса.

2 Именно поэтому использование А. Бергсоном понятия «*évolution créatrice*» вызвало сильное недовольство и критику со стороны католиков.

что, следовательно, *все дано*» [4, с. 70]. Вот это «все дано» и стало одной из главных мишеней критики А. Бергсона. Ведь это означает, с его точки зрения, что вся реальность в ее целостности дается сразу в вечности, а видимая длительность, или дление, наблюдаемое в природе, говорит лишь о несовершенстве нашего разума. С этим А. Бергсон никак не может согласиться, поскольку для него именно длительность и есть реальность, с которой невозможно не считаться. Лейтмотивом «Творческой эволюции» можно назвать слова А. Бергсона: «...время есть изобретение (в другом переводе — творчество. — *И. Б.*), или оно ничто» [4, с. 324]. Иначе невозможно было бы объяснить, почему вся реальность не развернулась сразу, подобно вееру, почему в развитии существует последовательность, почему, наконец, происходит эволюция. В случае «опространствленного» времени можно было бы предположить, «что временной поток приобрел бесконечную быстроту, что все прошлое, настоящее и будущее материальных предметов или изолированных систем разом развернулось в пространстве: при таком предположении ничего не пришлось бы менять ни в формулах ученых, ни даже в обыденном языке. Число *t* всегда обозначало бы одно и то же» [4, с. 46].

Что же касается радикального телеологизма, такого как у Г. В. Лейбница, предполагающего, что все в природе реализует предначертанную программу, то его А. Бергсон считает близким механицистским трактовкам. Это как бы механицизм наоборот. Ведь если в мире все заранее предопределено, то время оказывается бесполезным, а значит, нет ни изобретения, ни творчества. Но все же телеологизм ближе А. Бергсону, чем механицизм, проявившийся, с его точки зрения, в теории Ч. Дарвина. Некоторые основания неоламаркизма кажутся ему вполне прочными, в том числе признание «психологической причины», действующей в эволюции¹. В концепции А. Бергсона мир тоже, как в

1 Здесь важно отметить, что, критикуя в «Творческой эволюции» дарвинизм и ламаркизм, А. Бергсон прекрасно понимал значение открытий основоположников этих теорий. Однако, как отметил он

финализме, предстает как гармоническое целое, но при этом гармония его лежит не впереди, как некая цель, а позади — в истоках жизненного порыва, т.е. в духовном начале, «сверхсознании». Однако это начало, давшее первичный импульс развитию, не определяет дальнейший его ход. В мире, как пишет А. Бергсон, есть и порядок, и беспорядок, и гармония и дисгармония, и согласие, и борьба. Путь его развития непредвидим, непредсказуем, поскольку порыв жизни постоянно сталкивается с воздействием материи. В «Творческой эволюции» мы обнаруживаем разные трактовки материи: А. Бергсон говорит то о потоке материи, идущем навстречу потоку жизни, то называет ее застывшими отложениями, осадком самого порыва. Но существенно здесь то, что, хотя А. Бергсон не любил слово «диалектика» и почти не использует его в данной работе, мы, воспитанные в другой традиции, сказали бы, что главным динамическим центром в работе «Творческая эволюция» и, соответственно, в эволюционном процессе, по А. Бергсону, является диалектика жизненного порыва и материи. Именно их сложное взаимодействие указывает на то, что ход развития непредрешен. В эволюции жизни, по А. Бергсону, «поражает диспропорция между трудом и результатом. Снизу доверху в организованном мире — одно великое усилие. Но чаще всего это усилие задерживается, то парализованное противоположными силами, то отвлекаемое от того, что оно должно совершить, тем, что оно совершает, поглощенное формой, в которую оно выливается, загипнотизированное ею, как зеркалом. Вплоть до самых совершенных своих творений, даже когда это усилие, казалось бы, одержало победу над внешним сопротивлением и над сопротивлением, исходящим от него самого, оно всегда

позже, «наука показала, в чем проявляется на всем протяжении жизни необходимость для живых существ приспособляться к имеющимся условиям. Но эта необходимость, по-видимому, объясняет остановки жизни на той или иной определенной форме, а не движение, все выше возносящее организацию» [5, с. 38].

находится во власти материальности, в которую должно было облечься» [4, с. 145].

Именно такое взаимодействие жизненного порыва и материи приводит к постепенному разделению жизни на разные направления, тенденции, дроблению ее на виды и особи. Бесчисленные линии эволюции, по А. Бергсону, идут не последовательно, а параллельно друг другу, на некоторых из них материя побеждает, и тогда развитие останавливается, сменяется круговоротом. На других линиях жизненный порыв пересиливает материю и продвигается вперед, что и происходит с человеком, способным неограниченно развивать свое сознание, совершенствоваться. В свое время ученик А. Бергсона, Владимир Янкевич, назвал материю в трактовке А. Бергсона «органом-препятствием». Материя действительно является инструментом, или органом, развития, так как именно столкновение с ней, противодействие ей заставляет жизненный порыв идти дальше, искать новые пути движения.

Доказательство своих идей философ видел в том, что именно его теория может объяснить явление гетеробластии — возникновения на разных линиях эволюции тождественных органов (он приводит в пример сходство глаза позвоночного и моллюска — морского гребешка). Помимо этого, полагал А. Бергсон, лишь его концепция может объяснить вообще существование развития и творчества. Дан первичный импульс — и развитие идет непредсказуемым путем, предполагающим множество влияний, взаимодействий и противодействий. Развитие является, как сказали бы сегодня, эмерджентным и многофакторным. А. Бергсон не употребляет эти термины, но есть одно слово, которое часто встречается у него в соответствующих контекстах: по-французски это *jaillir*, т.е. буквально фонтанировать, бить ключом. Это образное выражение его понимания процесса жизни: сама жизнь, «подобно сознательной деятельности, есть изобретение и тоже представляет собой творчество» [4, с. 57]. Для явлений жизни характерно то, что А. Бергсон ранее отмечал в феноменах сознания: здесь

в следствиях содержится больше, чем было в причинах, а потому к исследованию подобных явлений неприменим жесткий детерминизм. Органическое творчество, или творчество жизни, есть, по А. Бергсону, «непрерывное созида-ние непредвидимой формы» [4, с. 63].

Саму причинность философ понимает иначе, чем это было в классической науке. «...Каждый момент, — пишет он, — что-то приносит с собой, новое бьет непрерывной струей, и хотя после появления каждой новой формы можно сказать, что она есть действие определенных причин, но невозможно предвидеть то, чем будет эта форма, ибо причины — уникальные для каждого случая — составляют здесь часть действия, оформляются одновременно с ним и определяются им в той же мере, в какой и сами его определяют» [4, с. 175]. Такова, по А. Бергсону, особого рода каузальность, противоположная причинности чисто механической и предполагающая взаимодействие, взаимопроникновение причин и следствий. Еще в диссертации он использовал понятие «психологическая причинность», рассуждая об автономии, свободе человеческого сознания. Теперь же, применительно к природе, он называет причинность действующей, а в более поздней работе назовет свободной. Как отмечает современный исследователь, «сама двойственность термина «приспособление», колеблющегося между механической каузальностью и разумной целесообразностью, побуждает А. Бергсона указать посредством образа жизненного порыва на специфическую причинность...» [6, р. 304]. Один из сборников работ А. Бергсона, изданный им в 1919 г., называется «Духовная энергия», и это название отсылает к предположению, высказанному философом еще в диссертации, — о возможности существования особого вида энергии, неподвластного физическим законам. Именно дух, духовная сила, по А. Бергсону, может превзойти саму себя, извлечь из себя больше, чем в ней содержится.

Но в связи с названием нашего круглого стола встает вопрос: что же является субъектом развития, творчества

в теории А. Бергсона? Если субъект — это сам жизненный порыв, то что остается на долю человека и его сознания? Однако жизненный порыв не является субъектом, было бы неверно понимать его в духе теологии или антропоморфизма: «Все неясно в идее творения, — пишет философ, — если представлять себе *вещи*, которые создаются, и *вещь*, которая создает...» [4, с. 245]. Ведь в мире, по А. Бергсону, нет вещей, есть только действия, процессы. Жизнь как раз и является движением, действием, которое творит в ходе собственного развития. А можно ли применить понятие «субъект творчества» к иным живым существам, к биологическим видам? Ответ на этот вопрос неоднозначен. Жизнь, как пишет А. Бергсон, «стремится по возможности действовать, но каждый вид предпочитает дать возможно меньшую сумму усилия. Рассматриваемая в самом существенном, то есть как переход от вида к виду, жизнь представляет собой постоянно возрастающее действие. Но каждый из видов, через которые проходит жизнь, заботится лишь о своем удобстве. Он направляется туда, где требуется меньше всего труда» [4, с. 146]. Жизненный порыв, по А. Бергсону, состоит в потребности творчества, но, поскольку сам он конечен, дан «раз и навсегда», а к тому же постоянно противодействует с материей, то не может творить неограниченно. Таким образом, творческая сила исходного импульса в ходе эволюции уменьшается, и о творчестве самих биологических видов, кроме человека, можно говорить с трудом, хотя А. Бергсон и делает такие оговорки. Вот пример: «Какой бы полной, даже быющей через край ни казалась деятельность животного вида, — оцепенение и бессознательность стерегут его. *Только усилием и ценою усталости он выдерживает свою роль*» [4, с. 132] (курсив мой. — И.Б.). Из этого можно сделать вывод, что животные виды все же совершают усилие. Но такие возможности видов возрастают с развитием мозга и нервной системы, с развитием сознания, зачатки которого, по А. Бергсону, есть и в материи. Сознание прежде всего означает способность к выбору, а эта способность суще-

ствует в животном мире: «Живое существо выбирает или стремится выбрать. Его роль заключается в творчестве. В мире, где все остальное детерминировано, его окружает зона индетерминации» [5, с. 35].

Еще в работе «Материя и память» (1896) А. Бергсон выдвинул идею о существовании в универсуме иерархии длительностей, а соответственно «планов сознания», различающихся в зависимости от степени напряжения сознания. В «Творческой эволюции» философ развивает эту идею. Наибольшим напряжением обладает сам духовный импульс, наименьшим — грубая материя, а в промежутке между ними представлены разные уровни сознания, характеризующие живую материю. Таким уровням соответствуют степени индетерминации, которая обретает полное значение у человека.

Главный успех эволюции — появление человека — существенно меняет всю картину. А. Бергсон много писал о творческих способностях человека — не только людей искусства, о которых идет речь во многих его работах, или мистиков, описанных в «Двух источниках морали и религии» (1932), — но человека как такового. Так, в «Творческой эволюции» он отмечал, что каждый момент человеческой жизни «есть род творческого акта. ... Каждое наше состояние, исходя от нас, в то же время меняет нашу личность, ибо является новой, только что принятой нами формой. С полным основанием можно сказать: то, что мы делаем, зависит от того, что мы суть: но следует прибавить, что, в известной мере, мы суть то, что мы делаем, и что мы творим себя непрерывно» [4, с. 44].

Но все же вопрос о субъекте творчества даже и применительно к человеку требует пояснений. Когда-то современники, в том числе наши русские философы, такие как Н.А. Бердяев или С.Л. Франк, упрекали А. Бергсона в биологизме. Казалось, что виталистские мотивы, звучащие в «Творческой эволюции», противоречат свободе человека, который как бы увлекается вперед внешней силой. Но у А. Бергсона на деле все оказывается сложнее. Ведь

витализм — это внешняя форма, которую у А. Бергсона принимает спиритуализм. Приведем суждение одного из ведущих французских бергсоноведов, Фредерика Вормса: «Складывается впечатление, как будто на протяжении всего XX века, и даже в тех учениях, где жизнь, кажется, выходит на первый план (как, например, у Бергсона, Кангилама или Делёза), она никогда не становится первостепенной проблемой, но рассматривается всегда в свете еще более существенных вопросов. Поэтому вышеупомянутые философы и не были философами «жизни», если понимать под такой философией учение, полагающее жизнь как метафизическое первоначало, из которого все можно вывести путем дедукции. Мы считаем, что их размышления о жизни, имеющие, безусловно, важное значение, скорее определяются либо через призму проблемы «духа» (как у Бергсона), либо внутри проблемы конкретных форм живого или существования (как у Кангилама), либо же в свете проблемы различия (как у Делёза и Деррида)» [7, с. 46].

Сама диалектика жизненного порыва и материи, о которой говорилось выше, предполагающая разные варианты развития или круговорота, топтания на месте, или регресса, открывает и перед человеком разные возможности, позволяет делать выбор: развивать ли собственное сознание, стремиться достичь интуиции, представляющей собой, по А. Бергсону, высший род познания, или подчиниться инерции, привычке, которые в сфере жизни человека тоже являются как бы осадками материи, чего-то неизменного и неспособного к развитию. Будущее открыто — дело за человеком, за его решением. И в этом смысле человек есть субъект творчества, и более того, именно от него зависит, в каком направлении пойдет дальше универсум — по пути развития или круговорота.

Эти две возможности А. Бергсон, уже не в столь оптимистическом плане, как в «Творческой эволюции», описал в работе «Два источника морали и религии». Здесь звучат уже драматические ноты: ведь пережита Первая мировая война, надвигается еще одна, а человечество может ока-

заться неспособным выжить само и спасти мир. Именно это тогда тревожило А. Бергсона. Переосмысливая и развивая темы «Творческой эволюции», он описал в данном сочинении две предельные формы социальности — «закрытое общество», где развитие сменилось круговоротом, и «открытое общество», представители которого, особенно христианские мистики, несут в себе творческую энергию, исходящую от Бога.

Понятие творческой энергии многократно встречается на страницах этой книги, и становится особенно очевидно, что именно творчество, рассмотренное теперь в мистическом плане, может придать человечеству — а значит, и универсуму — жизненно необходимый импульс к развитию. В «Двух источниках» А. Бергсон уже прямо утверждает, что жизненный порыв остановился на человеческом виде, и для того чтобы продолжалось эволюционное движение, человеку необходимо «восстановить порыв», вернуться на тот путь, откуда явился порыв. Этот путь открывается в мистическом опыте, ведь христианский мистик, по А. Бергсону, «в действительности ... больше, чем человек» [8, с. 230]. Тем самым конкретизируется идея о сверхчеловеке, высказанная философом в «Творческой эволюции» в контексте рассуждений о том, как могла бы пойти эволюция, которая привела бы к иному виду, к более «интуитивному» человечеству. В «Двух источниках» обрисована иная перспектива: речь идет уже не о виде, а об исключительном индивиде, который заключает в себе целый вид: он находится «в том пункте, куда духовный поток, запущенный через материю, вероятно, хотел дойти, но не смог» [8, с. 229]. Надеждой на то, что на Земле осуществится миссия этих избранных личностей — «творение творцов», — фактически завершается эволюционная теория А. Бергсона.

Если говорить о современном значении его эволюционных идей, то они были высоко оценены в XX в. такими учеными, как В.И. Вернадский, упоминавшийся ранее Илья Пригожин, который вообще относил бергсоновскую концепцию времени к своим идейным истокам, а также

представителями когнитивной науки. Как отмечает Е.Н. Князева, в когнитивной науке «усматриваются корреляции с целым веером идей из «Творческой эволюции» Бергсона. Это идеи стрелы времени, необратимости эволюции и расходящихся ветвей времени, жизненного порыва... как потребности в творчестве, эволюции как создания новых, еще не виданных форм (т.е. ее эмерджентности), множественности форм и наличия разных линий развития (т.е., по сути, понимание нелинейности эволюции), спонтанности природы как основы для творчества, креативности времени, времени как непрерывного создания новых форм...» [9, с. 173].

И еще один пример. В 2011 г. центр био- и экофилософии нашего Института издал книгу «Идея эволюции в биологии и культуре» [10]. В ней шла речь о борьбе двух научных парадигм: дарвинистской и антидарвинистской трактовок эволюции. Целый ряд авторов монографии выступают защитниками дарвинизма, доказывая, что представления о борьбе за выживание, приспособлении и естественном отборе в природе по-прежнему не утратили своего значения, не опровергнуты и могут успешно работать в науках о жизни. Их противники утверждают, что, напротив, развитие наук в XX — начале XXI вв. продемонстрировало верность совсем иных идей, противостоящих дарвинизму и опровергающих теорию естественного отбора.

При чтении этой книги мне постоянно вспоминалась «Творческая эволюция», в которой обсуждались многие из поставленных здесь проблем. Одним из крупнейших в России представителей второго подхода стал Вадим Иванович Назаров, автор книги «Эволюция не по Дарвину» (2005). В одной из своих работ он писал: «...старая неodarвинистская модель биологической эволюции, будучи несовместимой с новой эмпирической базой и научными реалиями XXI в., должна быть пересмотрена. Ее место призвана занять экосистемная теория эволюции» [11, с. 62]. Он, кстати, был хорошо знаком с работами французских биологов,

вдохновенных идеями А. Бергсона, — Люсьена Кено и Эмиля Гийено (французской школе эволюционизма посвящена одна из его книг). Так что и здесь прослеживаются бергсоновские истоки. Правда, о самом А. Бергсоне В.И. Назаров писал, что тот полностью воссоздал старый витализм. С этим я не могу согласиться, ведь А. Бергсон как раз сильно критиковал в «Творческой эволюции» традиционный витализм.

В новой экосистемной теории, о которой пишет В.И. Назаров, многое созвучно бергсоновской модели эволюции: признание активной роли субъекта, а не только роли случайности и процессов приспособления; признание того, что эволюция движется не с низшего уровня — случайных мутаций, т.е. «снизу», а, напротив, «сверху», в результате импульса, данного наивысшей системой «Солнце—Земля», который улавливает нижележащая система — биосфера. Но подобного рода «нисхождение» как раз и описывается А. Бергсоном. Спиритуализм и элементы витализма, отразившиеся в его теории, часто отталкивали ученых, но все же его идеи прокладывали себе путь в XX столетии и способствовали формированию новой научной парадигмы. И именно спиритуализм как метафизическая основа этих идей позволил ему создать учение, очень богатое в эвристическом плане и во многом опередившее его время.

Список литературы

1. *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // *Бергсон А.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. С. 50–155.
2. *Пригожин И., Стенгерс И.* Время, хаос, квант: к решению парадокса времени. М.: Прогресс, 1994. 265 с.
3. *Бергсон А.* Мысль и движущееся. М.—СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. 272 с.
4. *Бергсон А.* Творческая эволюция. М.: Канон—Пресс, Кучково поле, 1998. 384 с.

5. *Бергсон А.* Сознание и жизнь // *Бергсон А.* Избранное: Сознание и жизнь. М.: РОССПЭН, 2010. С. 27–44.
6. *Riquier C.* Causalité et création: l'élan vital contre Plotin et la cause émanative // *Annales bergsoniennes. IV. L'Évolution créatrice 1907–2007: épistémologie et métaphysique.* P.: PUF, 2008. P. 293–305.
7. *Вормс Ф.* Как Бергсон вводит проблему жизни во французскую философию XX века // *Логос.* 2009. №3. С. 45–59.
8. *Бергсон А.* Два источника морали и религии. М.: Канон, 1994. 384 с.
9. *Князева Е.* Проблема восприятия: А. Бергсон и современная когнитивная наука // *Логос.* 2009. №3. С. 173–184.
10. *Идея эволюции в биологии и культуре /* Отв. ред. О.Е. Баксанский, И.К. Лисеев. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2011. 640 с.
11. *Назаров В.И.* Старая и новая модель биологической эволюции // *Наука в России.* 2007. №1. С. 58–62.

Ю. С. Моркина

Институт философии РАН, Москва

J. S. Morkina

Institute of Philosophy RAS, Moscow

morkina21@mail.ru

Субъект поэтического творчества: личное как общечеловеческое

***Аннотация.** В статье ставится вопрос о всеобщем/обобщающем содержании индивидуального и личностного в поэтическом творчестве. Проанализировано значение произведений, в которых поэт выражает личностные содержания для читателя как Другого. Для решения проблемы использованы некоторые понятия и выводы, сделанные Д.Н. Овсянико-Куликовским — представителем Харьковской лингвистической школы, в том числе понятия лирической эмоции (лирического чувства) и поэтической индукции. Сделан вывод об особой рефлексивности субъекта поэтического творчества как личности, принимающей участие в самопознании человечества.*

***Ключевые слова:** творчество, поэзия, субъект, автор, лирический герой, читатель, лирическое чувство, поэтическая индукция.*

The Subject of Poetic Creativity: Personal as Universal

***Abstract.** The paper raises the question of universal/generalized content of the individual and personal in poetic creativity. The significance of expressing by poet of personal contents for the reader as Other is analyzed. Some ideas and conclusions of D.N. Ovsyaniko-Kulikovsky, including the concepts of lyrical emotion and poetic induction, are used to*

solve the problem. The significance of the subject of poetic creativity as a person taking part in the self-awareness of mankind is substantiated.

Keywords: *creativity, poetry, subject, author, lyrical hero, reader, lyrical emotion, poetic induction.*

Искусство есть искусство есть искусство

Иосиф Бродский

Субъект поэтического творчества — тема необыкновенно сложная, которую не осветить в одном кратком выступлении. Поэтическое творчество существует с доисторических времен как способ познания и освоения действительности — действительности, включающей в себя мир внешних явлений и человека в нем. Субъект поэтического творчества исторически менялся с изменением сознания человека и развитием личности. Само определение поэтического также можно задать по-разному.

Поэтому в данном материале внимание сосредоточено на феномене личного литературного творчества. Полезно прояснить философский смысл подобного явления. Исследователи из Харьковской лингвистической школы (последователи А.А. Потебни) еще в XIX веке рассматривали личное поэтическое творчество как подчиняющееся общему культурному прогрессу. Поэты своим творчеством реформируют язык и культуру, оттачивая и изобретая личные поэтические приемы, каждый раз отходя от шаблонов и этим «заставляют читателя мыслить», учат видеть мир и человека в нем каждый раз по-новому, воспринимать явления неожиданным образом, открывать новые стороны того, что кажется знакомым. Современная поэзия стала двигателем развития когнитивных навыков, предлагая читателю порой сверхсложные формы и содержания.

Но вопрос, который я решила поставить здесь, — отношение в образе индивидуального автора, конкретной личности как субъекта поэтического творчества (а также

в сознании его читателя как со-творца) категорий личного и общечеловеческого. Изначально проблема была поставлена для меня таким образом: почему описание, казалось бы, личных переживаний поэта, воплощенных также в его частных образах, затрагивает читателя и заставляет перечитывать творения снова и снова, учить наизусть, делиться ими с другими людьми как уже своим личным? В то время как подробный пересказ личной жизни человека в быту, как правило, интересен больше всего самому человеку и редко может серьезно затронуть слушателей.

Решение этой проблемы, конечно, заключается не в том, что поэтическое творчество представлено в особой привлекательной форме. Решение нужно искать в том качестве, в котором фигурирует в поэзии «личное» поэта. Поскольку, как будет видно далее, то, что воплощает поэт в произведениях, нельзя называть «личным», я буду пользоваться термином «личностный».

Многие идеи, эвристичные для рассмотрения этой проблемы, можно вынести из работ последователя А. А. Потебни, члена Харьковской лингвистической школы, Д. Н. Овсянико-Куликовского, и я пользуюсь такой возможностью, в то же время признавая, что у данного автора есть также много очень спорных идей, от которых считаю необходимым дистанцироваться. Здесь я выбрала только ценные для себя его идеи, которые постаралась развить далее в собственном направлении в соответствии с логикой данного исследования.

По Д. Н. Овсянико-Куликовскому, художественное творчество — это выражение внутренних содержаний художника, но любое выражение содержаний в знаках или образах — это работа мысли. Произведение искусства является таковым, если в нем при помощи работы мысли выражены внутренние содержания творящего [1, с. 2; 2, с. 397].

Для меня в данном контексте будет важна мысль Д. Н. Овсянико-Куликовского о сути художественного образа и о том, почему он представляет собой ценность.

Художественные образы наделены совершенно особой типичностью. Д.Н. Овсяннико-Куликовский объясняет, что «общепринятые образцы художественной типичности» — это образы индивидуальные, но при этом «наделенные огромной обобщающей силой», так что «ими объединяется и истолковывается множество аналогичных явлений жизни». Их типичность напоминает ту, которая встречается в самой жизни. Этим они отличаются от научных образов, которые являются не обобщающими, но, скорее, обобщенными, либо (если речь идет об идеографических науках), напротив, слишком конкретными, чтобы иметь какие-либо обобщающие содержания.

Вынесенная отсюда мысль (которую следует особо подчеркнуть): в самой жизни встречается типичность, которая характеризуется обобщающей силой индивидуального.

Здесь уместно, помня об этих идеях, обратиться к понятиям автора и лирического героя.

Понятие лирического героя впервые было введено Ю.Н. Тыняновым¹ в 1921 году применительно к творчеству А.А. Блока.

Лирический герой — определяется как «образ поэта в лирике, художественный двойник автора, выступающий как жизненная роль, как лицо, наделенное особенностями индивидуальной судьбы, своеобразным внутренним миром, а подчас и приметам реального облика, явленный из текста лирических композиций» [3]. Лирический герой проявляет такие черты, как лиричность, искренность, самонаблюдение, исповедальность.

Лирического героя определяют также как «особую форму выражения авторского сознания» [3]. При этом автор может наделять лирического героя как своими психологическими характеристиками, биографией, индивидуальностью, так и чертами, отличающимися от авторских. Считается, что в русской литературе лирический герой появляется впервые в поэзии М.Ю. Лермонтова, хотя сам

1 Русский советский прозаик, драматург, сценарист, переводчик, литературовед и критик, представитель русского формализма.

термин и возникает позднее. Л. Я. Гинзбург¹ так высказывалась о всеобщности лирики: «...у лирики есть свой парадокс. Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей... если лирика создает характер, то не столько “частный”, единичный, сколько эпохальный, исторический; тот типовой образ современника, который вырабатывают большие движения культуры» [4, с. 8].

Иными словами, образ лирического героя, который создает поэт, и есть тот самый индивидуальный, но наделенный огромной обобщающей силой. К созданию такого образа поэт подходит всегда творчески, поэтому, как ни сильно искушение отождествлять лирического героя и автора, они не тождественны, и основная нетождественность мне видится именно в этой всеобщности и обобщающей силе образа лирического героя как индивидуальности, но воспринимающей себя в качестве таковой, разделяющей судьбу «человека в мире», захваченной общечеловеческими категориями судьбы, смертности, любви, страдания, счастья. И каждое индивидуальное и личностное проявление лирического героя интересно именно способом, каким это индивидуальное может стать всеобщим. Поэтому личностное здесь не тождественно личному — лирическому герою автор придает лишь те черты, которые по замыслу должен воспринять читатель.

Категория *читателя* выступает как еще один элемент, участвующий в поэтической рефлексии. Введение в систему поэтического мышления *читателя* как постоянно подразумеваемого Другого и собеседника обеспечивает особую степень рефлексивности выражения авторского сознания через образ лирического героя: как бы ни был лирический герой искренен и доверителен, но человек разговаривает с Другим не с целью «вывернуться наизнанку», но только с целью передать те личностные содержания,

1 Советский литературовед, писательница, мемуаристка, доктор филологических наук, лауреат Государственной премии СССР.

которые он считает важными для того, с кем разговаривает, которые предназначены к разделению с Другим. Для поэта же этот Другой как подразумеваемый читатель обладает также особо обобщенными характеристиками: поэт может не знать и часто не знает своих эмпирических читателей и даже зная, что его произведение прочтет окружение, современники, друзья, — ориентируется не на них, но на человека вообще — как современности, так и будущих эпох. Таким образом, категория читателя становится источником особой рефлексивности автора при создании образа лирического героя.

Итак, субъект поэтического творчества особым образом рефлексивен. Задачей его рефлексии является не максимальное обобщение, но выделение и выражение того индивидуального и личностного, которое он хотел бы сделать всеобщим и которое сам в себе воспринимает как всеобщее, ценность которого как всеобщего только усиливается за счет преломления через авторские образы, критерием удачности которых является как раз их неожиданность, индивидуальность, неповторимость, уникальность. Таким образом, объектом рефлексии выступает само соотношение уникального и всеобщего в человеческой личности — которое характеризует любое человеческое существование.

Поэт, преломляя свою личность в образе лирического героя, наделяет этот образ той обобщающей силой, которую по Овсяннико-Куликовскому имеет индивидуальное в искусстве.

Искусству Д.Н. Овсяннико-Куликовский дает, среди прочих, такое определение: «Искусство есть творческая деятельность мысли, направленная на постижение всего человеческого и имеющая целью развитие человечности» [1, с. 6–7; 2, с. 405].

Еще одно понятие, играющее существенную роль в его трудах и важное для анализа как творчества, так познания, — это лирическая эмоция или лирическое чувство (в своих трудах он употребляет данные выражения как синонимы).

Лирическая эмоция описывается им как эмоция обобщающая, отвлекающая от личных жизненных переживаний и представляющая собой отстраненное переживание, которое при этом может быть и очень сильным. Особенность лирической эмоции в том, что она, например, испытываемая по поводу боли лирического героя, не приносит той боли, которая бы испытывалась читателем по поводу событий его жизни. Под влиянием искусства мы испытываем иные чувства, чем под влиянием непосредственных впечатлений от событий нашей личной жизни. Лирические эмоции могут быть как скорбными, грустными, меланхолическими, так и радостными, но при этом отличаются тем, что воспринимаются не как личные, а как общие, просветленные и преобразованные, и приносящие всегда отраду, независимо от их «содержания».

Эта роль лирической эмоции соответствует определению искусства как направленного на постижение всего человеческого. Развивая далее эту мысль можно прийти к утверждению, что если личная эмоция несет информацию о значении события или сообщения для конкретного человека и поэтому требует непосредственного реагирования (действием или сознательным бездействием), то лирическая эмоция приобщает читателя к эмоциональным ситуациям, в которых оказывается человек вообще, дает знание обо всем спектре возможных человеческих эмоций, но при этом не требует никакого реагирования, кроме самой подверженности этой эмоции, разделения ее с лирическим героем.

Вывод, который следует из размышлений исследователя XIX века для современности, и который невозможно переоценить — вывод о том, что эмоциональное восприятие человека имеет абстрактный уровень. Это, как минимум, подмеченные Д.Н. Овсяннико-Куликовским лирические эмоции. Но тема абстрактного уровня эмоциональности требует дальнейшего исследования и разработки.

«Человечество достигает самопознания через искусство» [1, с. 13; 2, с. 416]. Т.е. искусство — это форма самопо-

знания человечества со всей его культурой и включенными в нее личностями: человечества как совокупности людей, включенных в культуру. Это форма познания каждым человеком общечеловеческого в себе. И форма познания всей культурой самой себя (форма самореференциальности и рефлексивности культуры как системы).

С этой точки зрения каждая индивидуальность — пример воплощения потенциально возможного в человеческом существе и, значит, познание любого индивидуального и неповторимого есть познание человеческой природы с точки зрения возможностей ее осуществления.

Итак, искусство, его образы и лирические эмоции (чувства) — форма самопознания, самосознания, рефлексивности человечества, в котором и участвует каждый автор как личность со всей своей индивидуальностью и в таком же качестве читатель.

Лирическую эмоцию Д.Н. Овсяннико-Куликовский описывает как «вносящую порядок и гармонию в разброд мыслей и чувств» и собирающую сознание для осуществления творческого процесса (написания или глубокого понимания произведения). Развивая далее мысли исследователя, можно отметить, что для того, чтобы понимать людей в своем непосредственном окружении, нужны навыки общения, но для того, чтобы понять произведение искусства, — нужны гораздо более глубокие навыки понимания всего человеческого, и искусство эти навыки развивает. Через опыт восприятия лирического героя, его ситуаций, чувств, читатель приобретает опыт «бытия человеком», который другими путями ему недоступен — в том числе опыт бытия человеком других эпох и культур.

Еще одно эвристичное понятие, используемое Д.Н. Овсяннико-Куликовским, — понятие «поэтической индукции». Под таковой он имеет в виду движение мысли автора или читателя от частного и индивидуального — к идее, которая в этом индивидуальном воплощается. Таким образом «поэтическая индукция» не только придает индивидуальному и личностному обобщающую силу, но и выявляет некую

общую идею, к которой оно причастно, которая в нем воплощена. Мысль поэта (и читателя) поднимает частный случай (жизненную ситуацию, биографию, переживания) до уровня общечеловеческой идеи. При этом хотелось бы отметить, что если лирическая эмоция приобщает к определенным знаниям и навыкам понимания, то идею уже можно рассматривать как чистое познание. Но в искусстве идея эта выражена в образе, сопровождаемом лирической эмоцией, «окрашивающей» образ.

Итак, субъект поэтического творчества никогда не «узколичностен» — это достигается за счет обобщающей силы индивидуального образа (образа поэта или лирического героя, который он создает), той самой его эпохальной значимости, приобретения этим образом всеобщего значения для культуры. Также важна всегда присутствующая для творящего субъекта инстанция читателя как Другого (но другого обобщенного), перед которым он отчитывается о своих личностных содержаниях, воспринимаемые как составляющие ценность для этого Другого, как те, которые важно передать (в идеале — всему человечеству), сохранить для мира.

Самовыражение поэта и любого творческого человека всегда происходит на вершине самосознания его как личности, вписанной (и вписывающей себя) в культурный горизонт и поэтому является формой саморефлексии человечества.

Выводы

Искусство — форма самопознания человечества. Поэт, насколько «личные» содержания он бы ни выражал, в культуре предстает как образ (личности, судьбы), индивидуальный, но в котором сама индивидуальность и неповторимость наделена обобщающей силой.

Особо следует подчеркнуть вывод о том, что эмоциональное восприятие имеет абстрактный уровень. Факт существования абстрактных эмоций, таких как выделенные Д. Н. Овсяннико-Куликовским лирические эмоции, требует внимания современных исследователей.

Список литературы

1. *Овсянко-Куликовский Д. Н.* Из лекций об «основах художественного творчества» // Вопросы теории и психологии творчества. Т. I. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. С. 1–20.
2. *Овсянко-Куликовский Д.* Из лекций об «основах художественного творчества» // Настоящее издание, рубрика «Архив». С. 396–426.
3. Словарь литературоведческих терминов (Цит. по: [Электронный ресурс] URL: <https://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/?q=456> (Дата обращения 09.03.03.))
4. *Гинзбург Л. Я.* О лирике. 2-е издание, дополненное. Л.: Ленинградское отделение издательства «Советский писатель», 1974. 408 с.

Н. Б. Касьянова

Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва

N. B. Kasyanova

Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow

kassianata@yandex.ru

Особенности художественного творчества: проект французской феноменологии

***Аннотация.** Французская философская мысль, опираясь на идеи Э. Гуссерля и М. Хайдеггера, уточнила многие основные понятия феноменологии, касающиеся художественного творчества, отчасти продолжая, отчасти отталкиваясь от принципов своих предшественников. При этом для ряда французских и франкоязычных философов с самого появления идей феноменологии на французской почве было очень важным развитие феноменологических теорий эстетики. Данный фактор оказал большое влияние на различные области науки и искусства, связанные с эстетикой, однако многие идеи французских философов конца XX — начала XXI вв. в данной области еще ожидают подробного изучения. В статье рассматриваются особенности французской феноменологии в свете эстетических воззрений одного из масштабных франкоязычных философов-феноменологов — М. Ришира.*

***Ключевые слова:** феноменология, интенциональность, эстетизация философии, французские феноменологи, Марк Ришир.*

Some Peculiarities of Artistic Creativity: The Project of French Phenomenology

***Abstract.** French philosophical thought, relying on the ideas of E. Husserl and M. Heidegger clarified many basic concepts of phenomenology concerning artistic creativity, partly continuing, partly starting from the principles of the two great philosophers. At the same time, for a number of French and French-speaking philosophers, from the very beginning of the ideas of phenomenology in France, the development of phenomenological theories of aesthetics was very important. This factor has had a great impact on various fields of science and art related to aesthetics, however, many ideas of French philosophers of the late twentieth and early twenty-first centuries in this area are still awaiting detailed study. The paper examines the features of French phenomenology in the perspective of the aesthetic views of one of the large-scale French-speaking philosophers-phenomenologists — Marc Richir.*

***Keywords:** phenomenology, intentionality, aestheticization of philosophy, French phenomenologists, Marc Richir.*

Вопрос о том, можно ли говорить о «французской феноменологии», или стоит использовать определение «феноменология во Франции», остается дискуссионным. Согласно данным исследований [1, с. 423; 2, с. 3], проникновение идей феноменологии во Францию началось с 1911 г., и перемещение туда центра тяжести нового направления к 1930 г. считается свершившимся фактом; однако отсутствие на французской почве фигуры, равнозначной Э. Гуссерлю, не позволяет многим ученым признать существование такого философского течения, как французская феноменология. Некоторые исследователи придерживаются иной точки зрения, утверждая, что именно французским философам удалось адекватно и плодотворно продолжить начатое Э. Гуссерлем дело. При этом французские феноменологи «основывают свои исследования, главным образом, на поздних работах Э. Гуссерля. Из этой особенности

французской феноменологии вытекает другая — связь философских исследований с «прозой мира», литературой, а также с искусством вообще и эстетикой как дисциплиной, изучающей художественное творчество» [2, с. 10].

Кроме того, отмечается связь французской феноменологической мысли с хайдеггерианской «феноменологией неявного», которая в итоге стала одним из маркеров, характеризующих развитие французской феноменологической школы: «только то, что скрыто и скрытым должно остаться, то, что даже потенциально не может быть достигнуто в каких бы то ни было формах поэтико-ноэмати-ческого соответствия, в понимании французской традиции определяется в качестве начала, достойного феноменологического осмысления <...> Соединив наследие Э. Гуссерля и М. Хайдеггера, современная французская феноменология открывает тем самым новый эвристический горизонт постфеноменологии, позволяющий разрешить считающиеся прежде неразрешимыми методологические проблемы. В результате, главным объектом исследования постфеноменологии становится то, что не подлежит феноменализации в имманентности сознания даже потенциально. Следовательно, доступ к такого рода объекту становится возможным лишь посредством различных форм опосредования» [3, с. 482].

Важным фактором для изучения феноменологического движения, сложившегося во Франции, является его неоднородность, которую отмечают многие исследователи. Филипп Капель-Дюмон пишет, что, на первый взгляд, французские феноменологи не нашли никакого консенсуса, а их взгляды должны изучаться с помощью той лексики, которую они выработали в соответствии со своими философскими «течениями». Однако попытка разграничения таких «течений» выявила, что внутрифранцузские различия в феноменологии проявились прежде всего в амбивалентной связи, которая установилась между феноменологией и «метафизикой» — ее объектом и ее методом. Например, М. Мерло-Понти и Ж.-П. Сартр готовы были осознанно

пренебречь делом деконструкции метафизики, в то время как Э. Левинас занимался ее опровержением. В дальнейшем ситуация не только изменилась, но и совершила поворот. На данный момент главным предметом спора внутри французской феноменологии является статус трансцендентального (transcendental) [4, p. 43, 48].

Как утверждает А. В. Ямпольская, расширение области феноменологической работы поставило под вопрос соотношение феноменологического метода и его предмета, завещанное Э. Гуссерлем. С точки зрения феноменологов новой волны, то, что изучается с помощью феноменологического метода, уже не производится самим феноменологическим методом как методом трансцендентальной и эйдетической редукции или даже как методом интенционального анализа [5, с. 71]¹. Переосмысление центральной идеи феноменологии — интенциональности — является научным подходом, характерным именно для французских феноменологов [6, с. 91].

Задаваясь вопросом: «Что такое феномен», некоторые французские философы, например, Марк Ришир, приходят к выводу о возможности отсутствия предмета феноменологического исследования. При этом свою задачу они видят в построении новой трансцендентальной эстетики, включающей в себя своеобразную метафизику фактичности [5, с. 72, 218]. Как пишет А. С. Детистова, «Ришир предлагает увидеть мир и нас самих в свете модуса “как если бы”, представить, что всего этого могло бы и не быть. Редукция

1 А. В. Ямпольская поясняет термин *интенциональный анализ* следующим образом: «Именно дескрипция интенциональных переживаний (а также экзистенциальных состояний) становится отличительной чертой французской феноменологии, которая в своем историческом развитии оказалась тесно переплетена с экзистенциализмом и французским неогегельянством. Интенциональный анализ воспринимался во Франции скорее как возможность описать человека в конкретности его жизненных ситуаций, чем как доступ к методически очищенным феноменам. Фактический отказ от завещанного Гуссерлем трансцендентализма позволил существенно расширить область феноменологических исследований» [5, с. 15–16].

ведет нас по эту сторону феноменологической данности, позволяя явиться феноменам. Функцию редукции Ришир сравнивает с опытом возвышенного (в кантовском смысле), который потрясает основы фактического видения мира и тем самым открывает случайность “символических установлений”. Открывающее измерение и есть измерение феноменологического, где феномен обнаруживает себя по типу фантазии как нечто еще неопределенное и неустановленное, лишенное единства понятия. Это качество фантазии Ришир сравнивает с кантовским эстетическим рефлексивным суждением, образованным без предваряющего определяющего понятия» [7, с. 47].

Внимание французских авторов к художественному творчеству неслучайно. Согласно современным исследованиям, будет не совсем верным рассматривать эстетику лишь как один из разделов философии, а феноменологическую эстетику — как частный случай эстетической мысли. Появление эстетики само по себе «отражает глубокий мировоззренческий переворот, произошедший не столько в понимании красоты и искусства, сколько в понимании оснований реальности в целом, на онтологическом уровне и на уровне радикального переосмысления возможностей ее познания <...> И фактически, именно феноменология осуществляет окончательную артикуляцию этого переворота <...> Ряд крайне существенных феноменологических процедур оказывается наиболее различимым именно в применении их к предмету эстетики» [8, с. 16–20].

В связи с этим отмечается нарастание процессов эстетизации философии на протяжении всего XX в., выразившееся, в частности, «в отказе от следования нормам классического философского дискурса в пользу широкого набора лингвистических средств», изобретенных или заимствованных из языков искусства, эстетики и обыденного разговорного языка [9, с. 459, 461]. Наибольшее развитие указанные процессы эстетизации философии получили во французской феноменологии, где не только встречается использование разнообразных лингвистических средств на

месте средств философского дискурса, но и само эстетическое восприятие рассматривается в качестве парадигмального (М. Мерло-Понти, М. Анри, М. Ришир и др.) [5, с. 78]. А. В. Ямпольская приводит мнение Марка Ришира, согласно которому «подлинная феноменологическая работа заключается вовсе не в возвращении к исходному созерцанию или исходному смыслу, потому что этот исходный смысл невозможен как таковой, но только как коррекция, уточнение и становление все новых и новых смыслов» [5, с. 94]. С точки зрения французских феноменологов, смысл, который способно выразить искусство, не выразим в понятиях, в логических значениях философского научного текста [5, с. 95]. Поэтому для них так важно было обращение к эстетическим концепциям и языку эстетики для феноменологического анализа мира и его восприятия [10].

Итак, французская феноменология, являясь одним из самых значительных феноменологических движений в Европе, имеет ярко выраженные особенности. К таким особенностям относятся:

- преимущественная ориентация на «позднего» Э. Гуссерля, откуда связь философских исследований французских феноменологов с литературой, искусством вообще и эстетикой как дисциплиной, изучающей художественное творчество;
- связь французской феноменологической мысли с хайдеггерианской «феноменологией неявного», и в итоге соединение в работах французских феноменологов наследия Э. Гуссерля и М. Хайдеггера;
- переосмысление центральной идеи феноменологии — интенциональности;
- неоднородность феноменологического движения во Франции;
- особое место, которое занимает эстетика в феноменологической философии (нарастание процессов эстетизации философии) и попытка построения новой трансцендентальной эстетики.

Возникает эстетическая рефлексия как философский метод, М. Ришир выделяет у Э. Гуссерля понятие фантазии (утверждение реальности в самом отсутствии, обращение воспринимаемого «внешнего» мира в такое же фантастическое ничто, как и мир фантазии), разделяет понятия фантазии и воображения, вводит понимание объектов искусства как идентифицирующихся с «безобразным», «бесформенным», а поэтического элемента — как принципиально необъективируемого, виртуального [8; 11]. При этом соединение в «эстетическом» интеллектуального, чувственного и аффективного у М. Ришира проявляется в том, что реальное превращается в вымысел, перцепированный нашим воображением. Тем самым М. Ришир подчеркивает принципиальную близость между искусством и феноменологией, что дает возможность для развития феноменологической рефлексии художественного творчества.

Список литературы

1. *Шпигельберг Г.* Феноменологическое движение: Ист. введ. / Пер. с англ. К. Чухров [и др.]. М.: Логос, 2002. 678 с.
2. *Вдовина И.С.* Феноменология во Франции: историко-философские очерки. М.: Канон+, 2009. 400 с.
3. *Айснер Л.Ю., Наумов О.Д.* Постфеноменология: некоторые методологические аспекты французской интерпретации классического наследия Э. Гуссерля // Наука и образование: опыт, проблемы, перспективы развития: Материалы международной научно-практической конференции, Красноярск, 21–23 апреля 2020 года / Отв. за выпуск: В.Л. Бопп, Е.И. Сорокатая. Красноярск: Красноярский государственный аграрный университет, 2020. С. 481–482.
4. *Capelle-Dumont Ph.* Que devient la «phénoménologie française»? // *Cités*. 2013. №4 (56). P. 35–50. [Электронный ресурс] URL: <https://www.cairn.info/revue-cites-2013-4-page-35.htm> (Дата обращения 29.07.22.)

5. *Ямпольская А.В.* Феноменология в Германии и Франции: проблемы метода. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2013. 259 с.
6. *Карро В.* Современная французская феноменология // *Философские науки.* 2011. №3. С. 89—96.
7. *Детистова А.С.* Феноменологический проект М. Ришира: фантазия как измерение феноменологического // *Вопросы философии.* 2012. №6. С. 139—148.
8. *Никонова С.Б.* О необходимом характере связи между феноменологией и эстетикой // *Беккер О., Гайгер М., Дюфрен М., Ришир М.* Феноменология и эстетика. М.: Группа Компаний «РИПОЛ-классик» / «Панглосс», 2019. С. 15—38. (Сер. «Феноменология: Современные переводы»).
9. *Маньковская Н.Б.* Лики философии XX века // *Историко-философский ежегодник.* 2010. №2009. С. 452—462.
10. (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Составители: С. Шолохова, А. Ямпольская. М.: Академический проект: Гаудеамус, 2014. 288 с.
11. *Ришир М.* Феноменология поэтического элемента (перевод Р. Соколова, ред. Г. Чернавин) // *HORIZON. Феноменологические исследования.* 2016. Т. 5. №1. С. 281—298.

С. А. Филипенко

Институт философии РАН, Москва

S. A. Filipenok

Institute of Philosophy RAS, Moscow

Stanafil@mail.ru

Объективация личного знания в творческом процессе

Аннотация. В статье рассмотрена проблема объективации личного знания. Показано, что личностное знание содержит в себе интересубъективные структуры. Тем не менее, оно не может быть исчерпывающим образом выражено во всем богатстве и уникальности своего содержания, доступного лишь самому субъекту в его переживаниях. Обоснован вывод, что творчество направлено на объективацию оказавшегося в фокусе сознания объекта, однако неявное знание, данное на периферии сознания, также может стать интересубъективным.

Ключевые слова: творчество, личностное знание, неявное знание, интересубъективность, объективация личного знания, фокусное осознание объектов, периферическое осознание объектов, личностный язык.

Objectification of Personal Knowledge in the Creative Process

Abstract. The problem of objectification of personal knowledge has been considered in the paper. It has been shown that personal knowledge contains intersubjective structures. Nevertheless its extensive and unique content, accessible only to the subject himself/herself in his/her experiences, cannot be expressed exhaustively. It has been substantiated, that

creativity is aimed at objectifying of focal object, and however subsidiary tacit knowledge can also become intersubjective.

Keywords: *creativity, personal knowledge, tacit knowledge, intersubjectivity, objectification of personal knowledge, focal awareness, subsidiary awareness, personal language.*

Мною была рассмотрена проблема субъектности личностного познания и индивидуального творчества. Разумеется, этот вид познания и основанное на нем творчество осуществляет отдельно взятый индивид с неповторимым субъективным опытом. Однако когнитивные структуры конкретного субъекта непременно содержат в себе общезначимое знание, имеющее своим источником социальный, культурно-исторический опыт. Индивидуальная деятельность может приобрести социокультурную ценность, стать подлинно творческой только в том случае, если ее результаты имеют интересубъективный характер. Для понимания процесса личностного познания и индивидуального творчества необходимо рассмотреть соотношение субъективного и интересубъективного в структуре личностного знания.

Под личностным знанием понимается то неповторимое, неисчерпаемое содержание индивидуального опыта, которое дано в непосредственных переживаниях самому носителю этого опыта. Это знание в уникальности и богатстве своего содержания доступно лишь одному субъекту, причем даже для него оно постоянно меняется, трансформируется, непрерывно приобретая новые смысловые оттенки. Следовательно, личностное знание как переживаемое в субъективном опыте невозможно выразить исчерпывающим образом ни в какой общезначимой форме. Это обстоятельство не исключает того, что так понимаемое личностное знание содержит в себе интересубъективные компоненты. Оно формируется в результате усвоения человеком в процессе социализации общезначимого знания. Это знание встраивается в интересубъективные структуры человеческой субъектности: психофизические характеристики человеческого организма, особенности социальной среды, определяющие

способ восприятия и мышления, и т. д. Особую роль играет структура языка, на котором думает и общается индивид, так как она определяет способ организации субъективного опыта. Индивидуальный опыт формируется уже на стадии пренатального развития. Однако на данном этапе он носит еще интерсубъективный характер, поскольку ребенок существует в нераздельном единстве с организмом матери. Все эти разнообразные интерсубъективные факторы формирования опыта, взаимодействуя друг с другом, порождают уникальный смысловой контекст, который находит выражение в конкретных субъективных переживаниях. Я исхожу из предположения, что любое переживание, объединяющее в себе неисчислимое множество компонентов индивидуального опыта, не может быть исчерпывающим образом объективировано, выражено в языке или иной общезначимой форме. Как следствие, оно не может быть интерсубъективным, оно уникально в каждый момент времени. То же самое, пожалуй, можно сказать и о личностном знании, которое я понимаю как неповторимое содержание переживаний внутреннего опыта человека.

Тезис о невыразимости субъективных переживаний и личностного знания как знания неинтерсубъективного порождает проблему его объективации в творчестве. Индивидуальное творчество является результатом воплощения личностного знания в общезначимой форме. Возникает вопрос, как может быть объективировано знание, которое по сути своей невыразимо и неинтерсубъективно. Данный процесс может быть описан с помощью модели индивидуального сознания, предложенной философом и ученым XX века М. Полани в рамках его концепции личностного знания [1; рус. пер.: 2]. Данная модель предполагает взаимодействие двух способов осознания объектов: фокусного (*focal awareness*) и периферического (*subsidiary awareness*). Если объект фокусного сознания находится в центре внимания, то находящиеся на периферии сознания компоненты опыта в явном виде не осознаются нами, но выступают неотъемлемыми предпосылками восприятия

данного в фокусе объекта. Фокусный объект может рассматриваться как смысловая целостность, формирующаяся в результате взаимодействия множества неявных, имплицитных компонентов внутреннего опыта, которые образуют сферу периферического сознания.

Все сказанное позволяет мне утверждать, что в основе индивидуального творчества лежит выражение новой смысловой целостности, которая возникла в структурах индивидуального сознания. В творческом процессе происходит именно воплощение в общезначимой форме оказавшегося в фокусе сознания объекта и того особого смысла, которым он наделен для субъекта. Данное на периферии сознания, определяющее неповторимый опыт человека неявное знание невыразимо во всем богатстве и неисчерпаемости своего содержания.

Однако может ли все же неявное знание быть объективировано, несмотря на невозможность целиком воплотить его в общезначимой форме? Прежде всего, неявное знание может оказаться в фокусе внимания, что создает условия для его артикуляции. Следует уточнить, что в этом случае оно перестает быть неявным, имплицитным и превращается в знание эксплицитное. Меняется его статус: знание, прежде бывшее неявным, обретает новые смыслы. Трансформируется вся когнитивная ситуация, в качестве имплицитных предпосылок которой выступают иные компоненты опыта.

Но, с учетом всего сказанного, возникает другой вопрос: может ли неявное знание быть объективировано именно в таком качестве, оставаясь на периферии сознания как побочный компонент опыта? Размышления по этому поводу побуждают признать, что расположенное на периферии сознания неявное знание все же может быть объективировано. Оно может стать интерсубъективным независимо от сознательных усилий человека, когда его внимание обращено на другой объект. В продуктах творчества содержится неявный компонент, который может быть неосознанно воспринят теми, кто взаимодействует с этим продуктом.

Если говорить о языке, то можно отметить, что в речевой практике имеется множество моментов, на которые не направлено внимание говорящего, но в которых находит выражение его личностный опыт, субъективные переживания. Человек в своей речи пытается передать определенный смысл, но при этом он может не осознавать многие аспекты речевого акта: это и невербальные компоненты (интонация, выражение лица, поза, жесты и т.д.), и его индивидуальные особенности словоупотребления, на которые он не обращает внимания. Все эти неосознаваемые в полной мере, имплицитные компоненты речевого акта ложатся в основу *личностного языка* тоги или иного субъекта.

Не только в языке, но и в других продуктах творчества также может находить выражение неявное знание творческой личности, помимо ее воли и без всяких ее сознательных усилий. Для воспринимающего это знание может оказаться в фокусе его внимания, и тогда он сможет его артикулировать. В противном случае оно останется знанием неявным, неартикулированным не только для творца, но и для тех, кто взаимодействует с продуктом творческой деятельности. В результате его компоненты становятся имплицитными предпосылками осознания ими порожденной этой творческой деятельностью когнитивной ситуации. В структурах чужого сознания личностное знание того или иного человека обретает новые смыслы, новое содержание. Это позволяет говорить, что творчество представляет собой не только формирование новых смысловых структур в собственном сознании творческой личности и создание новых социально значимых продуктов культуры, но и преобразование духовного опыта окружающих людей, которые это творчество воспринимают. Возникает проблема взаимопонимания в процессе межличностной коммуникации, так как невозможно установить однозначное соответствие между личностными смыслами, которые возникают в контексте личностного опыта двух разных людей.

Таким образом, в своем исследовании я рассмотрела индивидуальное творчество как процесс объективации

личностного знания. В результате объективации личностное знание приобретает интерсубъективный характер и становится социально значимым. Однако ни в какой общезначимой форме не может быть исчерпывающим образом выражено уникальное содержание внутреннего опыта, которое непосредственно дано лишь в наших субъективных переживаниях. Следует различать личностное знание как переживание в контексте индивидуального опыта и личностное знание как выражение этих переживаний в языке или иной знаково-символической форме.

Список литературы

1. *Polanyi M.* Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy. L.: Taylor & Francis e-Library, 2005. 493 p.
2. *Полани М.* Личностное знание. На пути к посткритической философии. М.: Прогресс, 1985. 344 с.

Е.И. Ярославцева

Институт философии РАН, Москва

E.I. Yaroslavtseva

Institute of philosophy RAS, Moscow

yarela@iph.ras.ru

Человеческое смыслополагание: российский формат

Аннотация. *Философия как человеческая деятельность имеет много свойств, отражающих культуру народа, его базовые свойства, которые помогают понимать природу и поддерживают взаимоотношения с окружающим миром и людьми. В философском подходе отражаются не только абстрактные представления, которые требуют развитой рефлексии, но можно заметить и образы переживания человеком своей связанности со всем, что вокруг него. Эмоционально-психологические состояния, несущие опыт целостного восприятия, могут появиться у всякого, быть и у ребенка, и у любого взрослого, объединяя всех в едином культурном пространстве. Но нередко ориентированная на человека философия включает в свой круг и других, полагая, что мир для всех выглядит одинаково, не всегда отличая свой образ от иных. Однако такие мировоззренческие отличия есть, и они обнаруживаются в кризисных ситуациях, заставляя обращать внимание на значимость различий. И только профессионально подготовленный человек, ученый, способен в рамках научного подхода описать их существенные особенности, поставить и решать вопрос об установлении баланса в отношениях, о понижении рисков деструктивных коммуникаций.*

Ключевые слова: *философия, наука, культура, человек, идентичность, мировоззрение, речь, самопознание, риски.*

Human Meaning-Constitution Process: Russian Format

***Abstract.** Philosophy as a human activity has many properties that reflect the culture of the people, its basic properties that help to understand nature and maintain relationships with the outside world and people. The philosophical approach reflects not so much abstract ideas that require developed reflection, but one can also notice images of a person's experience of his connection with everything around him. Emotional and psychological states that carry the experience of holistic perception can appear in anyone, be in a child or any adult, uniting everyone in a single cultural space. But often a friendly philosophy includes others in its circle, believing that the world looks the same for everyone, not always distinguishing its image from others. But there are such ideological differences, and they are found in crisis situations, forcing us to pay attention to the significance of differences. And only a professionally trained person, a scientist, is able, within the framework of a scientific approach, to describe their essential features, to raise and resolve the issue of establishing a balance in relations, reducing the risks of destructive communications.*

***Keywords:** philosophy, science, culture, person, identity, worldview, self-knowledge, risks.*

Практическая философия — этика

Культурная идентичность с неизбежностью задается природой личностного психологического мировосприятия и даже при активном развитии сохраняет в себе характерные черты, становясь в целом объективным свойством, социальной доминантой существования. Базовыми можно назвать способности по созданию образа перспективы, что обеспечивает безопасность и позволяет продуктивно решать ближайшие проблемы. Корни этой возможности лежат в глубинах формирования нервной системы живого существа, позволяющего, как минимум, избежать опасности, уклониться от риска. Это очень практичный навык, весьма значимый и сохраняющийся до сих пор, который

генерирует способность к балансу, является критически важным в условиях группового развития.

Данный принцип выражен даже в системе этических норм. Уже ребенка учат: «надо думать, прежде, чем делать!», — для современной культуры обычное требование к человеку, обеспечивающее не только его выживание, но и выживание других. Животное защищено инстинктами, а человек постарался через них перешагнуть и, обретя определенную степень свободы, стал опираться на новые ориентиры, собственную рефлексию. В этом случае уже проявляет себя глубинная, по мнению Н.А. Бернштейна, установка на «потребное будущее» [1, с. 493], несущая в себе запрос на интеллектуальные способности человека, поскольку порождает «модели потребного будущего» [1, с. 456].

Значимость образа будущего для развития человека весьма велика, она являлась базовой в философской материалистической научной концепции, которой придерживался ученый, разрабатывая естественнонаучные, физиологические основания психологии [1, с. 494]. Фактически, надо рассматривать эту потребность как точку опоры для развития современного человека, которая парадоксальным образом находится не позади, не в прошлом, но в том времени, которое еще предстоит создать, выйдя за пределы настоящего, поскольку Настоящее — это уже Прошлое Будущего. Сегодня вполне можно сказать, что устремленность в будущее проявила себя как онтологическая потребность каждого человека. И особенно она важна для современных молодых поколений, когда уже с раннего возраста они стремятся к самореализации, развитию своего потенциала, осознанной организации будущего. Нацеленные на расширение перспектив и творчество, они размышляют о собственной идентичности, о местах притяжения, а также о связях с земными и космическими пространствами.

В этот период как раз очень важно не упустить из внимания этическую норму: не только активно реагировать, но и действовать на опережение, предугадывать риски

и выбирать нужную траекторию движения. Конечно, не все могут продумать сложно структурированное действие, понять его исполнение — здесь нужен навык. Но способность предварительно настроиться, создать установку на некоторое действие, наметить цель, определив свой мотив, чтобы выявить *смысл* будущей деятельности — это естественные проявления человеческой активности, насыщенной творческой мыслью. В российском пространстве это обстоятельство достаточно важно, поскольку торопливость чаще оборачивается суетой, не давая эффекта. В экологически рискованных средах принято каждое действие осуществлять обдуманно, а также иметь несколько запасных вариантов на случай несовпадения обстоятельств — это своеобразная техника безопасности, которую можно контролировать и перестроить. Во всяком случае, опыт подобной деятельности, размеренный и целеустремленный, всегда требует меньше ресурсов и дает больший эффект. Видимо поэтому тактика обдуманной ответной реакции более предпочтительна, хотя в обыденных представлениях она должна быть стремительной. Но по существу, своеобразная отложенная реакция — это достижение культуры, опирающейся на опыт и человеческий интеллект.

Интеллектуальный труд, который не всегда демонстративен, часто находится вне нашего поля внимания, является внутренним механизмом самоорганизации, в которой большое значение имеет творческий подход. Очень часто приходится принимать решения в экстремально короткое время, где все компоненты — установка, цель, мотив, смысл — собраны воедино и позволяют выполнять их, а также, становясь внутренне уверенным в себе, нести ответственность. Принципиально новые решения часто сопряжены с риском, поскольку располагаются в сфере неизвестных событий, неосвоенных отношений, что в результате повышает степень импровизации. Комплекс таких действий может быть весьма сложным и проблематичным, показывая, сколь высока напряженность в столь неявной интеллектуальной нагрузке. Здесь важно понимать, что интеллекту-

альная деятельность совершается на основе значительных, энергетически затратных усилий, о которых пишут ученые. «У взрослого человека мозг составляет 1/50 массы тела и потребляет 1/10 — 1/5 всей энергии», утверждает в своих исследованиях биолог, профессор С. В. Савельев [2, с. 83], а именно, требует для своего функционирования до четверти ресурсов наличной энергии.

Интеллектуальная активность, творческий подход и осмысление проблем становится источником успешных решений в сложной экосреде, что высоко востребовано в рискованных зонах существования. Поэтому творческое состояние может быть характеристикой не только отдельного индивида, но и значительного числа людей, социальных групп, имеющих самый разный опыт. Но неверно будет называть это элитой, поскольку здесь не ведется чей-то эксперимент, где производится отбор наиболее рейтинговых, успешных особей, их поддержка, а затем предоставление лучших условий для создания потомства. Развитие интеллекта требуется каждому для самостоятельной деятельности, где решения естественно формируются из конкретного положения дел, из умения оценить ситуацию на основании множества критериев, рожденных в собственном опыте. Так появляются не избранные, а устоявшие в проблемных ситуациях индивиды!

Интеллектуальный труд определяется собственной планкой в образовании, специальной профессиональной подготовкой, что в российском обществе достаточно естественно. Специалисты, владея практическим философским подходом, могут конструктивно работать в сфере построения перспектив, продуцирования и экспертизы гипотез, когда основой их аналитического видения является этическая норма, а предметом анализа становятся взаимоотношения с любым человеком. Интеллектуально человек должен вырастать сам, никто не может сделать это за него. И подобная активность может развиваться в любой области профессиональной деятельности.

Этика фактически отражает баланс интересов взаимодействующих субъектов, когда каждый из участников коммуникации опирается на свои индивидуальные качества и использует их для успешного решения общей задачи. Творческий подход также существует на основе баланса, который играет серьезную роль для достижения синергического эффекта, выводящего систему отношений на новые уровни развития. Поэтому возможно наблюдать как происходит совпадение тактик и наращивание опыта в решении творческих и морально значимых задач. Можно описать достаточно широкую область осмысленных нравственных действий, жизненной практической философии, что свойственна для многих людей: они реализуют ее в своей обыденной жизни и не считают чем-то специальным.

Философия, при всей интеллектуальной напряженности, вполне эффективно проявляет себя в практической жизни, через реализацию человеком принятой этической нормы, наполненной смысловым действием. Более того, философская практика, как и само целостное бытие, реальная жизнь каждого индивидуума, не может существовать вне личностных качеств, нрава, эмоций, особенностей морфогенеза, в целом — аутопоэзиса. По мере развития потенций каждого индивида, стремящегося управлять своими действиями, вырабатывается определенный алгоритм безопасного поведения, внутренний код, который можно передавать, транслировать в новые поколения. Так, проявляясь в действиях каждого отдельного члена общества, возникает как бы обобщенный портрет человека, наполненная смыслом индивидуальная этика, принимаемая в группах, а также в общем поколенческом и социальном опыте.

При этом научное абстрагирование от человека, элиминация, применяемая в рамках традиционных классических исследований, как бы повышающая уровень философского мышления, игнорирует эту естественную онтогенетическую связь и теряет, в первую очередь, смыслонаполнение изучаемой деятельности. А при учете характеристик философ-

ской абстракции, развития логических моделей мышления, смысловой контекст становится все более слабым, малозначимым. В конечном счете, исследователи перестают в нем нуждаться, делая доминантой для действий человека внешние формально-логические параметры. В результате в классической оптике, освобожденной от образа смыслополагающего человека, возникает его имитация, воссоздаваемая в языках логики. Собственно говоря, в культурном пространстве социума, наполненного многочисленными религиозными формами коммуникации с божественными образами, вносящими внешние смыслы, свои смыслы человек часто терял, растворял, не в силах противостоять своей малостью всемогущей природной силе. Он не находил в себе точки опоры, подчинялся внешним судьбоносным потокам, легко становясь инструментом в чужих руках.

Искренность как истинность

Каждому человеку свойственно искать истину, и в этом вопросе он исходит из своего личного опыта и готов всегда быть искренним, создавая свое представление о мире природы и мире людей. Даже если он не сообщает свои концепции кому-либо, то это не значит, что он не имеет своего образа мира, на который он опирается для поиска единомышленников, а также для передачи его новым поколениям в своей семье или в социуме. Самая важная черта такого естественного философского мировосприятия — искренность человека, которая позволяет ему сохранять свою идентичность — целостность и внутреннюю сбалансированность. Искренность самовыражения и высказываний человека является правдой-истиной, которая составляет онтологическую основу его личного развития и может быть транслирована им без искажений другим даже спустя значительное время. Самое главное здесь — предметное поле, сначала наивное, а потом все более разработанное, содержание личных поисков, разработка и сохранение их **смыслов**, основы изначальной активности человека, вектора его духовного и практического опыта.

По существу, это онтологическая устойчивость его бытия и этическая ценность, которая пластична в развитии и укрепляет основу, сохраняя системы его жизненных коммуникаций. Каждый человек ценит то, что он может не изменять самому себе: искренне говорить, что думает, или делать то, что считает нужным и полезным для окружающих. На уровне простых отношений человек осознает смысл непосредственных коммуникаций, видит, что он окружен другими людьми, и ценит, когда они так же искренни, что порождает взаимопонимание. Единство в смыслах через интонацию всегда чувствуется, и не может быть ничем заменено. Это глубинная ценность, которая без всяких деклараций и заявлений, вызывает эмпатию, ощущение безопасности и рождает потребность в сближении, что каждым понимается как естественное положение дел, свойство самой реальности. Но в этом же проявляется и противоречие. Подобная ценностная сонастроенность, воспринимаемая как свойство общего бытия, требует, как ни парадоксально, от всех участников общения больших усилий и постоянно естественным образом повышает нагрузки коммуникаций. Каждый индивид, внося все новые инициативы и смыслы, усложняет взаимосвязи, при этом стремясь в своем мышлении понять их по-своему, конструируя свой жизненно значимый образ. Бытие оказывается неоднозначным и для многих трудно переносимым в связи с неизбежными нагрузками на интеллект, о которых говорилось выше [2, с. 83].

Противоречие производило своеобразный отбор: при формировании речевого пространства, когда усиливалось разнообразие информационных взаимосвязей и происходило насыщение и борьба сообщаемых смыслов, — все требовало от человека практического навыка этического саморегулирования, опыта философского мышления и мировосприятия. Можно сказать, что в снятом виде этот опыт существует у каждого человека как психологическая система сдержек и балансов. И только за счет этих внутренних тяготений, психологической устойчивости может

увеличиваться сложность социальных межиндивидуальных взаимодействий, порождаются новые формы человеческой деятельности, вновь обогащаемые новыми смыслами. Для современников стало очевидным, что слово превратилось в средство производства информации, а как способ искренней взаимосвязи абсолютно девальвировалось. Сети коммуникации не только переносят его на дальние расстояния, но и многократно умножают его, имитируют смыслы, подавая их как блюдо с разными приправами. В онтологическом противостоянии нагрузкам индивид обретает способность речи. Через развитую речь проявилось значение человеческого слова: оно само является глубинным, морфологически реальным движением, отражающим мысль. Слово можно понять как культурное достижение, как дело человека, его способность «делать» нечто дыханием, голосом как инструментом, озвучивать мысли, создавая смыслы. Стоит заметить, что и сама мысль — это целенаправленный психологический труд человека, подспудно возникающее желание вынести вовне внутренние чувства, облечь их в ясную для восприятия форму.

Речь как вторая сигнальная система разделила бытие животного и человека, показывая, какие стрессовые нагрузки мозг человека способен преодолеть, обретая новые векторы развития. Своеобразную реконструкцию процесса теоретически осуществил известный советский ученый Б. Ф. Поршнев, выявив психологический феномен «дипластии», который проявляется, говоря на языке физиологии, в результате «сшибки» противоположно ориентированных процессов. «Дипластия — ...присущий только человеку феномен отождествления двух элементов, которые одновременно абсолютно исключают друг друга. ...это затянутая, стабилизированная ситуация «сшибки» двух противоположных нервных процессов, т.е. возбуждения и торможения» [3, с. 454]. По его мнению, выход из состояния дипластии, «сшибки» — и отличает человеческую природу от животной: «То, что у животных — катастрофа, здесь, в антропогенезе, используется как фундамент новой систе-

мы. ...в генезисе второй сигнальной системы преобразуется в устойчивую норму» [3, с. 454]. Фактически это показывает, как индивид, его мозг на морфологическом уровне преодолевает давление среды и вырабатывает особую, по существу, человеческую практику.

Получая персональный урок жизни в «новой норме», преодолевая нагрузку, индивидуальная нервная система обеспечивает на морфологическом уровне запуск движения кровотока, систем снабжения мозга кислородом в заторможенной области, и, что возможно, способствует образованию новых нервных окончаний, что открывает окно возможностей, ведет к созданию условий прорыва к новым ступенькам существования. В этих условиях возможно и порождается озарение. Подобный нейроэффект как восстановление движения кровотока в заторможенной области мозга, позволяет войти в фазу активности, но уже на качественно ином, новом основании. Естественно, что возникает усиленное стремление к новым формам ментального действия, обобщения, понимания. И важным оказывается то, что системы порождения речи, морфологические механизмы очень чувствительны к характеристикам среды, поскольку звучание — порождение звука и его восприятие — имеет свою материальную форму, соответствующие частотные характеристики. Они задаются теми условиями, в которых развивается человек с младенчества и до старости, являясь изначально родными и, соответственно, базовыми для восприятия других диапазонов частот. Но положительный эффект возникает при соблюдении чувства меры.

Родные языковые широты

Речь человека обогащается не только словами, в ней также значимы интонации. Голосовое поведение, несущее как информацию, так и смысл, ощущаемый как правда, истина, является важной формой общения, которая воспринимается глубинными сенсорными центрами, действуя на подсознание человека. Всегда считалось, что в этом много таинственного, но секреты постепенно раскрывают-

ся. Голос, звук передаются в ухо не только воздушной волной: одновременно, по нервным путям с той же частотой колебаний, волна проходит и по твердым тканям, создавая как бы двойной звуковой контур. Через костно-воздушную проводимость, в глубине телесной целостности человека, формируется неосознаваемое, но стремительное слышание, так как твердые ткани проводят звук быстрее, чем воздушная среда. Формируется функциональный сенсорный потенциал, который влияет на эмоциональное состояние человека, его сбалансированность и устойчивость.

Кроме того, выявляется еще одна особенность, значимая для слышания мира — это широта диапазона звучаний. Она задается природными свойствами экосистем и, по существу, является объединяющей для проживающего на территории населения. Общее поле, к которому тяготеют существующие в российском регионе языки, это диапазон *от 120 Гц до 12 КГц*. Его величина характеризует уникальный потенциал звучаний, а значит, и многообразие ресурсов русского языка, которые объединены в существующей веками системе звукового общения между людьми. Иными словами, человек, живущий в этом регионе и тем более, владеющий русским языком, воспринимает другой язык, не как чужой, опасный, а дружелюбно, и через какое-то время способен адаптироваться к новым звучаниям. Практически все языки воспринимаются как соседские, почти как родные. Взаимодействие на основе искреннего общения, изначально закреплялось в произносимых словах, что позволяло строить доверительное общение, иметь надежные коммуникации.

Заметим, что в данном контексте речь идет не о содержании информации, а именно о широчайшем звуковом диапазоне, который задается природной экосистемой. Каждый человек, каждая народность, живущая в определенной системе баланса, ощущает соразмерные этому диапазону пространственные стихии родными. В подобных условиях система коммуникаций может развиваться не через конфликт, а через адекватное взаимодействие, совер-

шать индивидуальный старт на основе своих собственных ресурсов, не лишая других индивидов возможности активного развития. Существует еще одно, уравнивающее всех, природное обстоятельство: сила гравитации воздействует на всех одинаково, поэтому каждый должен стремиться с максимальным эффектом использовать свой потенциал и уметь сотрудничать — опираться и поддерживать другого, объединяя свои ресурсы.

Философия России — в природной способности россиян, каждого человека, понимать и принимать обширность мира — космос, недра, реки и моря. Это их практическая философия, а по существу, особые знания норм поведения, этика природных взаимосвязей, необходимая для деятельности и успешного закрепления в своей природной нише, что сохраняет сродство в глубоких интонациях, близких к аутентичным природным звучаниям. И при этом интонации у каждого — свои. И все могут расти в своем деле, слыша друг друга. Каждый, поднимаясь сам, никому не мешает, но может поддерживать. Отношения — несказуемые, но продуманные. Интонации заветные, заповедные. Слова — не зряшные, а правдивые, справедливые: из природы вышедшие, с ней сверенные, естественные. Русский язык практически всех принимает и не разделяет, но общает, развивая у каждого природосообразное слышание. И, как известно, каждый человек способен тренировать свои умения, что возможно делать и для уха, чтобы раскрывать свои индивидуальные, заложенные в нервную систему, морфологические возможности, чтобы усилить свой потенциал для поддержания более глубокого чувствования многообразия мира.

Именно в устойчивости такого отношения коренится человеческое стремление к познанию мира, которое не вырывает человека из природы, но создает на основе природосообразных знаний, суждений и продуманных критических оценок, науку и систему пониманий, позволяющих преобразовывать сложный мир в согласии с внутренними за-

конами, которые в значительной мере воплощены и в человеке.

И вполне естественно, что наука может быть не только природосообразной, но и человекомерной! Сложные проблемы философского методологического изучения возможностей современной науки, стремящейся к интеграции в междисциплинарном пространстве, показывают необходимость найти общий критерий. Продуктивным может быть человекообразный подход, где человек является непосредственным воплощением природосообразности, столь важной для современных фундаментальных наук, системы знаний о природе и Космосе. Интересно в философско-методологическом контексте рассмотреть человека также как фундаментальный природный ресурс, который исходно, филогенетически соразмерен всем сотворенным в процессе человеческой культуры инструментам развития. Возможно расширить продуктивность научного знания, подключив постнеклассический научный подход к пониманию глобальных, потенциально — космических, человеческих коммуникаций, позволяющий утверждать ценность человека в стремительно развивающихся цифровых средах и коммуникациях, понимая также необходимость разработки принципов этических гуманитарных экспертиз в системе наук и философской методологии как научном инструментарии получения новых знаний.

Список литературы

1. *Бернштейн Н.А.* Физиология движений и активность / Под ред. О.Г. Газенко; изд. подгот. И.М. Фейгенберг. М.: Наука, 1990. 495 с.
2. *Савельев С.В.* Морфология сознания. Т. 1. М.: ВЕДИ, 2018. 206 с.
3. *Поршнев Б.Ф.* О начале человеческой истории (проблемы палеопсихологии) / Науч. ред. О.Т. Вите. СПб.: Алетейя, 2007. 720 с.

ГЛАВА I

**ПРОБЛЕМЫ
СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ
В ЯЗЫКЕ И КУЛЬТУРЕ**

И. А. Бескова

Институт философии РАН, Москва

I. A. Beskova

Institute of Philosophy of RAS, Moscow

irina.beskova@mail.ru

Смыслообразование как эпистемологический феномен

***Аннотация.** В предлагаемом вниманию читателя исследовании различаются суммативный и целостный формат истолкования смыслообразования, выявляется их специфика, а также раскрывается, за счет чего один может быть трансформирован в другой. Представлены три типа связности, составляющие оси координат, по отношению к которым пространство смыслополагания очерчивается.*

В целях реконструкции динамики смыслообразования по параметру «умопостигаемое vs переживаемое» универсум когниции, складывающийся в пренатальный период, проанализирован с методологической точки зрения. Показана его функциональная значимость для становления как человеческой интеллектуальности в целом, так и творческой способности в частности. Определены основополагающие характеристики, отличающие его от последующего преобразования когнитивности. Обрисована специфика смыслов этой стадии развития организма, в последующем наиболее ярко проявляющаяся в творческих прозрениях, вспышках интуитивного постижения, в формате альтернативно знаемого. Эта грань рассмотрения помогает обозначить глубинный исток интересубъективности человеческого знания и опыта.

Параметр «гония vs ургия» вводится по следам концепции Г. Гачева, позволяя различить такие форматы генерации смысла как 1) становление посредством делания (через труд — от греч. «ourgos»): активно-преобразующую линию поведения субъекта в пространстве когниции; и 2)

рождение (от греч. «gone»), с опорой на динамику недеяния (у-вэй) — как особый модус ментальной тишины. Недеяние нетождественно бездействию или безделию, но представляет собой состояние ментального безмолвия, в котором вся полнота внимания субъекта отдана пространству разворачивающегося опыта. При этом самостная позиция оказывается растворена, что позволяет видеть происходящее из совершенно иной перспективы, отличной от той, что раскрывается в модусе деятельностного мировидения.

Ось репрезентации смысла в доступной восприятию коммуникативного «другого» форме представлена в исследовании дихотомией «репрезентированное в языке vs транслированное в непосредственном живом опыте». В контексте подобной противопоставленности иллюстрируется, как именно и что выразимо в такой форме, а также за счет чего подобная выразимость достигается. Анализируется, какое знание (из разряда невыразимого) при этом транслируется.

Ключевые слова: смысл, познание, восприятие, эпистемология, творчество, целостность, недуальность, пренатальный период становления когнитивности, смыслообразование, знание.

Meaning-Constitution Process as an Epistemological Phenomenon

Abstract. *The divided vs holistic modes of meaning-formation interpretation are distinguished in the paper, and the specificity of both is shown. The possibility to transform one mode of understanding to another is revealed also. Three types of connectivity — as coordinate markers, according to which the space of meaning-formation is outlined — are introduced.*

To regard the meanings' formation question according to the "intelligible vs experienced" axis the universe of cognition that develops in the prenatal period is analyzed from a methodological position. Its functional significance for the further human intelligence and creativity's coming into being is shown. Also there were determined the specificity of this stage of meaning-formation and fundamental points that distinguish

it from the subsequent cognitive development frame. It was postulated that meanings crystallized in this period most vividly manifest themselves in creative insights, intuitive comprehensive flashes of awareness and in the way to know alternatively. This facet of consideration helps to identify the deep source of the intersubjectivity of human knowledge and experience.

The axis «“gone” vs “ourgos”» (in Greek) is introduced as permitting to divide meanings’ generation through doing mode (through subject’s mental and/or physical activity) and the borning as a mode of coming into being through dynamics of non-acting (wu-wei). The last one is a special mode of mental non-acting: as a silent being in a cognitive universe when the whole person’s attention is given to the space of unfolding experience. The Self is dissolved at this time that makes it possible to see what is happening from a completely different perspective, alter from the one that is revealed in the mode of the activity worldview.

The axis of representation of meaning in a form accessible to the perception of the communicative “other” is expressed by the dichotomy “represented in language vs comprehended in direct living experience”. In the context of opposition mentioned it is illustrated exactly how and what is expressible, as well as why such expressiveness is possible. Also it is revealed what kind of knowledge (from the class of the inexpressible) is being transmitted in this process.

Keywords: *meaning, cognition, perception, epistemology, creativity, wholeness, non-duality, prenatal period of cognitive formation, meaning-formation, knowledge.*

В предлагаемом вниманию читателя исследовании феномен смыслообразования предстает как в снятой форме репрезентирующий характеристики того пространства познания, которое складывается, когда исследующий занимает объективирующую позицию стороннего наблюдателя по отношению к предмету изучения. При этом тремя осями координат, определяющими особенности этого пространства, избраны следующие:

- смысл переживаемый vs умопостигаемый;

- сконструированный vs порожденный;
- формат выражения невыразимого или трудно выражимого опыта.

Я сознаю, что могут быть выбраны другие направляющие поиска, однако на данный момент для меня именно эти аспекты выступили в роли фундаментально значимых для организации и реализации исследования.

Еще момент, который хотела бы отметить с самого начала: в данной статье я использую термин «смыслообразование», а не «порождение смыслов» или «созидание смыслов», которые раньше употребляла как взаимозаменяемые, поскольку теперь склонна рассматривать их как выражающие два разных типа динамик возникновения смыслов, о которых будет говориться далее.

1. Сложностный характер смыслообразования: метауровневость

Феномен смыслообразования имеет как отчетливо прочитываемые, так и неочевидные составляющие. К последним могут быть отнесены компоненты, в настоящее время не принимаемые во внимание не только экспертами, профессионально изучающими феномен человеческого познания, но не регистрируемые даже самим человеком в силу их непредставленности в интроспективном опыте. Для меня последние наиболее интересны, поэтому на рассмотрении этих аспектов будет сделан акцент в предлагаемом вниманию читателя материале.

Чтобы говорить о неосознаваемых составляющих динамики формирования смыслов в пространстве человеческой когниции, необходимо предварительно прояснить ряд моментов. И прежде всего, попытаться понять, как вообще подступиться к проблеме, сложность которой трудно преувеличить. В чем исток подобной сложности?

Самый очевидный ответ: сложностная¹ природа человеческой экзистенции.

1 Термин, введенный в эпистемологический дискурс В.И. Аршиновым. См, напр., [1;2].

Человек как существо, относящееся к пространству не просто переживаемого, но и анализируемого опыта, наделен потенциалом и склонностью задаваться вопросами о том, как осуществляется сама эта активность: в частности, как познается познаваемое им. Совершенно очевидно, что данный аспект измерения когнитивной способности отличает его от любого другого существа, делая ситуацию с выявлением истоков смыслообразования особенно усложненной, поскольку человек как *метапознающая* инстанция, становится чрезвычайно сложно организованным пространством когниции.

Надо иметь в виду, что предрасположенность к метапознанию не является механически добавляемой формой активности по отношению к тем, которые уже встречаются у других видов живых существ. К возникновению сложностного статуса, устанавливающегося на подобным образом организованном пространстве когниции, на мой взгляд, имеет прямое отношение тот чрезвычайно значимый момент, что способность и склонность к метапознанию, единожды родившись, пронизывает всю интеллектуально-чувственную деятельность человека, причем автоматически — даже помимо его воли и намерения.

Один из основоположников когнитивной психологии Ульрих Найссер, вслед за своим другом, автором широко известной экологической теории зрительного восприятия Дж. Гибсоном, констатирует, что эго-рецепция сопровождается каждый акт экстероцепции¹ как другая сторона той же монеты [3]. Полагаю, именно впечатления, возникающие как побочный продукт непрерывно реализующегося восприятия сигналов внешней и внутренней среды — в другой своей ипостаси, под иным углом зрения — предстают как непрерывный мониторинг себя в статусе познающей инстанции. Думается, именно этот тип опыта лежит в основании метаэпистемологического измерения феномена когнитивности [4].

1 Восприятия раздражений, поступающих из внешней среды.

Поскольку практически любая форма познавательной деятельности не осуществляется в отрыве от наблюдения за собой, познающим, массив опыта, формирующегося в актах подобного самонаблюдения, в какой-то момент начинает привлекать внимание к самой деятельности направления внимания как к особой метауровневой активности, реализующейся в акте познания: как произвольного, преднамеренно и осознанно осуществляемого, так и неосознаваемого. Тотальная пронизанность жизненного мира человека влиянием этой метауровневой составляющей организации опыта как раз и рождает ту дополнительную сложностную размерность, которой характеризуется пространство человеческой когнитивности.

Таким образом, способность не просто познавать и даже не просто сознавать себя познающим, но **сознавать, что динамика осознания себя познающим *влияет* на протекание самого процесса познания, а также на его результат и форму, в которой оказываются явления объекты познания,** — эта способность обуславливает потаенный характер смыслообразования. Благодаря ей, формирование смыслов предстает как феномен сложностной природы, далеко не все аспекты которого могут быть раскрыты в результате использования обычных приемов изучения перцептивной и интеллектуальной активности. Таких, например, как прямое экспериментальное исследование отдельных динамик функционирования разума, непосредственное схватывание происходящего в актах интроспективного усмотрения, реконструкция в контексте аналитической деятельности, основывающей свои выводы на учете осознаваемых факторов и пр. Неудивительно, что процесс формирования смыслов во многих своих аспектах все еще является для человека тайной.

Поэтому предлагаемый в статье анализ будет опираться на логико-методологическую реконструкцию вероятной динамики процессов, разворачивающихся вне сферы осознанного разума, исходя из презумпции естественного хода событий, когда параметры бытия определяют особенности

и характеристики формирующегося на такой основе моду-са восприятия и стиля познания.

2. Абрис логики исследования

Итак, смыслообразование представляет собой не только и не просто многомерное, чрезвычайно сложное для анализа, ограниченно знаемое «нечто», но и в значительной своей части не поддающееся реконструкции пространство тяготения к проявлению, объективность, рациональность и логичность которого сильно преувеличена.

При исследовании феномена смыслообразования необходимо помнить о том, что это не изолированное от всего универсума познания самодовлеющее нечто, а квинтэссенция выражения природы познания, специфики человеческой личности как познающей инстанции и особенностей культурной среды, к которой принадлежит субъект, чья способность формирования смыслов исследуется.

В связи с этим, моменты, которые считаю необходимым акцентировать:

а) смыслообразование имеет сложностную природу, исток которой в том, что в человеческой когниции наличествует дополнительное, метауровневое измерение динамики преобразования информации. А именно, готовность и способность к познанию самой способности познавать, исследуя, как в процессе подобного метауровневого функционирования разума преобразуется не только познающий, познаваемое, акт познания, но и результат этого акта. И если учитывать, что смыслы как раз и представляют собой результат переработки информации в подобных динамиках, а также что специфика и характер трансформационных преобразований непосредственно определяют особенности смыслов, в таких процессах формирующихся, то становится понятным, что *в категории смысла в снятой форме представлены все особенности приведших к их оформлению пертурбаций разума;*

б) факторы влияющие на характер и течение процесса познания, а значит и на его результат, действуют не по принципу механического суммирования воздействий,

когда каждое истолковывается как независимое и независимое от других преобразующее начало, а в их переплетенной взаимообусловленности, предстающей как, своего рода, продукт *алхимической трансмутации отдельных манипуляций в слитно звучащее единство*;

в) познавательный поиск разворачивается в рамках более общей динамики самотрансформации личности, занятой процессом познания. Поэтому *процесс познания закономерно и предсказуемо испытывает на себе влияние динамик преобразования личности* в ходе осуществления познавательной активности. И поскольку человеческая личность — фактура, принадлежащая определенному культурно-историческому пространству/времени эволюции социума, постольку влияние на процесс познания любого конкретного человека обусловлено и этой составляющей пространства детерминации познания;

г) познавательный дискурс несвободен от воздействия аспектов, коренящихся в природе *личности как интенционального поля* конкретного живого организма, имеющего неповторимую историю формирования и развития вкусов, пристрастий, навыков, когнитивных стилей, мировоззренческих штампов, предпочитаемых стратегий восприятия и переработки информации, устоявшихся надежд, верований, ожиданий, predisпозиций. Поэтому познание эмоционально, телесно, ментально нагружено, а также личностно специфицировано;

д) познание не осуществляется в отрыве от других форм когнитивной активности, таких как восприятие, внимание, запоминание, воспроизведение, вербализация и пр. Причем по отношению к ним правильно будет утверждать, что *в когнитивном потоке осуществляется все и сразу*, а не механически, по очереди, последовательно;

е) в значительной степени человек не контролирует процесс собственного познания, а также не отдает себе отчета во всех аспектах разворачивающихся взаимодействий, — как изолированно воспринимаемых, так и в их взаимной обусловленности. Поэтому, по большому счету, не может

знать доподлинно, что же и как происходит в ходе развертывания динамики познания. Зачастую, руководствуясь стереотипами здравого смысла, он склонен упрощенно судить о собственной познавательной деятельности, акцентируя в ней то, что принадлежит сфере сознания, и не просто не учитывая, но подчас и *не желая учитывать* того обстоятельства, что он не настолько рационален и логичен как сам о себе хотел бы думать.

3. Проживаемое vs умопостигаемое

На собственном опыте понять специфику проживаемого смысла по сравнению с умопостигаемым современному человеку технократически ориентированного социума не так просто. Причина в том, что в пространстве человеческой экзистенции самые разные функции и операции тесно переплетены, взаимосвязаны, взаимообусловлены, а проживаемые состояния синкретичны, симультанны и мультимодальны. Поэтому трудно, практически невозможно, не используя в повседневной жизни специальных практик работы с сознанием, отстроить фокус восприятия таким образом, чтобы в нем высвечивалось чистое мышление¹ или же чистое впечатление: вне контекстного обрамления помысленным².

Не случайно, индийский мистик, ставший одним из величайших учителей в истории развития и трансформации духовности, Джидду Кришнамурти, как задачу высшего уровня сложности формулировал рекомендацию встречать воспринимаемое как *первое и последнее впечатление* [5]. Т.е. вне влияния накопленного багажа знаний, вне воздействия сложившегося репертуара когнитивных реакций, схем, штампов. И самое главное — вне сформировавшейся привычки воспринимать все, попадающее в орбиту вни-

1 Вне примеси *переживаемости* содержаний сознания и спровоцированного ассоциациями всплывания образов, вкупе с эмоционально-телесными состояниями, сопровождающими подобную динамику.

2 Содержаниями, полученными в мыслительном процессе или испытанными на себе влияние ментальных преобразований.

мания, сквозь призму старого, уже сложившегося опыта: в первую очередь «узнавать», а уже потом чувствовать. Так смотреть, по его мнению, надо даже на самые обыденные вещи, относящиеся к повседневности: например, дерево. Именно подобная трансформация привычного модуса «смотрения на мир» способна преобразить восприятие как рутинный процесс в творчески продуктивное и эвристически ценное знание как плод инсайтного схватывания подлинной природы явления. И если человек сумеет указанным образом отнестись к событию встречи с оказавшимся в поле его интереса объектом, событием или явлением, то поймет, что никогда прежде по-настоящему не видел его.

Это совершенно особый модус включенности в пространство коммуникации, становящейся возможной на такой основе, отстраивающейся в контексте так организованного пространства взаимодействия. Это восприятие, перцептивный, когнитивный и эвристический потенциал которого невозможно переоценить.

Об особом типе восприятия, являющегося предпосылкой создания гениального произведения искусства, небанально высказывался и Д.Т. Судзуки, практик и теоретик философии дзэн. В частности, рассуждая об изображении гибискуса, принадлежащем перу художника XIII века Му-цзи, которое признано национальным достоянием Японии, он отмечал [6], что получение результата такого уровня совершенства требует от художника отказа от любых проявлений эгоцентрических устремлений в коммуникативном взаимодействии с изображаемым. В этом режиме пребывания, став созвучным пустоте или таковости, человек обретает внутреннюю тишину, что способствует установлению единой пульсации жизненности в человеке и в предмете его интереса. Это, в свою очередь, позволяет различным аспектам субъектной предвзятости раствориться в разворачивающемся таинстве постижения как самораскрытия, приводя к реализации состояния, когда не художник рисует растение, а растение, «овладевая кистью и пальцами художника», проявляет собственную глубин-

ную природу через использование выразительных возможностей человека.

То же, в принципе, предлагает и Эми Минделл, адаптируя теорию Арнольда Минделла [7] к пространству не только опыта творческого самопознания, но также и самоисцеления творчеством [8]. В частности, в числе ее рекомендаций можно выделить следующие:

- прислушиваться к тонким, снопоподобным воздействиям так называемой «необусловленной реальности», более фундаментальной, чем объективная¹. Такие воздействия показывают человеку аспекты потенциально возможного опыта, демонстрирующие настойчивую устремленность к тому, чтобы проявиться в мир, развернуться в пространстве человеческого присутствия «здесь и сейчас». Данный статус познавательной интендированности позволяет сформироваться пространству внимающей тишины, пригодному для раскрытия тяготеющего к проявлению содержания;
- не ставить никаких ограничений и не выдвигать предварительных условий, которые бы *изначально* видоизменили пространство взаимодействия за счет вмешательства предвзятой эго-центрированной² субъектности, воздвигая препятствия на пути естественного течения событий;
- не пытаться из глубин бессознательно ощущаемого ничего насильственно «вытянуть» к поверхности сознания, т.к. это приводит к противоположному эффекту: как если бы человек, желая ускорить со-

1 В теории Арнольда и Эми Минделлов именуемая обусловленной, которая считается из первой разворачивающейся и от процессов в той зависящей.

2 Я использую такое написание, как производное от привычных терминов «эгоцентрированность», «эгоцентризм», чтобы подчеркнуть обусловленность параметров подобного миропонимания преимущественным влиянием структуры «эго».

зревание растения, тащил его вверх за едва проклюнувшиеся из земли листочки;

- позволять своему вниманию дрейфовать между пространствами обыденной («обусловленной», согласно Э. Минделл) реальности и снопоподобной («необусловленной»): реальности едва заметных заигрываний (в терминологии Э. Минделл, — «флирты», flirts) пространства когниции с вниманием человека. Состояние внимающего присутствия облегчает вхождение в режим свободной навигации, за счет чего в пространстве ассоциированных смыслов могут устанавливаться нетривиальные корреляции, что делает более вероятным возникновение подлинно новаторского смысла;
- не пытаться каталогизировать, контролировать и редактировать разворачивающийся процесс, поскольку такая активность прерывает переживание опыта, заставляя стремившееся к самораскрытию содержание застыть, замереть, так и не проявив себя. Как говорил Д.Т. Судзуки, когда мы осознаём, что нечто происходит, этого больше не происходит. Такое положение вещей обусловлено тем, что режимы проживания и контроля за проживанием взаимоисключающи: когда активен один, нереализуем другой.

Формулируемые Э. Минделл соображения, хотя и могут показаться непривычными и даже «странными», имеют подтверждение как в опыте креативных личностей, который она анализирует в своей книге, так и в результатах когнитивной психологии. В частности, предупреждение о необходимости избегать попыток вторгаться в разворачивающийся процесс, контролировать и направлять его, напомнило мне данные, зафиксированные когнитивными психологами, свидетельствующие о том, что поспешная и вообще преждевременная вербализация информации затрудняет ее последующее креативное использование. Так, было показано [9], что в тех случаях, когда испытуемым

при решении задачи на распознавание образов предлагалось предварительно сформулировать основание классификации, результаты были хуже, чем в случаях, когда исходное ограничение не накладывалось, т.е. субъекты были свободны в выборе тактики решения задачи. Более того, оказалось, что в ряде случаев реальное отнесение образов к соответствующим классам не отвечало вербально формулированным основаниям, и при этом было более верным.

Итак, «чистую переживаемость» опыта человеку современной культуры трудно вообразить и трудно воспроизвести. Но тогда может быть большинство людей подобного модуса «небанальной встречи» интендированного к самораскрытию содержания в своей жизни вообще никогда не переживало? Может быть он — удел немногих избранных, а если так, не стоит и принимать его в расчет?

Полагаю, ситуация обратная: напротив, каждый из тех, кто был рожден в пространстве физической реальности, в своем прямом непосредственном усмотрении имеет подобный опыт как неотъемлемую составную часть собственной личностной истории. Я говорю об опыте внутриутробного пребывания плода, когда мыслительный аппарат не только не функционирует, но и предпосылок для его функционирования нет, потому что ни нервная система, ни мозг еще не сформированы. Соответственно, в этот период *представлена именно чистая «переживаемость» опыта*, не отягощенная и не замутненная привычными для взрослого разума наслоениями ментальной преобразующей активности, окрашенности впечатлений в стилистике устоявшихся стереотипов мировидения и мироосмысления.

3.1. Методологические трудности в истолковании имеющих свидетелств

Исследователь, занимающийся изучением вопроса о специфике перцептивных возможностей на стадии внутриутробного развития, имеет слабое представление о том, какова она, эта форма восприимчивости/проточувствительности, взятая сама по себе, «в ее таковости». Он знает ее «из третьих рук», т.е. согласно данным и представле-

ниям, культивируемым научным сообществом: начиная от медицины матери и ребенка, физиологии беременности и заканчивая перинатальной психологией [10; 11] — областью исследований, которая набирает обороты, становясь все более востребованной.

Специфику происходящего в пренатальный период можно знать с позиции матери, пребывающей (или пребывавшей) в этом модусе осуществленности как бы в двух ипостасях: а) отдельной самостоятельной личности, имеющей известную ей и помнимую ею историю проживания собственных жизненных обстоятельств, и б) снятой субъектности, растворившей свою изолированность в формате нечленимой целостности с организмом вынашиваемого ребенка. Такое знание, с одной стороны, вроде бы от первого лица, но тем не менее, лица, *не совпадающего с тем, опыт которого выступает объектом интереса.*

Таким образом, все подобного рода данные — это свидетельства не от лица будущего ребенка, перцептивный потенциал которого как раз и выступает предметом рассмотрения, они получены и интерпретированы с позиции стороннего наблюдателя: в них много объективного и объективированного, но мало субъективного и личностного.

Совсем другая ситуация с репрезентацией происходившего «от лица» еще нерожденного существа, «вспоминающего» (а на самом деле реконструирующего) свою историю на основе как личных, так и социальных маркеров. В частности, подобные маркеры позволяют, зачастую бессознательно, в режиме автоцензуры, осуществлять разметку и коррекцию когнитивного пространства истолкования: это допустимо и высоковероятно, а это недопустимо и рассмотрению не заслуживает или рассмотрению не подлежит.

Пожалуй, наиболее известным автором, обращающимся к данной проблематике, является Станислав Гроф, чешский психиатр-клиницист, первые свои исследования начинавший в пражском НИИ психиатрии, где занимался изучением терапевтических свойств ЛСД, — препарата, в то время широко назначавшегося пациентам для коррек-

ции их проблем. В 1965 году в Чехословацкой академии наук он защитил диссертацию на соискание степени доктора философии по медицине. Позднее, переехав в Соединенные Штаты, Ст. Гроф продолжил исследовательскую работу в избранном направлении. По прошествии времени, однако, ЛСД стали рассматривать как нежелательное к распространению психоактивное вещество, а исследования Ст. Грофа приобрели (на мой взгляд, незаслуженно) некоторый флер скандальности. Тем не менее, полагаю, он не только остается пионером в данной области, но и его сведения, благодаря точнейшей задокументированности всех составляющих исследования, могущих оказать постороннее воздействие на получаемый результат, служат богатым источником информации из сферы изучения перцептивного опыта нерожденного и рождающегося существа.

Некоторые результаты, зарегистрированные им, он сам называет «странными», однако честно их воспроизводит [12]. Это, например, свидетельства-отчеты испытуемых о переживании ими состояний, непосредственно напоминающих те, которые случаются у обычного взрослого человека, а потому довольно предсказуемо подталкивающие к мысли, что они представляют собой побочный продукт материнского состояния, что плод, находясь в утробе матери, переживает, своего рода, «похмелье в чужом пиру». Так, отчеты об ощущениях дрожи, озноба, тошноты, легких кишечных спазмов и др. вполне ожидаемо предстают как намекающие на болезненное состояние матери, связанное, возможно, с отравлением, а возможно, со злоупотреблением алкоголем.

И здесь я вижу следующую методологическую трудность, обусловленную а) особым статусом таких свидетельств-отчетов и б) необходимостью их вписать в существующую систему представлений, а точнее, — с необходимостью интерпретировать даже «свидетельства-от-первого-лица». (Беру это выражение в кавычки, потому что *не считаю, что такие свидетельства обязательно означают то, что — по видимости — в них утверждается.*)

Итак, приводимые Ст. Грофом самоотчеты содержат информацию от первого лица и вписываются, скорее, в систему современных представлений о перцептивном потенциале будущего человека, идя вразрез с тем, что долгое время утверждала наука: плод — аморфное, бездеятельное «нечто», вся активность которого сводится к питанию и сну. В современной перинатальной психологии такие воззрения квалифицируются как устаревшие, нуждающиеся в пересмотре [13; 14].

Итак, в материалах Станислава Грофа подробно излагаются свидетельства испытуемых о пережитых состояниях в процессе вынашивания и родов, воспроизводимые в ЛСД-сессиях. Причем, весьма интересно, что несмотря на непреложную самоочевидность скрытости, потаенности и неповторимости такого опыта, в реперных точках отчеты практически совпадают. Иначе говоря, при том, что человек на протяжении своей жизни не только не делился ни с кем таким опытом, но и сам не отдавал себе отчета в его наличии, опыт предстает как интересубъективный, т.е. такой, в котором представлено всеобщее, всего лишь *проявляющееся* сквозь призму индивидуально специфицированного [15; 16].

И еще один осложняющий момент.

Даже если оставить в стороне вопрос доверия (в какой степени подобные свидетельства несут в себе потенциал «первозданности», а в какой могут быть навеяны предубеждениями и установками индивида), т.е. отнестись к ним с полным доверием, — все равно остается проблема их интерпретации. А именно, самоотчеты людей, касающиеся внутриутробия, *не только нуждаются* в истолковании изучающим их специалистом, но и, как я полагаю, претерпевают коррекцию, неосознаваемую самим излагающим их. И это **неискоренимо**, поскольку модус *отчета* о переживании пресекает переживание, а прямое и непосредственное *переживание* опыта исключает «отдавание себе отчета в разворачивающемся переживании». Значит, если такой отчет звучит, самого опыта уже нет. А что есть? **Идея** о

том, каким он может или должен быть, дополненная воспоминанием о том *действительно имевшем место*, что в качестве следа сохраняется в памяти рассказывающего.

Понятно, что представления и установки интерпретирующего самым непосредственным образом влияют на то, как свидетельства будут расценены и истолкованы. В свою очередь, истолкование, если оно **производит впечатление** разумного, взвешенного, т.к. *не противоречит основным интуициям и стереотипам здравого смысла*, скорее всего будет встречено массовым читателем с доверием.

Будучи воспринята таким образом, интерпретация, признаваемая весьма вероятной, формирует пространство приемлемого истолкования («допускаемого знакомого»), считающегося таковым на основании укоренившихся в культуре стереотипов и штампов. И уже оно — в качестве ограничивающего стандарта — руководит судьбой инновационных подходов к истолкованию уже истолкованных и принятых — в ракурсе таких истолкований — свидетельств.

Полагаю, существует возможность интерпретировать идеи и данные Станислава Грофа под иным углом зрения.

Например, когда испытуемый сообщает, что переживает тошноту, озноб, лихорадку, то это может говорить не о том, что мать заболела или выпила, а плод испытал проживаемое ею как «свое похмелье в ее пиру». Это может свидетельствовать о том, что плод имеет соответствующие переживания состояний **как собственные**, с ним самим связанные, в нем самом берущие исток. Иными словами, модус, так сказать, «встречи» плодом этих состояний-ощущений может отличаться от неявно предполагаемого самоочевидным: не как побочный продукт чьего-то состояния, не в нем укорененного, а как непосредственно с ним и в нем происходящее.

И тогда приводимые Ст. Грофом свидетельства могут означать гораздо более интересную вещь, чем тот ракурс интерпретации, который и сам Ст. Гроф в своей работе избирает, и его приверженцы поддерживают. А именно,

упоминаемые им свидетельства могут репрезентировать особый модус «встречи» разворачивающегося процесса, который альтернативен по отношению к привычному для постнатального периода (когда уже появляется диссоциация «Я/другой», «мое/чужое, мне чуждое»). Это «встреча» происходящего как собственного, из себя инициированного, так сказать, «во-мне-самом-исток-имеющего». В этом случае органические состояния и процессы, относительно которых стороннему наблюдателю точно известно, что они спровоцированы происходящим с матерью, плодом *переживаются* не просто как **с-ним**-происходящее (как бы заодно с матерью), но как **его собственное**, принадлежащее пространству **его** экзистенции (конечно, с той оговоркой, что никакого «Я», «собственное», «происходящее» и пр. в это время нет и быть не может). Т.е. это чистые переживания, без какой-либо обремененности оценками, суждениями, рассуждением, атрибуцией.

Иначе говоря, в основе подобного переживания может лежать полностью непривычный формат восприятия/встречи всего, находящегося в пределах достижимости¹, когда организм, перцептивные возможности которого описываются (организм будущего ребенка), не относит и не «считает» их побочным результатом активности другого существа, как чего-то, по отношению к нему внеположенного.

Это довольно тонкая грань отличия, которую особенно трудно выразить потому, что объектом выражения выступает опыт, *в принципе* трудно или полностью невыразимый ресурсами естественного языка и категориального аппарата мышления. А также и потому что понятия, с опорой на которые соответствующие состояния и переживания могли

1 Перспективное в эпистемологическом плане понятие «affordances» Дж. Гибсона, которое он ввел в работе [17], отмечая, что термин «afford» встречается в словарях, а вот «affordances» нет. Позднее он использовал его широко, включая самую известную его работу [18], подразумевая осознание субъектом потенциальной возможности «дотянуться» до некоей вещи или осуществить интересующую его деятельность из того положения и при тех обстоятельствах, в которых он находится.

быть хотя бы косвенно репрезентированы, апеллируют к пониманием, идущим вразрез с недואльным режимом пребывания плода в утробе матери.

Конечно, при описании подобного опыта должны быть сделаны оговорки относительно неприменимости категорий «Я», «мое», «чужое» к репрезентации и изложению столь непривычного модуса видения происходящего. Но это не отменяет того факта, что обычный взрослый человек технократически ориентированного социума интроспективно знает только один модус существования: разделенно/противопоставленный, — по крайней мере **помнит** только о нем¹. Из-за этого даже вариант проживания/чувствования происходящего, принципиально отличный от модуса разделенной противопоставленности, человек склонен *оценивать из такой перспективы, т.е. по аналогии с привычным*, просто внося поправки, которые сделают ошибку интерпретации не столь очевидной.

Поэтому, думается, неосознаваемая и не отслеживаемая укорененность привычного, устоявшегося видения альтернативного модуса проточувствительности и прото-восприимчивости, характерных для периода внутриутробного развития, сторонним наблюдателем, как и самим рассказчиком, интерпретируется под углом зрения его собственного *постнатального* модуса диссоциированного и изолированного пребывания в мире, — т.е. под углом зрения прочно укоренившихся регулятивов картирования ментального и коммуникативного пространств в ключе противопоставленности «мое/чужое».

Если говорить упрощенно, установки привычного миропонимания фактически **навязывают** исследователю истолкование результатов интереснейших исследований в рутинном ключе. Так возникает интерпретация «highly likely», осуществляющаяся без специальной методологической рефлексии по поводу истоков подобного оценивания и под доминирующим влиянием укоренившихся шаблонов

1 Известен феномен «детской амнезии»: практически полная утрата воспоминаний о раннем периоде жизни.

здорового смысла и «интуитивно приемлемых» воззрений. И появляется заключение, что отчеты, с которыми нас знакомят, свидетельствуют всего лишь о переживании плодом побочного эффекта материнских состояний. Подобное понимание ограничивает возможность креативного использования уже имеющихся данных и получение инновационных результатов впоследствии.

3.2. Особенности смыслов, обусловленные спецификой пространства пренатальной когниции

Итак, ранний опыт *со*-переживания (как совместного с матерью проживания различных состояний) человек получает в утробе матери, — и не потому, что этому навыку его стремятся обучить, а потому, что он *поставлен в такие условия самим обстоятельством своего местопребывания и статусом проживаемого периода становления*. Но что происходит в ходе подобного *со*-переживания? Какое содержание по итогам так разворачивающихся процессов взаимодействия окажется кристаллизуемо на подобной основе?

В точном соответствии с диалектико-материалистическим постулатом о том, что бытие определяет сознание, мы должны признать, что те аспекты общечеловеческого (составляющие некие грани личностной истории каждого), которые в этот период неизбежно воплощают *все* рождающиеся, задают параметры «сознания», ***достижимого*** на так реализующемся (реализующем себя) пространстве ***осуществленности***. В целом, полагаю, пренатальный период — по крайней мере с логико-методологической точки зрения — это особый формат смешанного модуса существования/несуществования (статус не завершившегося становления), когда будущей самостоятельно действующей единичности *еще* нет, но получение опыта, а также его выражение организмом собою и в себе, ***уже*** есть. Таким образом, это время чистой «***естьности***», когда еще не достигнуто положение, которое уместно выразимо как «Я есть», и тем более, «Я есть то или это», поскольку никакого «Я» здесь нет и не может быть. Но уже наличествует опре-

деленная форма переходного состояния, когда единственная, адекватная для его репрезентации, характеристика такова: оно уже — в некотором смысле и в определенном отношении — *есть*, состоялось. Полагаю возможным говорить о чистой потенциальности этого состояния. Его можно уподобить состоянию грибницы, потенциально чреватой бесконечным многообразием проявлений в формате конкретных проросших сквозь землю грибов, появление или не появление на свет которых обусловлено множеством факторов.

Возвращаясь к теме формирования перцептивного опыта человека: имеют ли, условно говоря, *тяготеющие к* **воплощению** предметные данности — еще не сложившиеся, но **потенциально возможные самостоятельные единичности**, — по итогам пренатального периода некий багаж опыта, общий для всех, реализовавшихся в статусе завершенной предметности, «ставшей единичности»? Возможен ли какой-то опыт у того, что еще *не* выражено в формате завершенной свое становление индивидуализированной и индивидуализировавшейся предметности, т.е. того, что и признается *могущим* иметь опыт?

Если смотреть из диалектико-материалистической перспективы, следует констатировать: чтобы такая форма представленности опыта могла быть признана имеющей место, требуется, чтобы был очерчен — хотя бы в воображаемой форме — модус бытия такого образования. Каким он может быть?

Это, безусловно, статус *становления*, но *не* завершенного становления: незавершенности, отделившейся от прежде имевшей место целостности и — в этом (и только в этом!) значении — представшей в законченной форме, в реализовавшемся формате чреватости. Это формат бытия как становящегося организма и в то же время небытия в статусе свершившегося индивидуализированного существования, свершившейся индивидуализированной предметности. Это модус чистой потенциальности, когда нет отдельно формирующего и формируемого, вынашивающе-

го и вынашива~~емого~~, а есть их неразрывное единство-целостность, расторжение которого означает утрату состояния чреватости проявлениями: в формате допускающих самостоятельное существование **опредмеченных сущностей**. Причем принципиально важно: это тип становления, который *навсегда* остается незавершенным, поскольку его завершение означало бы актуализацию альтернативного модуса существования. А именно, рождение на свет — но это другой режим пребывания естности.

Полагаю, главное, что необходимо учитывать при эпистемологическом анализе феномена когнитивности в период внутриутробного развития: это положение вещей, когда *естественным образом* (т.е. без усилия и вне целеполагания) наличествует **состояние ментальной тишины**, которое и является главной предпосылкой встречи возникающего впечатления «как первого и последнего» (в соответствии с терминологией Дж. Кришнамурти).

Пребывая в состоянии двойственности, человек вынужден прилагать значительные усилия для достижения режима безмыслия (остановки так называемой «болтовни ума»), осуществляя регламентированные формы *деятельности*, представленные разными вариантами духовных практик. Это делает достижение такого состояния трудно реализуемым, потому что задача оказывается внутренне противоречивой: с одной стороны, режим тишины ума — это модус *недеяния* (у-вэй в даосизме), с другой, — человек пытается его достичь, прилагая усилия и *осуществляя деятельность*. Не трудно видеть, что реализовать модус недеяния, осуществляя активную целенаправленную деятельность, весьма затруднительно.

В то же время в период внутриутробия такой коллизии не возникает, поскольку изначально, исходно, плод **не пребывает** в модусе болтовни ума, а значит и задачи по ее остановке или подавлению быть не может в принципе. Его собственное *естественное* состояние — отсутствие ментального шума, препятствующего тому, чтобы тонкие, «сноподобные» (в терминологии А. и Э. Минделл) воздей-

ствия, так называемые *flirts*, — заигрывания среды с вниманием человека, были замечены. В подобных условиях предоставление пространства внимающего безмолвия в распоряжение интендированного к самораскрытию содержания — это **самореализующаяся** динамика внимательности (как исходной проточувствительности, полноты внимающего присутствия в моменте реализации события).

Полагаю, подобное положение вещей с достаточным основанием может рассматриваться как проявление аутопойетичности сложившейся системы «мать-дитя». При этом хочу напомнить, что Умберто Матурана и Франсиско Варела ввели термин «аутопойезис»¹ как выражающий динамику самовоспроизводства системы, реализующуюся в условиях, когда продукция реплики осуществляется *вне разделения на производителя и производимое*, деятельность и ее результат. Таким и предстает это состояние нечленимой целостности «мать-дитя», эволюционирующей как единое, воплощающее законы своего собственного становления, начало.

Для самореализации всего потенциала динамики внимательности — как полноты внимающего присутствия «здесь и сейчас» — в модусе внутриутробного становления не требуется входить в режим деятельности, как преднамеренного осуществления цели (например, воплотить, реализовать режим надеяния). Модус пребывания плода в утробе матери — *и есть* воплощенный статус надеяния (у-вэй): внимающее присутствие имеет место, а *деятельности* по достижению этого режима, как и усилий в связи с решением задачи его достичь, нет и быть не может. Это естественным образом приводит к тому, что оказывается достижимо **знание** — как *непосредственное проживание* собою и в себе динамик жизненности, реализующихся в другом (снова оговорюсь: в условиях, когда нет ни идей «Я», «собой», «другое», ни соответствующих им ощущение

1 Транслитерация «аутопойезис» не кажется мне удачной, т.к. навязывает ассоциации с устоявшимися концептами «поэзия», «поэтичность» и пр., что совершенно излишне.

ний, поскольку отсутствует опыт пребывания в оппозиции с «другим», актуальный для состояния постнатальной эго-центрации).

Думается, на ранних стадиях трансформации зародыша знание, о потенциальной возможности которого я говорю (как достижимости в значении «affordances» Дж. Гибсона [17; 18] и У. Найссера [3]), сродни тому, что демонстрирует амеба, когда из той части капли воды, куда добавили соляной раствор, она стремится переместиться в чистую часть капли. Это знание как *прямое непосредственное усмотрение-чувствование собою и в себе* тех трансформаций, которые реализуются в жизненном пространстве особи. При этом, несмотря на неразвитость организма, отсутствие нервной системы и головного мозга, подобное **знание как непосредственное переживание-чувствование** не только информативно в отношении параметров среды, но и жизненно необходимо как единственно доступный ресурс адаптации примитивного организма к условиям подверженной постоянным изменениям среды.

Когда существо, продолжая свое формирование, постепенно развивается и усложняется, развиваются и усложняются ресурсы, посредством которых может осуществляться адаптация к среде. Неизменным, однако, остается сам модус включенности в целостность «мать-дитя», что делает актуальным наличие следующих характеристик-свойств пространства когниции:

- отсутствие эго-аппарата восприятия и репрезентации сигналов внутренней и внешней среды, растворенность в целостности «мать-дитя»;
- отсутствие ментального шума, препятствующего установлению режима внимающего безмолвия;
- достижимость прямого и непосредственного, невыводного и не концептуального знания, — знания как непосредственного переживания собою и в себе динамик трансформации жизненности, реализующихся в пространстве коммуникации, в том числе, — в коммуницирующем «другом» (не воспринимаемом

как другое, иное, инаковое, но всего лишь как аспект, грань самоощущения¹).

Итак, встреча с привлекшим внимание событием, осуществляющаяся из перспективы «первого и последнего впечатления», в период внутриутробного становления наиболее вероятна, поскольку предпосылка подобного модуля восприятия — режим ментального безмолвия — *естественное, единственно возможное* состояние универсума когниции, актуализированное на тот момент. Так называемая «болтовни ума», ментальный шум, служат наибольшим препятствием на пути установления взаимоотношения с «флиртами» необусловленной реальности. Поэтому несформированность мыслительного аппарата будущего ребенка **дает огромный выигрыш, неоспоримое преимущество** в плане потенциала естественной реализации тех «достижимостей» (affordances) восприятия и преобразования впечатлений, которые составляют альтернативный модус познания и задают другой смысл концепта «знать».

Единая пульсация жизненности в формирующемся организме и в реализующемся *событии, замеченном* (от «метить») из перспективы ментального безмолвия, тоже устанавливается естественным образом, вне осуществления специальных усилий, поскольку это и есть тот модус существования, который дан по факту местопребывания плода и в соответствии с функциональной специфичностью взаимодействия в так отстроенном пространстве коммуникации.

Таким образом, полагаю, в рассматриваемом состоянии плод имеет возможность *знать* совершенно не в том ключе, как это привычно и общедоступно представителю «взрослой» культуры. Это знание не как следствие ментального оперирования информацией и/или экспериментального преобразования исследуемого, да и вообще не как результат манипуляции известным (формат выводного знания). Это знание как непосредственное усмотрение/

1 В условиях несформированности инстанции «самость» как продукта дуальной позиции в идентификации сущего.

схватывание собою и в себе (на основе ресурсов, на тот момент в организме актуализированных), динамик жизненности, реализующихся в «другом»¹.

Реальное единство-целостность, которое, хотя и может быть разделено, однако вместе с подобной трансформацией прекратит существование и сама целостность, — вот что имеется на момент внутриутробия. Притом представлено данное состояние **в модусе недеяния (у-вэй)**, поскольку для актуализации упомянутого режима плод *не прилагает никаких усилий*: он дан по факту проживаемого периода становления жизненности. В этом состоянии будущий ребенок отождествлен с разворачивающимся переживанием, поскольку видеть его как собственное иное он не имеет никаких оснований: в пространстве экзистенции для идеи «иного» просто нет места.

Так «знают» маленькие дети, «чувствующие» окружающих с первого мгновения, а поэтому к кому-то инстинктивно тянущиеся, а кого-то так же инстинктивно избегающие. Так животное «знает», какую травку съесть, а какую не трогать, чтобы это пошло на пользу, а не привело к гибели. И несмотря на то, что данный модус «знать» имеет мало общего с тем пониманием, которое представитель взрослой культуры склонен соотносить с понятием «знания», никто не станет отрицать обстоятельства наличия подобного рода **осведомленности**. Но ведь и такой модус «знать» тоже должен иметь логико-методологическое обоснование: по крайней мере объяснение истоков своего возникновения.

На мой взгляд, становление пространства когниции в период внутриутробия **и есть** источник формирования будущей развитой способности, характеризующей знание не как интеллектуальное, выученное, выводное, из позиции субъект/объектной противопоставленности в универсуме когниции сгенерированное, а как прямое, непосредственное переживание/схватывание собою и в себе динамик

1 NB: «другого» в статусе противоположного, противостоящего, своего рода «не-Я»-начала, тоже нет, потому что нет ни «Я», ни «не-Я», ни соотносенных с ними модусов реализации когниции.

жизненности, реализующихся в пространстве становящейся когниции. Именно этот тип знания, полагаю, лежит в основе и интуитивных прозрений. Это знание как прямое непосредственное — невыводное и неконцептуальное — усмотрение/схватывание собою и в себе тех динамик жизненности, которые в данный момент и в данных обстоятельствах интендированы к самораскрытию в пространстве трансформирующейся естности.

Обобщая вышеизложенное, хочу констатировать следующее.

В моем понимании, плод в утробе матери не только не бездеятельное аморфное «нечто», лишь питающееся и спящее, но инстанция, активно регистрирующая и проживающая происходящее, модус встроенности которой в осуществляющиеся процессы может быть выражен как всецелое присутствие «здесь и сейчас». Такое бытование оказывается естественным, более того, **единственно возможным**, когда в когнитивном универсуме нет ни воспоминаний о прошлом, ни прогнозов относительно будущего, ни контрагента коммуникации, ни самой коммуникации (как преднамеренного обмена сигналами с целью сообщения кому-то о чем-то). Это статус становления, естественным образом осуществляющегося в режиме безмолвия, как речевого, так и ментального, — потому что никаких предпосылок для установления иного способа встречи всплывающих содержаний просто нет: только как «первого и последнего впечатления».

В частности, возникающие содержания не могут быть восприняты из перспективы эго-центрированной самости («Я/иное»), потому что нет ни «Я» (как ментально-организующей инстанции), ни предпосылок, необходимых для подобного самополагания. Нет не прекращающейся болтовни ума, потому что нет ментального измерения в пространстве эволюционирующей естности. Нет искажающего влияния старого опыта категоризации и атрибуции, потому что нет ни предпосылок к выполнению подобного рода операций на поле возможного, ни ресурсов, посредством которых это

могло бы быть осуществлено. Нет ощущения инаковости по отношению к среде пребывания, потому что нет ни среды, в которой «Я нахожусь», ни «Я», которое по отношению к среде очерчивает себя как внеположенность.

Само пребывание в статусе неделимой включенности в целостность «мать-дитя» (а точнее, растворенность в ней¹) обуславливает специфику смыслов, кристаллизующихся в так очерченном пространстве возможностей. При этом уже в пренатальный период наличествуют стадии, когда плод имеет довольно разнообразные переживания и богатый репертуар впечатлений, оставаясь инстанцией, *не* наделенной выразительным потенциалом уровня символических средств репрезентации впечатлений (речью, пусть даже внутренней, или ресурсами образно-символического ряда). В то же время это образец начала, не мыслящего и не ощущающего свою идентичность как «изолированность от» или «оппозицию к».

Иными словами, следует признать логически вероятным, что существует пренатальный формат опыта, когда субъектность и субъективность не просто не сформированы, но и предпосылок для формирования — в виде ознакомления «носителя» со статусом изолированного существования — не имеют. А значит переживания такой «тональности звучания» жизненности (не в части конкретной содержательной наполненности, а в аспекте специфики проживания/чувствования) имеют шанс оказаться интересубъективными. Можно ли представить себе модус пребывания *предметно-не-сущим*, при котором бы некий вариант интересубъективности *переживаемого* просматривался?

Думаю, если такой феномен — в принципе — возможен, то это должно быть пространство, относящееся к а/субъектной, а/субстратной форме явленности сущего.

1 Поскольку, чтобы быть куда-то включенным, надо быть *отличным от* пространства включения.

3.3. Исток интерсубъективности переживаемого

Что представляет собой «самая глубокая», принципиальная, фундаментальная невыразимость — в какой бы то ни было форме языков, — и можно ли предположить хоть какой-то осмысленный контекст, в котором подобного рода невыразимое могло иметь статус интерсубъективного?

Исходя из моего понимания феномена пренатальной когниции, глубинная причина невыразимости смыслов, закладывающихся в этой фазе становления, заключается в следующем: опыт, лежащий в основе седиментации соответствующих содержаний, разворачивался в модусе функционирования, когда когнитивные процедуры выражения в языке **нереализуемы**. Иначе говоря, когда когнитивный универсум, в координатах которого формирование данного опыта происходит, не имеет точек соприкосновения с когнитивным пространством, в котором выразимость переживаемого достижима.

Состояние **неосуществленности**, не представленности в формате субстанциализировавшейся, оформившейся предметности, полагаю, репрезентируемо как **неактуализированность** статуса «быть субстратно воплощенным в формате самостоятельной, способной к независимому существованию, единичности». Это принципиально другой модус *пребывания-в-мире*, чем тот, который привычен среднестатистическому представителю технократически ориентированного социума. В режиме *неосуществленной предметности* попадающее в сферу внимания воспринимается из состояния растворенности в мире, ощущения своего единства и целостности с происходящим, вне изолирующей и противопоставляющей себя любому «другому» позиции «эго-центрированной когниции».

Под эго-центрированной когнитивностью я понимаю предрасположенность (как готовность и склонность) смотреть на мир из перспективы, где основным фактором, регулирующим процессы восприятия, репрезентации, переработки и использования информации, выступает установка «судить происходящее не из него самого, а *из себя* — как

выделенной, приоритетной точки отсчета» в пространстве реализующейся когниции.

Если говорить об обстоятельствах, при которых такой модус пребывания-в-мире как *несуществования* в формате индивидуализировавшейся предметности мог бы сложиться, то, на мой взгляд, он представляет собой именно формат внутриутробного становления организма. Это стадия **осуществляющегося** (осуществляющего себя) небытия в фазе подготовки к *воплощению* (претворению во **плоти**) статуса изолированной, индивидуализировавшейся предметности. Это время, когда существо, как свершившаяся, состоявшаяся **овеществленность**, еще не состоялось, но переживания — и глубочайшие! — у этого континуума Небытия, становящегося чем-то сущим, уже наличествуют.

Полагаю, именно в модусе становления прежде не бывшего, но интендированного к *проявлению* в пространстве объективной реальности (мир **яви**), т.е. к *воплощению* в формате субстанциализировавшегося существования (в формате предметно **осуществленного**), мы имеем возможность соприкоснуться с чем-то по-настоящему малоизвестным: с **особым модусом преобразования исходного Ничто в потенциальное становящееся Нечто**.

Пребывание в утробе матери (и сопряженные с ним факторы роста: переживания, впечатления, состояния, которые **вынужденно** претерпевает *любой из* выношенных и рожденных), является той составляющей интерсубъективности получаемого опыта, которой не минует никто из появившихся на свет. И эти переживания в глубочайшем смысле невыразимы, поскольку модус выражения чего бы то ни было в каком бы то ни было языке имеет в своем основании двойственность, тогда как в основе пренатального состояния лежит недугальность.

Что касается класса впечатлений, с которыми имеет дело нерожденное дитя, то, во-первых, полагаю, он отнюдь не так беден, примитивен, прост, как провоцируют думать стереотипы здравого смысла, навязывающие представле-

ние о его ограниченности простейшими витальными потребностями.

Кроме того, если мы не признаем, что на стадии пренатального формирования некий формат «знаемости», *альтернативной по отношению к привычному для рассудочного разума модусу «знать»*, уже представлен, **достижим**, — более того, единственно реализуем, — мы не объясним многих довольно загадочных явлений «взрослой» когнитивности. В частности, ни того, как и почему способность интуитивно постигать во вспышке инсайтного озарения представлена в человеке; ни того, почему *знать-как-непосредственно-ощущать собою и в себе* проявляется позднее в актах творческого восприятия; ни того, за счет чего позднее возникает навык *интеллектуально* знать.

Такова, полагаю, подоплека формирования пласта смыслов, глубинно невыразимых, однако же имеющих имперсональный статус.

И все-таки остается методологическое опасение: как невыразимое может иметь статус интересубъективного? Ведь если некое содержание невыразимо, значит не может выступить объектом трансляции в акте преднамеренного обмена информацией, представленной в какой бы то ни было форме: образной, образно-символической или символической. Тогда *как* оно может оказаться знаемым другим, — ведь в соответствии с пониманием истоков совместности переживаемого «во взрослой культуре», доминирующей в технократически ориентированном социуме, совместность знаемого достижима лишь как продукт коммуникации, обмена сведениями, впечатлениями, опытом и т.п. Но нельзя обменяться тем, что не подлежит обмену вследствие глубинной, принципиальной невыразимости. Именно такое положение имеет место, вследствие того, что режим выражения в период закладывания данного типа содержаний недостижим, актуализирован быть не может. Разве можно сделать свое переживание достоянием другого, если оно не имеет потенциала быть или стать предме-

том выражения, — и не из-за бедности или неадекватности выразительных возможностей языков, а из-за того, что опыт, о котором идет речь, вообще разворачивается **вне** сферы выражения и вне модуса выразимости? Так как же подобный опыт может обрести статус интерсубъективно значимого?

Полагаю, объяснение этого парадокса заключается в следующем.

Состояние, в котором подобного рода формат осведомленности, можно сказать «альтернативной знаемости», становится доступен, достижим, имеет — в силу принадлежности пространству пренатального становления — чрезвычайно необычные контуры. А именно, в этот период и в этой фазе развития организма последний находится как бы в двух ипостасях сразу: с одной стороны, — в статусе будущей индивидуализированной и телесно воплощенной субстанциализированной предметности; но с другой, — в статусе а/предметного, а/субстратного пребывания: *не*-существования в формате реализовавшейся предметности свершившегося бытия. Это состояние чистой потенциальности, *чреватой* бесконечным разнообразием форм и проявлений, но на момент рассмотрения/обсуждения ничем из потенциально возможного не являющейся. Это состояние, если будет уместна подобная метафора, одновременно грибницы и не сформировавшегося, но формирующегося гриба, и в нем пребывают **все** вынашиваемые. И именно тот компонент опыта, который относится, условно говоря, к модусу «грибница», — **без усилий быть выраженным, вне деятельности по коммуницированию переживаемого**, — т.е. вне целеполагания, а также *вне деятельности по осуществлению*, — оказывается достоянием всех выношенных и рожденных.

3.4. Перспективы применения невыразимых смыслов

Итак, в проблематике смыслообразования, применительно к которой невыразимый опыт является принципиально значимым, из проведенного рассмотрения можно сделать ряд выводов. В частности, я думаю, многое зависит

от той стадии развития, на которой данный опыт претворяется в кристаллизующиеся на такой основе смысловые констелляции. Если нервная система мало сформирована, возможно, это будут некие слабо структурированные, нечеткие, «fuzzy» (размытые) ощущения динамик/переливов энергии, сопровождаемые определенными телесными возбуждениями. Взрослому трудно себе представить их характер и «звучание», потому что не занимающийся специальными практиками человек сильно притупил свою восприимчивость.

Тем не менее известно, что мастера восточных единоборств, практикующие специальные упражнения для развития навыка непосредственно воспринимать движение энергии в теле (цигун, тайцзи-цюань, нейгун и пр.), могут настолько остро ощущать эти процессы, что это может даже мешать им в повседневной жизни. Так, мастер Морихей Уэсиба, один из основоположников айкидо, обладал столь высокой чувствительностью к течениям энергии, что не мог путешествовать поездом, т.к. это причиняло ему страдания [19].

Когда нервная система плода окажется в достаточной мере сформированной, переживания матери, представленные также и в нем самом, полагаю, обретут более детализованные очертания. Так, привычно/регулярно реализующийся опыт матери обусловит повторную активацию устойчивых паттернов нейронных ансамблей в головном мозге плода. Если опираться на идеи, развиваемые в концепции зеркальных нейронов (см., напр., [20; 21; 22]), можно сказать, что у плода будет непосредственный доступ к переживаемости материнских состояний как своих собственных, в нем самом разворачивающихся¹. Это возможно просто потому что в доступном ему модусе пребывания самоощущение, связанное с переживанием собственной идентичности, не может не совпадать с переживанием единства «мать-дитя» как неделимой целостности. А это значит, что то, что сегодня называют «наблюдением за по-

1 С более подробным анализом темы можно познакомиться в: [23].

ведением другого» на стадии формирования человека было не **внешним** процессом, не позицией стороннего наблюдателя, а **внутренним**. Причем, скорее всего, разворачивалось не в модусе *наблюдения за* происходящим, поскольку идея «наблюдения за» все-таки имеет в своей основе позицию вынесения себя за скобки процесса. В пренатальный период оснований для такой само-локализации нет и быть не может. Поэтому, думается, эта внутренняя переживаемость происходящего вовне (как судил бы сторонний наблюдатель) будет встречена в модусе простой регистрации воздействия, осуществляемой не из положения «извне», а изнутри, внутренне.

Таким образом, здесь заложен еще один интересный и тонкий источник опыта формирования новых смыслов, который впоследствии, — когда человек перейдет на стадию функционирования и развития как самостоятельное действующее начало, — не только не утратится, но положит исток стратегии переживания в духе Д.Т. Судзуки. А именно, позволит ощущать единую пульсацию жизни, реализующуюся в нем самом и в разворачивающемся процессе. Это оказывается возможным потому, что человек, отдавая всю полноту внимания взаимодействию и отказываясь от эгоцентрических мотивов (в терминологии Д.Т. Судзуки), становится созвучным пустоте или таковости, что, в свою очередь, позволяет «схватить» в происходящем то, что не раскрывается с позиции стороннего наблюдателя.

Поэтому опыт творчески продуктивного взаимодействия с объектом интереса, полагаю, проистекает из времени пренатального формирования человека. И, возможно, оправданно будет утверждать, что тот младенец, мать которого не стремилась отделиться от него стеной инаковости, закладывает в нем более высокий творческий потенциал, поскольку неосознанно, без всякой цели, в режиме обычной повседневной жизни обеспечивает бесценный ресурс будущего взаимодействия с миром на творчески про-

дуктивной основе: вне выстраивания барьера инаковости, затрудняющего принятие другого как часть самого себя.

Мать передает ребенку свои навыки взаимодействия с миром не через научение, как специально организованную *деятельность* по обмену знаниями, а через буквальную *сопричастность* формирующегося организма ее жизни, ее миру, паттернам ее внутренних реакций на жизненные обстоятельства, представленные в нейрональной активности, в характере доминирующих установок и реакций. Будущее мироощущение плода задается самим опытом, актуальным в пространстве складывающейся в этот период когниции, *самой* стилистикой той жизни, которая предстает обычной, повседневной для данного конкретного пространства разворачивающейся жизненности. И он усваивает этот опыт не как результат преднамеренно осуществляемого воплощения регламентированных обучающих процедур, а вследствие *сопричастности* их обыденному повседневному звучанию в унисонности сплетенного проживания/чувствования. Так и выходит, что характер и специфика повседневной жизнедеятельности беременной женщины самым существенным образом влияют на параметры складывающейся когнитивности. В том числе ментальные стили, стратегии восприятия и преобразования информации, предпочтения, стереотипы и установки реагирования будущего ребенка. И, тем самым, обуславливают характер и специфику смысловых констелляций, которые в так выстроенном пространстве коммуникации естественным образом кристаллизуются, вычлняясь из потоков разворачивающегося опыта.

Вышеописанные динамики формирования и функционирования когнитивного пространства в динамике внутриутробного становления организма задают логику образования смыслов в так отстроенной среде. В частности, выясняется, что исторически первой и более фундаментальной оказывается не позиция стороннего наблюдателя за происходящим, характерная для когнитивного поведения взрослого человека, а позиция непосредственного

участника происходящего, сопричастного происходящему в силу специфики проживаемого этапа становления жизненности. Участника, неустранимо вовлеченного в происходящее. Как и его местопребывание (внутри, а не вовне разворачивающихся процессов), его *о-смысл*-ение происходящего базируется на ощущении *со-причастия* происходящему, а не отделенности от него стеной инаковости, ино-положенности. Таким образом, это научение как непосредственная *со-причастность* материнскому опыту и состоянию, ее оценкам и ее предпочтениям, тому, что она считала нормальным и правильным и тому, что виделось ей как недопустимое или нежелательное.

В подобных условиях переживаемое матерью (обеспеченное нейрональной импульсацией, делающей избранный ею паттерн реакций возможным: и как эмоцию, и как действие, и как оценку, и как решение), будет включать в себя компоненту переживания младенца: ведь он — неотъемлемая составляющая системы. А точнее, сама эта система, предстающая в одной из своих ипостасей: в ракурсе формирующегося организма как нового, прежде не существовавшего, способа видеть, знать, постигать, думать. И здесь проступает еще один источник будущих познавательных стратегий творческого разума: растворение собственного «Я», отказ от сохранения самости и от «цепляния» за привычку смотреть на мир **только** из перспективы противостояния.

Однако и это, полагаю, не самая глубокая нота специфического «звучания» внутриутробного этапа становления когниции. В основе переживания целостности лежит ощущение отсутствия границы, какого бы то ни было барьера инаковости в пространстве коммуникации. Предпосылку установления подобного модуса пребывания системы эволюционирующей когнитивности я связываю даже не с отказом от эго-центрированности (т.е. от «Я»-позиции в мировосприятии и миропонимании), в силу объективных причин нереализуемой на данной стадии развития организма. Я усматриваю исток установления модуса целост-

ности в регрессе когнитивности на более раннюю стадию пребывания, когда «Я» не просто нет, но и **основания для его возникновения отсутствуют**.

Такое переживание не просто трудно, а *невозможно* выразить словами, поскольку язык мысли — когнитивный ресурс двойственного модуса репрезентации, тогда как состояние, которое человек пытается с его помощью отобразить, представить, всецело недуально. В творческом процессе это состояние оказывается в чем-то сродни состоянию плода в утробе матери, и ничто диссоциирующее не просто ему не органично, но искажает его существование в подлинном статусе. Поэтому налицо новый формат несовместимости выражаемого содержания и выразительных возможностей средств, используемых для этих целей. А именно: когда одно измерение когнитивного пространства (язык) не может использоваться для репрезентации другого (опыта недвойственного мироощущения) не потому, что одно бедно, а другое богато, одно осознается, а другое — нет, а потому что сама попытка привнесения двойственности в **осмысление** и репрезентацию недуального, расщепляет выражаемое, буквально пресекая существование целостности. Это, своего рода, квинтэссенция невозможности, даже более сильная, чем логическая невозможность, поскольку последняя, например, может существовать в идеальных мирах, мирах знания-мнения субъекта, хотя и запрещена в логически возможных мирах.

С усилием представить невыразимое за счет использования языка символов все куда сложнее: попытка привнести диссоциацию в сферу недвойственно переживаемого (хотя бы и в форме описания, сделанного с оговорками), разлагает описываемое на составляющие, тем самым «убивая» сам предмет описания: целостность. Поэтому недвойственность, думается, и есть то самое состояние, которое предшествует речи, когда нет не только языка как ресурса символической репрезентации опыта, но и мысли, как того модуса проявленности предметно не сущего, который мог бы претвориться в жизнь, будучи облеченным в

речь. В период внутриутробного становления когниции нет даже зачатка двойственности: как потенции, как того, что когда-нибудь станет возможным по отношению к данному коммуникативному пространству.

4. Смыслы создаваемые vs порождаемые

Идея существования двух способов творения нового была в свое время предложена советским культурологом и философом Георгием Гачевым. В частности, он отмечал, что «ЭВРИСТИЧЕСКАЯ сила национальной ментальности: *дар открывать и изобретать особым образом*» [24, с. 14] (курсив мой. — И.Б.) Он говорил о творении как порождении и как о выработке, созидании, конструировании нового. Первое связано с естественными процессами, второе, напротив, характеризуется им как искусственное, преднамеренное «делание»: «Культуры и миропонимания различаются тем, как они понимают происхождение мира и всего в нем. Порождены они Природой или сотворены Трудом? Генезис или Творение?.. Для мирозерцания Эллады типичен взгляд на все как на порождаемое: Теогония и Космогония. Для иудеев характерен креационизм: Творение мира Богом за 7 дней. Эти принципы я обозначаю терминами ГОНИЯ и УРГИЯ. Первое от греч. *gōne* = рождаемое, того же корня, что и «ген», и обозначает то, что порождено природой, возникает естественно. Второе — от греческого суффикса деятеля *oiggos*, означающего “труд”, “работу”, как в слове “демиург” (творец, труженик, ремесленник)... “Ургия” — это искусственное сотворение, создание трудом, понимаемое как первоценность в сравнении с бессознательным рождением Природы» [24, с. 21].

Таким образом, в соответствии с этой плодотворной идеей могут быть обозначены два формата смыслообразования: в результате реализации потенциала **ургии**, делания, созидания, и как таинство **гонии**: порождения, самораскрытия, самореализации.

Формирование смысла, как акт созидания (ургия), производит инновационный продукт в контексте осуществления **деятельности** по его «обеспечению», — т.е. за счет

активных усилий «делателя» по воплощению задуманного в реальность. Т.е. это модус осуществления, когда в универсуме когниции представлены схемы субъект/объектного членения универсума и субъект/предикатного выражения гештальта смыслообразования. Так понимаемая динамика созидания смыслов — это именно *процедура, деятельность по выработке* (ouirgos — работа, труд) *смысла*, где есть делающий и делаемое, процесс деятельности и ее результат, а также сделавший, как агент действия, и сделанное, как ее продукт.

Смыслопорождение как акт гонии, на мой взгляд, может быть представлено как *недеяние* (кит. *у-вэй*), совершающееся в режиме предоставления человеком всей полноты своего внимания тому аспекту интендированного к самораскрытию содержания, которое обозначило свое намерение проявиться, раскрыться, стать **явным/явленным**, прибегнув к языку «заигрываний» с вниманием человека (те самые «*flirts*» А. и Э. Минделлов, принадлежащие пространству необусловленной сноподобной реальности).

Г. Гачев не развивает представленную в этих двух типах творчества идею, поэтому мне кажется полезным предложить модель понимания творчества, исходя из которой становилось бы ясно, в чем именно их специфика.

Различие между этими двумя модусами смыслообразования я вижу прежде всего в том, что первый может быть реализован в рутинном режиме двойственного функционирования разума, тогда как второй предъявляет требования к недualityности организации пространства когниции.

Когда пространство недualityно, в нем нет дифференциации на противоположные модусы функционирования целого. Поэтому операции восприятия и воспроизведения, в обычных (рутинный режим работы ума) условиях выступающие как противоположно ориентированные стрелы направленности намерения, в недвойственном модусе (режим творческого функционирования разума) составляют единство. А это значит, что когда человеку *мнится*, что он **только** воспринимает информацию, в это же время он

неосознаваемо ее **воспроизводит** ресурсами собственного перцептивного и репрезентативного аппарата. Когда же ему кажется, что он **только** продуцирует нечто новое, в это же время он по-новому **воспринимает** существующее в его распоряжении смысловое поле наличных впечатлений и знаний. Поэтому когда в пространстве интендированной к самораскрытию целостности реализуется динамика заигрываний-флиртов содержаний из сферы необусловленной реальности с вниманием субъекта, имеет место не только направление внимания на нечто, как человеку кажется, случайно привлечшее его (так сказать, **продуцирование** режима внимательности по отношению к заинтересовавшему), но и неосознаваемое **восприятие** тонкого сподобного взаимодействия, когда внимание человека лишь «откликается» на апелляцию стимулов из пространства необусловленной реальности.

4.1. Смысл как продукт деятельности и как производное недеяния

Этому выводу можно найти подтверждения в практической сфере. Так, Георг Кюлевинд, видный специалист в области детской антропологии, многие годы проработавший с так называемыми «звездными детьми» (их еще называют «дети индиго»), показывает, что усвоение поступающей информации осуществляется в ходе ее внутреннего воспроизведения средствами человеческой телесности непосредственно в момент восприятия сигнала. Для наглядности, он разбирает механизм воспроизведения на слух незнакомой мелодии: «При восприятии на слух слышимое оставляет свой след, отпечатывается на слуховых органах или на голосовых связках, там происходит, как у ребенка, впечатывание в телесность при одном только настрое внимания... Хороший логопед исправляет неправильно звучащий звук не в горле, а в слухе. Если звук будет *услышан* правильно, он будет правильно *воспроизведен*» (курсив мой. — И. Б.) [25, с. 30–34].

Соответственно, можно заключить: чтобы нечто было **адекватно воспринято**, в момент восприятия оно долж-

но быть адекватно *воспроизведено* ресурсами собственной телесности, а чтобы оно было правильно воспроизведено внутри себя, оно должно быть правильно «услышано», схвачено.

Иными словами, в основе правильного воспроизведения лежит правильное восприятие, а для того, чтобы правильное восприятие состоялось, оказалось возможным, необходимо, чтобы в момент поступления сигнала имело место его адекватное воспроизведение внутренними ресурсами собственной телесности. Таким образом, получается, что процессы, известные современной науке как два различных и противоположно ориентированных — восприятие и воспроизведение (в том числе продуцирование нового), — по сути своей представляют единство. Нами же видятся как различные и противоположно направленные (внутри-вовне) не потому, что таковы и есть, а потому, что только такими их и позволяет видеть диссоциированный разум человека, придерживающегося дуального миропонимания. Я имею в виду следующее: средства восприятия и репрезентации информации, которые человек привычно использует в своей повседневности, несут на себе отпечаток его собственной двойственности, дуальной позиции само- и миропонимания (подробнее см.: [26]). Этот модус обращенности к миру высокоэффективен тогда, когда выполнение задачи не требует перехода в режим творческого функционирования разума. В частности, когда задача может быть решена либо на ментальном, либо на физическом (а также на практическом, эмоциональном, духовном, душевном) уровне или на основе вариаций их сочетаемости. Но подобная тактика малоэффективна, если решение задачи требует апелляции к человеческой экзистенции **как целостности**.

Чем же будут отличаться конструируемые (исчисляемые, вырабатываемые) и порождаемые (рождающиеся, самораскрывающиеся) смыслы?

Творчество как **созидание** нового, как **деятельность** по конструированию инновации, **выработке** (*ouργος* — «работа», «труд») новшества, «заточено» на реструктуризацию

уже имеющегося или на достраивание недостающего. В этом случае человек, ощущая свою неполноту, незавершенность, дисгармоничность в какой-то сфере ищет то, что поможет ему *восполнить недостающее*: дополнительные знания, новые ракурсы рассмотрения, новые упорядочивающие паттерны опыта. Такой поиск нередко сопряжен с муками, в обиходе именуемыми «творческими», которые принято считать визитной карточкой любого формирования новшества. Расхожее мнение о природе творчества именно таково: без мук не рождается новое. В некоторой степени оно оправданно, ошибка происходит, когда к этому виду внутренних процессов и переживаний сводят все формы творческой активности.

Творчество как **порождение** нового, укоренено в **избыточности** наличествующего потенциала, что вызывает стремление *избавиться от* избытка, отлив его в формат нового продуцированного продукта.

Чтобы рождение подлинно нового («рождение» — в терминологии Г. Гачева) состоялось, необходимо, чтобы осуществился целостный процесс, который может быть представлен следующим образом: в едином целом, которое не разделено на составляющие, та, условно говоря, «часть», которая выполняет функции производящей инстанции, сыграла роль, выступила в статусе воспринимающего начала, чтобы *ощутить в себе и собой* готовность другой ипостаси целого меняться. А воспринимающая ипостась целостности должна в процессе принятия в себя/усвоения воспринимаемого продуцировать его ресурсами собственной телесности, буквально **стать** *воспринимаемым*, чтобы **акт рождения нового** в результате недвойственного слияния этих динамик трансформации состоялся. В ходе подобного сложного, сложностного, действительно *взаимпроникающего* преобразования-синтеза и происходит зарождение и реализация подлинно нового, как никогда прежде не бывшего, а не только «переформатирование» ранее существовавшего.

Итак, можно сказать, что возникновение нового — и как акт гонии, и как деятельность/ургия — представляют собой разные форматы творчества, репрезентируя процесс смыслообразования с разных сторон, в разных его ипостасях. При этом не только «гонимое» порождение, но и «ургийное соиздание» нового — это творчество, но *разной природы*: источник последнего — не в избытке, а в недостаточности, нехватке чего-либо, устраняемой в акте целенаправленной реорганизации имеющегося. И тогда можно сказать, что творчество в формате структурно-преобразующей **деятельности** создает новое, но не как никогда прежде не бывшее, не существовавшее даже в формате своих прототипических версий. Новое в подобном процессе конструируется (создается, вырабатывается — аспект «ургии») как ранее **не существовавший вариант сборки** наличествовавшего.

В свою очередь, порождение нового, как прежде не существовавшего даже *в аспекте прототипических форм* данности, случается только «от избытка». В этом акте рождения избыточностью под себя новой формы, способной вместить и адекватно представить тяготеющее к проявлению содержание, *происходит алхимическое превращение*, трансмутация, когда изменение затрагивает не только *порядок сборки*, но *глубинную природу «собираемого»*. И в этом мне видится смысл творческого акта как «рождения».

Что касается возможности отнесения выделенных типов творчества к разным видам культур, я бы не рискнула связать их исключительно с культурами определенного «возраста» (если опираться на модель Л. Гумилева [27]), или определенного «ментального типа», если брать за основу подход Г. Гачева [24]. Скорее, как мне кажется, можно предположить, что в разного типа культурах на разных этапах исторического развития могут преобладать те или иные виды творческой активности, хотя, возможно, и с доминирующим предпочтением того или иного модуса генерации нового.

Вместе с тем, думается, определенные предположения на этот счет все-таки можно сформулировать. В частности, полагаю, в культуре будет доминировать тот тип творчества, в формате которого представители этноса усматривают исток творения их собственной культуры и социума. Если данный этнос склонен рассматривать логику созидания человека и мира как следствие труда, преобразующей деятельности Творца (аспект «ургии»), то, думается, и в их творчестве будет преобладать этот же акцент.

Если этнос склонен видеть исток формирования человека и мира в естественных процессах рождения нового, то и доминирующим для данной культуры типом творчества (так сказать, ее «творческим ликом») окажется обретение нового вследствие «рожания», как итог естественного процесса, когда происходит не просто реструктуризация имеющегося, но его *внутреннее преобразование* в акте алхимической трансмутации «составляющих».

Заняв по отношению к происходящему позицию вынесения себя за скобки происходящего, т.е. стороннего наблюдателя, человек, тем самым, превращает себя из *переживающего* опыт в *осмысливающего* данное переживание. Точнее, в наблюдающего за собой, переживающим. Наблюдение за собой, переживающим, как раз и создает основу для формирования смысла как продукта *деятельностного* отношения к происходящему. Это так, потому что именно в формате деятельности актуальным оказывается дихотомическое членение универсума когниции: субъект наблюдения vs его объект, деятельность как функционально реализующееся отношение от лица «делателя» vs *делаемое* (модус пассивного претерпевания воздействия). И как только человек начинает смотреть на себя и на мир из перспективы дуальной самоидентификации, целостность состояния полной стопроцентной растворенности в переживании исчерпывается, а состояние из недуального трансформируется в двойственное. Поэтому переживание и осмысление переживаемого — противоположно ориентированные векторы когнитивной направленности. Но что

же получается, *осмысление* как придание смысла происходящему и творческое восприятие происходящего (в модусе отождествленности с воспринимаемым вследствие растворения эго-центрированности) — взаимоисключающие динамики?

Нет, потому что смысл возникает далеко не всегда **в усилении** индивида его сформировать, создать, получить, выстроить, вывести, сконструировать, тем самым реализовав в пространстве когниции *ургийную* (от «труд», «работа») интендированность. Самые глубокие пласты смыслов, убеждена, складываются *самопроизвольно* (*гонийная* ориентированность: рождение, рожание, самоактуализация) — как, своего рода, побочный продукт тяготеющего к самораскрытию разума. В этой динамике главное — излить свою избыточность вовне, в формат внешнего продукта, представляющего собой форму, насыщенную седиментировавшимся содержанием, и за счет этого снизить напряженность состояния внутренней избыточности. Иными словами, когда избыточная наполненность системы столь велика, что становится затрудняющей ее нормальное функционирование, система стремится *проявиться* вовне, *воплотиться* в нечто, от нее отделенное, отстоящее, самостоятельное и потому освобождающее ее от напряжения внутренней избыточности. Можно сказать, первый тип смыслообразования — от феномена «утруждения» (*ourgos* — делание, труд), от производства, конструирования. Второй — от гонии: рожания, саморепликации, самораскрытия.

4.2. «Думать — значит действительно действовать»

В докладе, прочитанном в Бремене в декабре 1949 г., М. Хайдеггер, говоря о том, что хранение бытия в его истине вверено человеку, указывал: чтобы быть способным данное предназначение исполнить, человек должен сперва ощутить широту своего сущностного пространства. Хайдеггер напомнил слова Мейстера Экхарта, говорившего: «В чьем существе нет величия, какое бы дело они ни творили, не выйдет ничего». Поэтому, чтобы «проторить хотя

бы тропку для опыта бытия» через бывшее бездорожье, необходимо сосредоточиться на вопросе «*Как начать думать?*», поскольку «думать — значит действительно действовать» [28].

Это глубокая мысль, имеющая, помимо очевидных коннотаций, и не столь очевидные. В частности, поскольку, когда человек думает, он действует, постольку модус *недеяния* действительно оказывается соотносен с ментальной тишиной, *безмыслием*. Что представляет собой подобное безмыслие?

Исходя из понимания духовными традициями данного модуса пребывания дисциплинированного разума, безмыслием следует именовать не отсутствие «дельных», «стоящих», заслуживающих внимания мыслей¹, а модус ментальной тишины, остановки непрекращающейся болтовни ума. Своего рода *не-мышление*.

Тогда можно сделать вывод, что для **смыслообразования, как акта порождения** нового смысла (от *gone* — рождаемое), требуется именно отказ от активной «деятельностно-ментализирующей» установки, или режим недеяния, у-вэй. Необходимо своего рода «установочное не-знание»: как стремление избегать занимания по отношению к исследуемому активностной² позиции эксперта, знающего — еще до начала творческого акта, — как и что должно получиться и почему, что может быть, а что нет, что хорошо и должно, а что плохо и нежелательно. Отказ от позиции «изначально знающего» — это склонность к принятию раз-

-
- 1 Такое понимание здравый смысл как бы стремится навязать, склоняя соотнести с безмыслием бездействие, с бездействием — безделье.
 - 2 В идейной переключке с понятием «сложностность», введенным в эпистемологический дискурс В.И. Аршиновым (см., напр., [1; 2]). Активностной позицией назову склонность/предрасположенность смотреть на пространство когниции из перспективы: а) субъект/объектного членения универсума коммуникации и б) воспринимать себя в ключе отождествления с инстанцией «*знающий*», «*воспринимающий*», «*преобразующий*», т.е. с деятельной ипостасью интендированного к диалогу пространства коммуникации.

врачивающегося, интендированного к самораскрытию содержания *в статусе первого и последнего впечатления* (необходимость чего подчеркивал Дж. Кришнамурти). Это также готовность *предоставить право всему быть*, выделив для этого пространство собственного **внимающего безмолвия** (позиция не только духовных традиций, но и ряда видных современных ученых [7; 8; 29; 30]). Поэтому творчески продуктивен отказ от модуса «активностного» познания, реализующийся в режимах пассивного (по отношению к искомой задаче) состояния сознания: дремота, отдых, REM-сон¹, — т.е. время, когда разум исследователя или занят решением другой задачи, или вообще рассредоточен. Это может быть этап внутренней творческой динамики, когда человек, ощутив разочарование из-за того, что проблема никак не поддается решению, отказался от намерения решить задачу, переключившись на другой вид деятельности, и т.п. [31]

В связи с вышеизложенным можно сделать вывод, что эффективны и продуктивны оба модуса порождения нового:

- и смыслообразование, осуществляемое в ходе ментальной, практической, эмоциональной, душевной, духовной преобразующей *деятельности* (модус двойственного мироощущения: субъект/объект, актив/пассив, делатель/делаемое) — статус «**ургия**»;
- и смыслообразование, осуществляющееся в состоянии *недеяния*, у-вэй, статус «**гония**»: самораскрытие, самореализация, самотрансформации — модус недуальности. Полагаю, инструментом реализации последнего является эмпатийное постижение-схватывание природы другого, выражаемой ресурсами собственной интегральной телесности, всей полнотой недуальной целостности собственной экзистенции.

В любом случае важно иметь в виду:

1 Rapid eye movement — режим парадоксального сна или сна со сновидениями.

- акт познания не исчерпывается тем комплексом приемов и механизмов, которые главенствуют на стадии рассудочного мышления, осуществляемого с позиции наблюдателя и имеющего в качестве исходной точки отсчета именно такую позицию;
- в отсутствие позиции наблюдателя¹ акт познания предстает как *событие* совместного проживания коммуникативного взаимораскрытия исходных единичностей («человек»/«проблемная ситуация»), изменивших свой первоначальный статус. А именно, ставших *ипостасями* новой целостности, а не «частями», «составляющими» или «элементами» системы. В целостности нет элементов, она из них не состоит и к их совокупности не сводится. Целостность *предстает как* сводимая к совокупности составляющих только при диссоциации, — т.е., фактически, при уничтожении своей качественной специфичности («быть целостностью», «быть целым»);
- в претерпевшей трансформацию исходной самоорганизующейся системе («человек vs творческая задача»), превратившейся в ранее не существовавшую целостность («человек ≡ предмет его интереса»), отсутствует барьер инаковости, в условиях рутинного познания отделяющий коммуницирующие начала и превращающий потенциал знания как непосредственного переживания собою и в себе, как схватывания единой пульсации жизненности в себе и другом, в акт рассудочного познания;
- если инструментом репрезентации становится интегральная телесность недиссоциированного человека, то воспринимаемое/переживаемое оказывается репрезентировано ресурсами всего организма человека на всех его уровнях и во всей его сложности и целостности: языками всех уровней, а также их

1 Что равносильно установлению новой, никогда прежде не бывшей недвойственной целостности «человек ≡ объект его интереса».

переплетением и объединенностью. В результате получаемая репрезентация оказывается объемной и по-настоящему сложностно насыщенной и богатой;

- когда элементами оперирования оказываются подобного рода сложноорганизованные целостности, вероятность совершения творческого шага существенно возрастает, т.к. в таких элементах не представлены упорядочения, осуществленные под влиянием стереотипов, устойчивых иллюзий и штампов, затрудняющих зарождение подлинно нового;
- в подобной динамике творческого разума решение удается найти хотя бы потому, что, поскольку инструмент репрезентации — весь организм человека в его целостности, то для любого сочетания любых конфигураций найдется коррелят состояний, — ведь в человеке действительно все может быть примирено;
- **объемным** смыслом в системе так организованного взаимодействия предстает вся совокупность состояний человеческой экзистенции на всех уровнях организации личности как специфического коммуникативного пространства когниции, способного отдавать всю полноту своего внимания разворачиваемому процессу, просто позволяя всему быть;
- поверхностным, **плоскостным** коррелятом объемного смысла выступает привычное восприятие смысла как совокупности признаков, выделяющих данный объект из класса ему подобных;
- в первом случае речь идет о целостных состояниях во всем их богатстве и сложности, во втором — о признаках, которые, по сути, представляют собой выхолощенный вариант целостных состояний и вычленяются из всего богатства реально представленного, в соответствии с устоявшимися стереотипами и прежним опытом и знаниями. А как отмечал

Дж. Кришнамурти, все, полученное под влиянием опыта и накопленного знания изначально старо.

5. Выразимость возникающих смыслов

Это третья направляющая координатной сетки универсума когниции из тех, что были заявлены в начале статьи (наряду с двумя другими: смысл переживаемый vs умопостигаемый и конструируемый vs порождаемый) как задающие пространство смыслополагания, характеристические для него.

Если говорить о феномене выразимости опыта в потенциально возможных образно-символических языках, то репертуар выразительных ресурсов достаточно широк. В частности, возможна репрезентация опыта через звуковой ряд: музыка, пение птиц, хоровые церковные песнопения, декламация стихов, интонационно богатая речь (зачастую передающая значение, противоположное предусматриваемому символическим контекстом послания именно за счет специфической интонационной окрашенности), «небесная гармония чисел» (например, озвученные компьютерные репрезентации вибрационных характеристик движения планет по орбитам, рассчитываемые нейросетью) и др.

Кинестетически репрезентируемое содержание труднодоступного для выражения опыта может включать выразительные возможности не только языков, используемых человеком, но и языки животных: символические танцы пчел, сообщающих сородичам о пути нахождения богатых урожайных мест, отдельные аспекты ритуального и иерархического поведения в стаях, рывки и броски животных (домашних и диких), стремящихся дать человеку понять, что его хотят отвести к кому-то, кто в его помощи сильно нуждается, и т. д.

Но, конечно, когда речь заходит о возможности максимально полно и в то же время доступно для понимания других представить искомое содержание (особенно, если оно имеет не только индивидуально-личностную, но и коллективную ценность), вне конкуренции оказывается чело-

веческий естественный язык. Он предстает как, с одной стороны, самая богатая и развитая символическая система, с другой, — как тот ресурс, который наделен потенциалом выражать даже трудновыразимое содержание, в результате чего оно может стать достоянием других членов сообщества, а не только непосредственного носителя опыта.

Когда затрагивается подобный аспект, возникает соблазн рассмотреть ситуацию в самом глубоком проявлении измерения «выразимости/невыразимости» опыта: понять, существует ли какая-то возможность представить вербально содержание, невыразимое вообще? И соответственно, понять, что это за содержание, и почему его статус таков?

Полагаю, самым глубоким основанием невыразимости содержаний является следующее: будучи выражено в языке, данное содержание утрачивает свою подлинность и вследствие этого, можно сказать, «убивается», «уничтожается» актом выражения. Полагаю, опыт, лежащий в основе седиментации такого рода смысловых констелляций, разворачивался в состоянии, когда когнитивные процедуры выражения в языке нереализуемы *в принципе*. Такое положение вещей имеет место, когда универсум когниции, в координатах которого реализация данного опыта происходит, не имеет точек соприкосновения с когнитивным пространством, в котором выразимость переживаемого возможна.

5.1. Вербализация информации

Конечно, наиболее интересный вопрос — это вопрос о том, как невыразимое содержание может быть представлено в естественном языке. Но сначала несколько слов о том, какова значимость вербализации информации, как процедуры когнитивного преобразования осмысливаемого содержания.

Существует представление, что вербализация информации ограничивает творческие перспективы индивида и, напротив, регресс вербализации (при условиях, допуска-

ющих ее возможность) связан с более высокой творческой потенцией (анализ соответствующих результатов см.: [32]). Поэтому перед эпистемологом встает вопрос о роли процедуры вербализации информации в творческом мышлении и даже в некотором более широком контексте: о соотношенности вербализации и креативности.

Как уже отмечалось, исследования показали [9, р. 75], что в тех случаях, когда испытуемым при решении задачи на распознавание образов предлагалось предварительно сформулировать основание осуществляемой ими классификации, результаты были хуже, чем когда ограничение не накладывалось, т.е. субъекты были вольны в выборе тактики решения задачи. Было также установлено, что реальное отнесение образов к соответствующим классам в ряде случаев не отвечало вербальным, осознанно формулируемым основаниям, — и при этом было более адекватным. Эти данные представляются значимыми, поскольку способность адекватного распознавания и оценки информации связана с возможностями ее последующего креативного использования. Однако рассмотренные под таким углом зрения, они кажутся подтверждающими тезис, что вербализация информации в процессе решения задачи может препятствовать воплощению творческих потенций.

Думается, отношение между такой фундаментальной формой когнитивной активности человека как вербальное представление данных и его творческими возможностями существенно сложнее. Прежде всего, следует говорить о *различной роли вербализации информации на разных этапах мыслительного процесса* и, тем самым, *на разных стадиях творческого акта*.

Упомянутое различие станет более очевидным, если иметь в виду, что процедура вербализации информации *не тождественна операции именованию*, являющейся, в определенном смысле, ее завершающей стадией. Для того чтобы некое восприятие получило вербальную оформленность, необходимо предварительное осуществление ряда мыслительных процедур, направленных на упорядочение,

структурирование информации, выделение в ней однозначных связей и отношений, более или менее существенных свойств, зависимостей и т.п. Помимо этого информация классифицируется, категоризируется, сопоставляется с хранящимися в памяти прототипами и вариантами возможных отклонений от них и пр. В результате информация, воспринятая, картированная и кодированная с опорой на невербальные ресурсы репрезентации, существенным образом видоизменяется по сравнению с первоначальной версией, структурируясь, становясь более упорядоченной и одновременно более однозначной. Некие связи при этом искусственным образом усиливаются: им субъективно присваивается больший вес (за счет влияния прежде накопленного знания и опыта, а также разного рода стереотипов категориального мышления), другим приписывается меньшая ценность. Подчас трансформации столь велики, что приходится говорить об искажении.

Целый ряд свойств, отношений, зависимостей, которые зафиксированы в рамках целостного образа, сформировавшегося в ходе невербального кодирования, остается как бы за кадром, точнее, — за пределами, условно говоря, той модели, которая возникает как следствие преобразования информации в процессе ее символизации).

Совершенно естественно, что в подобного рода процессах существенную роль играют представления, диктуемые «здравым смыслом», разного рода мировоззренческие, методологические установки и штампы, которые существуют в сознании субъекта и применительно к которым упорядочиваются, оцениваются и размещаются вновь поступающие данные. Это, в свою очередь, приводит к тому, что вербализованная информация оказывается жестче, чем невербальная, соотнесенной с укоренившимися в сознании человека когнитивными штампами, предпочтениями, представлениями о перспективном направлении поиска, о допустимом, о желательном и нежелательном результате и пр. Но поскольку возможности нахождения нетривиального решения существенно обусловлены способностью пре-

одоления исходных ограничений на *видение* проблемной ситуации, понятно, что, оперируя вербальной информацией, индивиду труднее реализовать соответствующий отказ. Этим хотя бы отчасти объясняются те результаты исследований, которые свидетельствуют о зависимости продуктивного использования данных от процедуры вербализации информации, и в частности, от того, не оказалась ли вербализация преждевременной.

Однако сводится ли роль вербализации в процессе когнитивной деятельности к упомянутой зависимости?

Как представляется, нет, поскольку мыслительная активность в рамках решения творческой задачи не исчерпывается использованием невербальных ресурсов представления и переработки информации. Напротив, любой результат, полученный в ходе преимущественно подсознательного осмысления проблемы, может быть осознан лишь тогда, когда он будет либо вербализован, либо предстанет в формате отчетливого образа. И вот на этом этапе уровень развитости естественного языка и степень владения каждым данным индивида этими средствами является принципиально значимой для реализации его творческих потенций.

Хотелось бы подчеркнуть, что, говоря о степени владения языком, я имею в виду не просто наличие словарного запаса большего или меньшего объема, но и гораздо более сложную способность. А именно, навык максимально полно и адекватно прояснять/проявлять зачастую не вполне ясные и трудновыразимые составляющие переживаемого человеком состояния. При этом с уверенностью можно утверждать, что степень владения естественным языком повлияет не только на способность произвольного осознания, но и обусловит уровень адекватности таких когнитивных операций как категоризация, идентификация, классификация информации и пр.

В связи с этим возникает вопрос, как и за счет чего происходит выражение невыразимого?

Я считаю, что язык небезразличен к высказываемой на нем мысли. Иными словами, «одна и та же мысль», сформулированная в двух разных высказываниях, на мой взгляд, представляет собой *разные* мысли.

Вопрос тождественности или нетождественности выражаемого содержит еще один пласт смысловой представленности, кроме того, который очевидным образом замечается человеком. А именно, пласт *интерпретации воспринимающим* той мысли, которая оказалась выражена на разных языках или с использованием разных высказываний одного и того же естественного языка.

Интерпретации одним и тем же человеком вроде бы одной и той же мысли, но представленной в разных выражениях естественного языка, может различаться в силу тех коннотаций смыслов, которые вызовут у него разные имена, термы, свойства, признаки. И это тем более верно, если поверхностное высказывание принадлежит разным философским системам, язык, категориальный аппарат и выразительный потенциал которых различаются совершенно не случайно. Тогда внешняя «похожесть» звучания мысли как компендиума смыслов, представленного в похожих или даже идентичных поверхностных структурах (высказываниях), может отсылать к совершенно не совпадающим глубинным интуициям, вкладывавшимся автором в понимание того или иного термина.

Кроме того, полагаю, когда мы смотрим на поверхностное выражение языка, репрезентирующее некоторую мысль, как на способ выражения смысла, мы находимся в плену дуального мировидения, поскольку мысль, в аспекте репрезентированного ею смысла, предстает нетождественной представленному в ней смыслу. А раз так, выразимость недуального и по своему генезису, и по своей природе содержанию, становится еще более сложной задачей.

Чтобы коснуться практического аспекта выразимости невыразимого в языке, обратимся к духовным традициям, трактующим о невыразимом, чтобы понять, какие проце-

дуры, какие форматы и формы выражения невыразимого используются в них.

5.2. «Ты и то, и это, значит, ты не то и не это, потому и говорят, что ты — это»

«Все, что имеет форму, иллюзорно. ...Всякая форма — это неформа...» [33, с. 55].

«Как на сновидение, иллюзию,
Как на отражение и пузыри на воде,
Как на росу и молнию —

Так следует смотреть на все деятельные дхармы» [34, с. 66].

Исследователь буддизма Е.А. Торчинов предлагает глубокую интерпретацию контекстов, посредством которых в дзэн выражают невыразимое. В качестве иллюстрации приведу его рассуждения, касающиеся предпосылок парадоксального дискурса, составляющего содержание «Ваджраччхедика-праджняпарамита-сутры».

Примером основной формы используемых выражений при передаче смысла учения в ней выступают суждения вида: «Когда Будда проповедовал о скоплениях пылинок, то это были не-пылинки. Это и называют скоплением пылинок». Возникает закономерный вопрос: что представляет собой *с логической точки зрения* данный формат аргументирования? И имеет ли подобное суждение некий глубокий смысл, или же это всего лишь поверхностный парадокс, призванный просто расшатать избыточно устойчивое состояние сознания, закосневшего в своем пристрастии к миру повседневности?

Миропонимание дзэн исходит из презумпции, согласно которой эмпирическое познание имеет своим объектом представления-понятия, но отнюдь не истинно сущее (как склонен полагать человек, «не постигший учения»), поэтому любой описываемый объект «с “абсолютной” точки зрения нереален. Истинно сущее (санскр. “дхармакая”, “татхата”) трансцендентно эмпирическому познанию и не может быть как-либо обозначено» [35, с. 48].

Некоторые специалисты убеждены, что в упомянутой сутре представлена особая форма диалектики. Так, Э. Конзе объяснял подобную формулу следующим образом: «Логически сутра учит, что каждая из ведущих буддийских концепций эквивалентна своей противоположности, несовместимой с исходной концепцией» [36, с. 11]. Л.Э. Мялль по этому поводу говорил, что это «особая логика, не основанная на противопоставлении “А” и “не-А” и сводящаяся к формуле «есть “А”, которое “не А”, потому “А”» [37, с. 243].

Однако Е.А. Торчинов придерживается иной точки зрения, которая, на мой взгляд, является более точной: «Если вдуматься в формулу, то можно увидеть, что она нигде в этом тексте не приобретает вид «“А” есть “не А”, и потому “А”». В равной степени очевидно, что формула прилагается отнюдь не только к “ведущим буддийским концепциям (понятиям)”, а практически ко всему, о чем речь идет в сутре. Но каков же действительный вид формулы? Он следующий: «“А” не есть “А”. Это и называют “А”». Или точнее: «Об “А” говорят как о “не А”, поэтому и называют “А”». В тексте ни разу не говорится, что “А” означает “А”, а только, что “А” называют “А”. Таким образом, смысл этой формулы в том, что нежелательно смешение двух уровней: уровня значения (обозначаемого, денотата) и уровня выражения (смысла, коннотата). Когда некая “вещь” называется, то это название не имеет отношения к ней как к вещи в себе... Все названное только лишь ментальный концепт (санскр. “самджня”; кит. “сян”), а отнюдь не сама реальность. Попытка же связать выражение или коннотат (то, о чем говорят “А”) со значением (это есть “А”) и является тем “заблуждением”, против которого направлено учение сутры» [35, с. 49].

Тем не менее, Е.А. Торчинов соглашается с цитированными им авторами, что в сутре действительно представлена определенная логика, но не формальная или диалектическая, а особая — он условно именуется ее «содержательной». Цель подобной логики Е.А. Торчинов видит

в стремлении учения показать, что описываемое в языке не является реальностью, т.к. «язык связан с представлениями-понятиями, “ярлыками, надетыми на реальность”, а не с реальностью. Таким образом, эта формула имеет вполне определенное гносеологическое и онтологическое содержание, ибо непосредственно приводит к идее *шунья-ты¹*» [35, с. 51].

5.3. Вербальные ресурсы выражения невыразимого

Теперь рассмотрим некоторые более конкретные вопросы, касающиеся роли определенных типов суждений в опыте выражения невыразимого.

Чаньский наставник Юань-соу говорит: «“Единственный путь за пределы” обширен, как десятикратно умноженное пространство вселенной; его нельзя найти сознанием, его не обрести не-сознанием. Его не достичь с помощью слов, его не постичь молчанием. Самое главное — придерживаться несокрушимой веры и смотреть сквозь состояние, существовавшее до появления зародыша, до различия каких бы то ни было признаков» [38, с. 201–202].

Он же, описывая параметры сознания людей, обретших Дао, отмечает: «По сути это не «я», не «не-я», не повседневное, не священное, не сознание, не Будда, не вещь, не чань, не Дао, не тайна, не чудо» [38, с. 205].

У мастера Линь-цзи встречаем: «Будда и дьявол олицетворяют два царства: чистоты и загрязненности; я полагаю, что нет ни Будды, ни смертного существа, нет ни древности, ни настоящего; обретающие их делают это мгновенно, не затрачивая ни секунды времени. Нет ни культивирования, ни понимания, ни обретения, ни потери.

1 Учение о пустоте, пустотности всего сущего. Японский буддолог Д.Т. Судзуки так поясняет учение о пустоте сущего: «Отрицая реальность объективного мира, буддисты не имеют в виду, что они верят в безусловленную пустоту вещей. Они знают, что есть что-то реальное, то, чего нельзя игнорировать. Поддерживая доктрину пустоты, они не имеют в виду, что весь мир — лишь некая полость. В таком утверждении содержалось бы внутреннее противоречие. Философия дзэн избегает ошибки односторонности, проявляющейся то в виде реализма, то в виде нигилизма» [33, с. 110].

Во все времена нет ничего другого. Даже если бы кроме этого что-нибудь было, я сказал бы, что это как сон, как образ. Вот что я говорю» [39, с. 105].

Приведенных примеров, как мне кажется, достаточно, чтобы понять, что там, где приходится затрагивать вопросы запредельной реальности, дзэнские мастера предпочитают использовать отрицательные суждения. С чем это связано?

Утвердительные суждения, описывая нечто, лишь самым грубым образом характеризуют предмет, поскольку, являясь продуктом двойственного ума, они по определению не годятся для выражения недвойственной реальности. Поэтому все, что они могут — это поспособствовать неподготовленному уму («обычным людям», по выражению наставников) получить хотя бы приблизительное представление о том, в каком направлении следует двигаться, чтобы в личном переживании соприкоснуться с небанальным.

Отрицательные же суждения как бы выбивают почву «из-под ног» устоявшегося способа смотреть на мир, и связанных с этим модусом восприятия стереотипизированных стратегий дуального мировидения и миропонимания. В результате ум утрачивает привычные ориентиры, а с ними — и автоматическую невнимательность, *невосприимчивость* к новому.

Чаньскому наставнику Бай-чжану принадлежат такие слова: «Необходимо различать совершенное и несовершенное учение, запретительные и незапретительные речи, живые и мертвые слова, излечивающие и насылающие болезнь суждения, обобщающие и конкретизирующие выражения. Говорить, что посредством самосовершенствования можно обрести природу Будды, что есть практика и есть понимание, что это сознание пробуждено, что само сознание и есть Будда — значит проповедовать учение Будды. Но это несовершенное учение¹. Есть незапретительные речи, есть обобщающие выражения, есть слова весом в один фунт и в

1 Не должна смутить подобная характеристика: любое учение считается несовершенным, т.к., выражая в словах невыразимое, и в

одну унцию. Цель этих слов — выкорчевать нечистые мысли. Эти слова — положительное сравнение. Эти слова — мертвые. Эти слова — для обычных людей.

Говорить, что посредством самосовершенствования невозможно обрести природу Будды, что нет ни самосовершенствования, ни понимания, что нет ни сознания, ни Будды, — это тоже учение Будды. Это слова совершенного учения, запретительные слова, конкретизирующие слова, слова весом в десять тысяч фунтов, слова отрицательного сравнения и отрицательного наставления, слова, преследующие цель выкорчевать чистые вещи. Это слова для тех, кто продвинулся на Пути. Это живые слова» [39, с. 44].

Таким образом, отрицательные суждения, «запретительные слова» более ценны поскольку позволяют «выкорчевать чистые вещи». Чтобы верно понять эту сентенцию, необходимо помнить, что чистые вещи так же плохи, как загрязненные, поскольку разделение недвойственного на взаимоисключительности — само по себе уже омраченность и обман.

Получается, утвердительные и отрицательные суждения играют разную роль в дискурсе, предназначенном для выражения невыразимого. И хотя и те, и другие искажают подлинное видение, но делают это по-разному. Утвердительные суждения, если так можно выразиться, просто обманывают человека, называя предметы именами, которые им не подходят, и приписывая свойства, которыми предметы не обладают. Но обычный человек именно такими средствами и располагает: переживание альтернативной реальности в собственном опыте — то единственное, что могло бы избавить от искажений в мгновении инсайтного усмотрения/схватывания, — ему не доступно. Поэтому и утвердительные суждения все же нужны: несмотря на несовершенство выраженного в них содержания, они помогают человеку, «блуждающему впотьмах», сориенти-

понятиях непомышляемое, оно безнадежно огрубляет и искажает то, о чем учит.

роваться, давая некоторое представление о направлении движения мысли.

Отрицательные суждения обладают большей ценностью: за счет, условно говоря, «зачеркивания» всех элементов универсума потенциально возможного. Они как бы выбивают ту чистую, а потому неверную, почву из-под ног автоматизированного разума, которую последний считает обретенной в результате движения в направлении, очерченном утвердительными суждениями учения. В результате человек вновь оказывается в исходной точке незнания и непонимания, что делает его ум опустошенным (освобождая от прежних предрассудков здравого смысла) и, таким образом, пригодным для наполнения новым содержанием.

Итак, можно заключить: ошибочны и утвердительные, и отрицательные суждения, поскольку *искажение возникает уже в момент формирования мысли*. Вербализация зародыша мысли в формате языка, речи, лишь усиливает искажение. Но других возможностей донести до «обычного человека» истину у мастеров дзэн нет. Поэтому они вынуждены прибегать к средствам, которые — хотя бы в упрощенной, поверхностной и даже примитивной форме — доступны пониманию ученика.

При этом гносеологическая роль утвердительных суждений (как ресурса выражения невыразимого) следующая: они «обрубают» универсум возможного, сводя практически бесконечную исходную потенциальность к единственному варианту, в суждении упомянутому. Восприняв такое суждение, разум усваивает: «то есть то-то, а это — это-то, и то-то обладает свойством того-то». В результате, условно говоря, он оказывается в некой точке континуума возможностей, которая кажется ему соответствующей тем требованиям, которые очерчены в сообщенном. Но как только он там обосновывается, поступает новая информация: «Нет, все не так: и это не то, и то — не это; и это — не не-то, и то — не не-это». Вследствие подобной когнитивной пертурбации все возможности, открывавшиеся из перспекти-

вы, в которой он себя локализовал на предыдущем этапе движения познания, оказываются отвергнутыми. И сама точка обзора объявляется иллюзорной, ложной, не существующей. Система мироосмысления рушится, и разум оказывается в состоянии первозданной невинности как «*tabula rasa*»: ничего не знает, ничего не понимает, все, что, казалось, знал, рассыпалось, куда теперь двигаться, не ясно. Вот этого-то состояния и добиваются учителя дзэн: только в континууме так заданного пространства «исходно **не**-знаемого» оказывается возможным восприятие нового, схватываемое в прямом непосредственном усмотрении и воплощаемое в личном (и личностном) *преображении*. Потому что как можно наполнить чашку, которая *уже* полна?

5.4. Выражения невыразимого как прямая демонстрация

Выше рассматривались некоторые версии парадоксального дискурса, используемого для передачи вербально невыразимого содержания. Однако возможна и такая репрезентация смыслов, при которой знание обретается прямо и непосредственно, как составная часть развертывающейся динамики жизненности. Для иллюстрации подобного пути я использую суфийскую поучительную историю «Султан в изгнании» [40].

Однажды султан затеял спор с учеными мужами относительно того, возможна ли ситуация, описанная как ночное вознесение пророка Мухаммада. «В предании говорится, что Пророк был вознесен со своего ложа прямо в небесные сферы. Он успел увидеть рай и ад, девяносто тысяч раз беседовал с Богом, пережил еще многое другое и возвратился на землю в то время, когда его постель еще не остыла, а сосуд с водой, перевернувшийся при его вознесении, даже не успел полностью опустеть.

Некоторые считали это возможным, благодаря различным изменениям времени. Султан же утверждал, что это совершенно невозможно.

Мудрецы уверяли, что для божественной силы все возможно. Но этот аргумент ничуть не убедил монарха» [40, с. 149–150].

Чтобы разрешить сомнения, правитель пригласил суфийского шейха Шихабеддина. «Я вижу, — сказал шейх, — что обе стороны далеки от истины. Поэтому без всяких предисловий приведу свое доказательство: предание можно объяснить фактами, поддающимися проверке, и нет нужды прибегать к голым предположениям или скучной и беспомощной «логической аргументации»» [40, с. 150].

Опираясь на те возможности, которые открываются человеку, владеющему истинным знанием, шейх дал султану возможность сквозь четыре открытых на разные стороны окна познакомиться с четырьмя картинами событий, три из которых султана сильно напугали, т.к. были видениями наступавшей вражеской армии, пожара и наводнения. Распахивая окна повторно, шейх дал возможность султану убедиться, что все это были лишь миражи. Наконец, он предложил султану окунуть голову в сосуд с водой, и как только тот последовал совету, сразу оказался в незнакомом месте на пустынном берегу.

Далее в поучительной истории подробно повествуется о том, как султан проживает разные жизненные коллизии: сначала бедствует, потом женится на богатой вдове, живет с ней семь лет. За это время у них рождается семеро сыновей. Затем султан снова попадает в сети нищеты, вынуждающей его тяжело и малоуспешно трудиться. В момент отчаяния он возвращается к тому месту на берегу, где оказался когда-то, и начинает истово молиться. Совершая омовение, окунает голову в воду и в тот же миг снова оказывается во дворце, рядом с шейхом и придворными: «Перед ним стоял сосуд с водой. — Семь лет в изгнании, о злодей! — заорал султан. — Семья, необходимость быть носильщиком! И как ты не побоялся Бога всемогущего!

— Но ведь это длилось только одно мгновение.

Придворные подтвердили слова шейха, но султан не мог заставить себя поверить в это» [40, с. 151–152].

В ярости повелитель хотел было казнить шейха, но тот, «воспользовавшись тайным могуществом» (как указано в поучительной истории), мгновенно перенесся в другое место, на много дней пути от столицы. И уже оттуда написал правителю страны: «Семь лет прошло для тебя, как ты уже понял, в течение одного мига, пока твоя голова была в воде, — это всего лишь проявление определенных способностей, и твое переживание не имело особого значения — оно было иллюстрацией того, что может случиться».

Ты спросил о том, могла ли постель не остыть, а сосуд не опустеть, как об этом говорится в предании о Пророке.

Не то важно, может что-либо произойти или не может, — все может произойти. Важно значение происходящего. Переживание Пророка имело глубокое значение, тогда как происшедшее с тобой не имело никакой ценности» [40, с. 152].

Итак, в качестве средства аргументации, настолько непосредственно убеждающего, что султан вознамерился казнить шейха, суфийский учитель избрал переживание истины в собственном опыте. При этом «фактом, поддающимся проверке», оказалось для правителя то, как в его собственной жизни, с ним самим, случилось то, во что он не верил, когда обсуждал предание о Пророке. А именно, семь лет собственной, наполненной скитаниями и тяготами жизни в статусе простого смертного, действительно протекли за одно мгновение в пространстве, из которого сноподобное приключение развернулось.

Приведенное повествование дает богатый материал для размышлений. И это не только тема феноменальных трансформаций времени. Большой интерес представляет и сам жанр духовной литературы («поучительная история»), к которому обращается автор, чтобы охарактеризовать нечто невыразимое: параметры реальности, в которой подобные пертурбации допустимы. Вот как Идрис Шах характеризует этот жанр: «Поучительные истории, в качестве некоего «связующего звена», были отточены и доведены до совершенства много тысячелетий назад. И то, что с тех

пор они не получили дальнейшего развития, заставляет людей, ограниченных некоторыми теориями нынешнего века, считать их продуктом менее просвещенного времени. Им кажется, что эти рассказы являют собой не более чем любопытные литературные произведения, нечто предназначенное для детей, выражение, возможно, инфантильных грез, мечтаний о волшебнодейственных исполнениях желаний.

Вряд ли удастся найти что-либо далее отстоящее от истинности, чем эти псевдофилософские и уж ни в коей мере не научные представления. Многие поучительные истории действительно увлекательны и представляются занимательными детям и простодушным крестьянам. Многие из них попадают к специалистам и теоретикам уже в том виде, который им придало преломление через уста неискушенных рассказчиков-любителей, в результате чего искажился их глубокий внутренний смысл...

Настоящие поучительные истории ни в коем случае нельзя сравнивать с притчами, которые в полной мере отвечают своим целям, но основаны на материалах более низкого уровня и направлены, в основном, на насаждение моралистических принципов, а не на внутренние движения человеческого сознания...

В отличие от понимания притчи, для постижения смысла поучительной истории бывает недостаточно одних обычных средств уморазмышления. Ее действие направлено и устремлено в глубины человеческого существа, ее действие невозможно уловить или объяснить лишь с помощью чувственного или умственного восприятия.

Пожалуй, самым близким к истинности из того, к чему мы можем подойти в поисках определения воздействия поучительной истории, будет признание, что *она трогает те струны личности, которые невозможно задеть иными средствами, и таким образом в человеке укореняется этот способ связи с невыразимой словами истиной, пребывающей за обычными пределами доступных миров* (Курсив мой. — И. Б.)» [40, с. 27–28].

В приведенной истории шейх, призванный правителем, чтобы разрешить возникший спор, прежде всего меняет акцент всей ситуации: не то важно, могло обсуждаемое событие случиться в жизни или нет, а то, какое значение имело происшедшее. Прозрения Пророка имеют общечеловеческую значимость, переживания султана — хоть и были яркими, самоочевидными настолько, насколько может быть самоочевиден непосредственный опыт, значимы лишь для него, — хотя структура опыта одного и того же типа.

Второе, на что хотелось бы обратить внимание, это утверждение, что ценность поучительной истории — в том, что она позволяет человеку прикоснуться к тем аспектам истины, которые другими средствами невыразимы. Иными словами, как «уморазмышление», так и дискуссия о том, что не находится в сфере практически проверяемого, для суфия, как и для дзэнского наставника, — негодное средство для передачи «истины, пребывающей за обычными пределами доступных миров».

Еще один интересный момент, непосредственно иллюстрирующий ценность разных форм знания с точки зрения суфийской традиции. Вспомним: приглашенный разрешить спор шейх говорит, что нет нужды прибегать к «голым предположениям или скучной и беспомощной «логической аргументации»», если есть возможность подкрепить предание «фактами, поддающимися проверке».

Что же выступает в качестве таких непроверяемых для спорящих фактов?

Для самого султана — это личный непосредственный опыт, который побуждает его, вновь оказавшись в привычном временном измерении, возмущенно кричать: «Семь лет в изгнании, о злодей! Семья, необходимость быть носильщиком!». Для придворных — это выразительная реакция правителя, не оставляющая сомнений в том, что мнившееся действительно было им пережито в модусе реально происходившего, хотя — как они точно знают — и не было таковым.

Здесь вспоминается другая поучительная история, в которой также затронута ситуация диспута. Человек жалуется друзьям в чайхане: я дал такому-то серебряную монету, но у меня нет свидетелей, и я опасуюсь, что он не захочет отдавать мне долг. Сидящий неподалеку суфий советует: «Пригласи его сюда и упомяни в разговоре в присутствии всех этих людей, что ты одолжил ему двадцать золотых монет. — Но я ведь одолжил ему только одну серебряную! — Именно это он и воскликнет, и каждый услышит его, — ответил суфий. — Тебе ведь нужны свидетели, не так ли?»

Подобным же образом и в истории с приключениями султана: очевидность внутренне пережитого *им* опыта становится бесспорной *для окружающих*, благодаря импульсивной реакции правителя.

А теперь припомним, что именно шейхом характеризуется как «голые предположения» и «беспомощная логическая аргументация»: часть споривших утверждала, что происшедшее с Пророком возможно из-за различных измерений времени. Султан же настаивал, что это совершенно невозможно. Мудрецы полагали, что для божественной силы ничего невозможного нет. Но подобный аргумент не смог убедить монарха.

Здесь мы и в самом деле видим пример аргументации, к которой люди прибегают в ходе обычного диспута: отыскиваются различные основания, при которых обсуждаемое положение вещей могло бы иметь место («существуют различные измерения времени, и именно они провоцируют необычность трансформаций»). Оценивается, действительно ли можно считать обсуждаемое положение вещей возможным хоть при каких-то условиях: султан полагает, что нет, его оппоненты убеждены в обратном, что и пытаются обосновать, ссылаясь на исключительность обстоятельств (использовано божественное могущество, следовательно, вступают в действие другие условия возможного). И наконец, «этот аргумент ничуть не убедил монарха».

Иначе говоря, в диспуте спорящими использованы вполне адекватные, с позиции рационального мышления, доводы. Приведенные аргументы — *в своей системе ценностей* («знаемостей» и убежденностей спорящих) — *логичны, и тем не менее, они не в силах убедить того, кто придерживается исходно иного воззрения.* В то же время, без всяких рассуждений, одними лишь демонстрациями (сначала миражей-иллюзий, затем иллюзорности бытия и времени), шейх достигает столь полной убедительности, что султан готов отрубить ему голову.

Подобная убедительность — атрибут важного отличия самоочевидной наглядности непосредственно пережитого: в диспуте о невыразимом, в истинность чего практически невозможно поверить, максимальной убедительности достигает прямая демонстрация возможного. При этом вопрос о реальности переживаемого в собственном внутреннем опыте, несмотря на всю его самоочевидность для пережившего, остается открытым: можно ли считать происшедшее с султаном за прошедшие в континууме его внутреннего времени семь лет тяжелой, полной невзгод жизни, действительно имевшим место, состоявшимся? Или его опыт — только и исключительно иллюзия, — как непосредственно имели возможность убедиться наблюдавшие со стороны придворные? Где иллюзия, где правда? Что — мошенничество и обман, что — демонстрация ради достижения прозрения в сфере невыразимого, иными ресурсами не передаваемого? Происходило ли — хоть в каком-то пространстве (знаний, мнений, верований?) пережитое султаном, или происшедшее было всецело и исключительно лишь демонстрацией нестандартных возможностей шейха?

И это закономерно подводит к вопросу о том, что считать реальным: семилетнюю, наполненную скитаниями и тяготами, жизнь султана в чужих краях или то мгновение, которое промелькнуло, пока он погрузил лицо в воду? А если и то, и другое (или не то и не другое), то что же тогда представляет собой реальность? Все эти вопросы-сомнения, безусловно, касаются сферы запредельного опыта. Но

поучительная история, скорее, поднимает их, чем дает на них ответы. Однако же сама возможность подтолкнуть человека к тому, чтобы он задумался над ними, — это уже вариант репрезентации невыразимого. Как говорил Дж. Кришнамурти: я лишь держу в руках фонарь, освещающий дверь, а входить в нее или нет каждый решает сам.

Ясно лишь одно: при том модусе восприятия, который укоренен в повседневном, рутинно-привычном режиме функционирования разума, самоочевидность непосредственно пережитого — не свидетельство его истинности (миражи в окнах, жизнь, «прошедшая» за семь лет скитаний, однако занявшая одно мгновение в универсуме стороннего наблюдателя). В свою очередь, невероятность опыта с точки зрения обыденного сознания (Пророк был вознесен на небо, имел 90 000 бесед с богом, видел рай и ад, и при этом вода из опрокинувшейся в момент вознесения кружки не успела вытечь) — не доказательство его ложности. Таким образом, получается, что в стандартном способе воспринимать реальность очевидность — не доказательство истинности, невероятность — не доказательство ложности. Имеет значение не «было» или «не было», а содержательный потенциал, смысловое наполнение прозрения.

Так какое же знание невыразимого было в этой демонстрации шейхом транслировано?

Полагаю, в приведенной поучительной истории передано сразу два посыла трансляции знакомого, невыразимого (или неубедительно выразимого) посредством вербальных средств репрезентации информации. Первый: нельзя цепляться за самоочевидную достоверность опыта, получаемого из перспективы обыденного сознания («увлеченность миражами», в которые человек склонен верить как в истинную реальность, воспринимаемую непосредственно и выражаемую «от первого лица»). Второй: не следует полагаться на высоковероятную неистинность идущего вразрез с логикой здравого смысла, — именно это знание может оказаться подлинным. Переживаемость в личном опыте не дает возможность отличить истинное от ложного, иллюзор-

ное от подлинного, значимое от незначимого, достоверное от всего лишь вероятного.

Заключение

По итогам проведенного рассмотрения может быть сформировано двоякое истолкование смыслообразования: как выражающее **суммативное** понимание данного феномена и как знаменующее собой его **целостное видение**.

Первое реализуется, когда взаимодействующие инстанции (оговоренные в начале статьи «оси координат» пространства смыслопорождения, выбранные для анализа) мыслятся как самостоятельно существующие и относительно независимо воздействующие инстанции — по принципу механического «сложения сил» (воздействий). Второе имеет место, когда осуществляющиеся трансформации видятся под углом зрения взаимопроникновения и совершающегося в такой алхимической трансмутации преображения самих оперирующих инстанций.

Суммативный формат интерпретации исследуемого находит воплощение в идее «сочетанного» истолкования процессов, разворачивающихся при формировании смысла. Именно его мы реализуем, когда и если полагаем, что возникновение смысла может быть в полной мере адекватно представлено как совершающееся в ряде последовательных трансформационных процедур, воздействие каждой из которых изменяет только непосредственный объект оперирования, но не другие операции. Например, если мы верим, что в процедуре смыслообразования есть срезы рассмотрения, которые в своей совокупности исчерпывающе обрисовывают искомый феномен. Допустим, «смысл умопостигаемый **и** ургийно сконструированный», «смысл переживаемый **и** гонийно порожденный», «смысл умопостигаемый **и** гонийно порожденный», «переживаемый **и** ургийно созданный».

Добавляя к этой четверке еще один анализировавшийся параметр, а именно «выразимость в языке vs выразимость как непосредственный живой опыт», можно получить разные объемные модели пространства форми-

рующихся смыслов. Например, «смысл переживаемый, ургийно конструируемый, представленный в выражениях естественного языка» или «смысл умопостигаемый, гонийно порожденный, представленный в непосредственном переживании/схватывании эпизода живого опыта» и др. Но и это все равно останется уровнем суммативного истолкования смыслообразования, хотя модели станут богаче.

Целостность *видения*, в моем понимании, реализуется тогда, когда суммативность состояния составленности из множества потенциально возможных плоскостей рассмотрения снимается осознанием *иллюзорной* завершенности подобного воззрения.

Что представляет собой снятие суммативности в рождении целостности?

Данный формат преобразования осуществляется, когда упомянутые (или им подобные) грани, как составляющие суммативного взгляда на недואльный феномен (формирование смысла), осознаются в статусе иллюзорного продукта активности диссоциированного разума. Иными словами, подобное преобразование имеет место в состоянии реализованной осознанности (инсайт, озарение, мгновение ясности), когда постигается, что такого рода восприятие-*видение* не выражает, так сказать, «истину в последней инстанции». Напротив, предзадано двойственным модусом функционирования интеллекта, *мировоззренчески обусловлено* (поскольку осуществлено из перспективы диссоциирующего миропонимания).

Когда подобная вспышка осознанности происходит, изменяется **модус пребывания сознания**: из двойственного и суммативного он (модус пребывания) становится недвойственным, целостным. Именно это эмерджентно возникшее, абсолютно новое качество/свойство/состояние разума, формирует *соразмерное ему пространство когниции*, в котором и обнаруживает себя. Подобная когнитивная пертурбация не может не иметь воплощения в *продуктах* свершившейся трансмутации осознанности: законах, механизмах, принципах слагаемости смыслов: модусах

связности, оказывающихся достижимыми на так заданном универсуме возможного. Соответственно, и природа смыслополагания, актуализируемого в пространстве так очерченной когнитивности, изменяется, преобразаясь из суммативной в целостную.

Что касается данной статьи, то она, конечно, реализует суммативный формат истолкования природы смыслообразования. Это, безусловно, недостаточно для того, чтобы считать, что адекватная интерпретация феномена реализована. Тем не менее, некоторые наброски перспектив перехода к целостному воззрению, которые я постаралась обозначить, хочется надеяться, создадут предпосылки для более эффективного истолкования исследованного феномена в дальнейшем.

Список литературы

1. *Аршинов В.И.* Наблюдатель сложности в контексте парадигмы постнеклассической рациональности // *Философский ежегодник*. Выпуск 18: «Философия науки в мире сложности». М.: Институт философии РАН, 2013. С. 42–61.
2. *Аршинов В.И.* Конвергентные технологии в контексте постнеклассической парадигмы сложности // *Сложность. Разум. Постнеклассика*. 2015. №3. С. 42–54.
3. *Neisser U.* The Roots of Self-Knowledge: Perceiving Self, It, and Thou // *The Self across Psychology. Self-Recognition, Self-Awareness, and the Self Concept*. N.Y.: New York Academy of Sciences, 1997. P. 19–33.
4. *Kyriacou Ch.* Metaepistemology // *Oxford Bibliographies*. DOI: 10.1093/OBO/9780195396577-0302. [Электронный ресурс] URL: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195396577/obo-9780195396577-0302.xml> (Дата обращения 28.04.16.) https://www.oxfordbibliographies.com/browse?module_0=obo-9780195396577

5. *Кришнамурти Дж.* Самому себе. Последний дневник. М.: Ганга, 2020. 192 с.
6. *Судзуки Д.Т.* Мистицизм: христианский и буддистский. Киев: ИД «София», 1996. 288 с.
7. *Минделл А.* Квантовый ум: грань между физикой и психологией. М.: Ганга, 2018. 716 с.
8. *Минделл Э.* Сновидение как источник творчества: 30 творческих и волшебных способов работы над собой. М.: Ганга, 2019. 288 с.
9. *Posner M.* Cognition: An introduction. Glenview, IL: Scott, Foresman, 1973. 208 p.
10. *Сидоров П.И., Чумакова Г.Н., Щукина Е.Г.* Перинатальная психология. Изд. 2-ое, доп. СПб.: СпецЛит, 2022. 159 с.
11. Психологические особенности внутриутробного развития. [Электронный ресурс] URL: <https://studfile.net/preview/5113915/page:12/> (Дата обращения 30.03.23).
12. *Гроф Ст.* Области человеческого бессознательного: опыт исследований с помощью ЛСД. М.: МТМ, 1994. 240 с.
13. *Петросьян С.Н.* Пренатальный и перинатальный периоды развития ребенка как кризисный этап становления личности // Вестник АГУ. Выпуск 3 (183). 2016. С. 114–122.
14. *Bertin A.* Education in the Womb, or a Story about Missed Opportunities. SPb.: MNPO “Life”, 1992. 32 p. [Электронный ресурс] URL: http://modernlib.ru/books/bertin_andre/vospitanie_v_utrobe_materi_ili_rasskaz_ob_upuschennih_vozmozhnostyah/read_1 (Дата обращения 13.04.18.)
15. Интерсубъективность в науке и философии / Отв. ред. *Н.М. Смирнова*. М.: Канон+, 2014. 416 с.
16. *Смирнова Н.М.* Смысл и творчество. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2017. 304 с.

17. *Gibson J.* The Senses Considered as Perceptual Systems. L.: Allen and Unwin, 1966. 335 p.
18. *Гибсон Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. 461 с.
19. *Тосихико Яяма.* Ци терапия. Путь к новому сознанию и телу. Киев; М.: София, 2000. 176 с.
20. *Rizzolatti, G., Sinigaglia, C.* Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions, Emotions, and Experience. N.Y.: Oxford University Press Inc., 2008. 242 p.
21. *Calvo-Merino B., Glaser D.E., Grezes J., Passingham R.E., Haggard P.* Action Observation and Acquired Motor Skills: an fMRI Study with Expert Dancers // Cerebral Cortex. August 2005. 15. P. 1243–1249. См.: [Электронный ресурс] URL: <http://discovery.ucl.ac.uk/3041/1/1243.pdf>. (Дата обращения 17.02.19.)
22. *Бауэр И.* Почему я чувствую, что чувствуешь ты. Интуитивная коммуникация и секрет зеркальных нейронов. СПб.: ИД Вернера Регена, 2009. 138 с.
23. *Бескова И.А.* Динамика смыслов: зеркальные нейроны в механизмах творчества // Философия творчества. Вып. 5: Смысловые измерения социокультурных пространств творчества. М.: ИИнтелЛ, 2019. С. 20–61.
24. *Гачев Г.Д.* Ментальности народов мира. М.: Эксмо, 2008. 544 с.
25. *Кюлевинд Г.* Звездные дети. М.: Evidentis, 2005. 172 с.
26. *Бескова И.А.* Эволюция и сознание: новый взгляд. М.: Индрик, 2002. 254 с.
27. *Гумилев Л.Н.* Этногенез и биосфера Земли. М.: АСТ, 2019. 704 с.
28. *Хайдеггер М.* Время и бытие / Перевод Бибахина В.В. (статьи и выступления). М.: Республика, 1993. 447 с.

29. *Смаллиан Р.* Молчаливое Дао. М.: Канон+, 2021. 224 с.
30. *Мэнсфилд В.* Тибетский буддизм и современная физика: На пути к единству любви и знания. М.: Новый Акрополь, 2010. 208 с.
31. *Гратцер У.* Эврики и эйфории: об ученых и их открытиях. М.: КоЛибри, 2011. 654 с.
32. *Westcott M.R.* Towards a Contemporary Notion of Intuition: a Historical, Theoretical, and Empirical Inquiry. N.-Y.: Holt, Rinehart and Winston Collection, 1968. 228 p.
33. *Судзуки Д.Т.* Антология дзэн-буддийских текстов. СПб.: «Наука», 2005. 275 с.
34. Избранные сутры китайского буддизма. СПб.: «Наука», 2000. 464 с.
35. *Торчинов Е.А.* О психологических аспектах учения праджняпарамиты на примере «Ваджраччхедика-праджняпарамита-сутры» // Психологические аспекты буддизма. Отв. ред. Н.В.Абаев. 2-е изд. Новосибирск: «Наука», 1991. С. 104–124.
36. *Розенберг О.О.* Проблемы буддийской философии. Петроград: Издание Факультета Восточных языков Петроградского университета, 1918. 309 с.
37. *Mäll L.* Teemantsuutra // *Parnov J.* Pronksnaeratus. Tallinn: Valgus, 1975. 240–247 s.
38. Сущность дзэн. Искусство быть свободным. СПб.: Евразия, 2000. 352 с.
39. Пять домов дзэн. СПб.: Евразия, 2001. 256 с.
40. *Идрис Шах.* Караван сновидений. М.: «Гранд»; «Фаир-пресс», 2000. 462 с.

Н. М. Смирнова

Институт философии РАН, Москва

N. M. Smirnova

Institute of Philosophy RAS, Moscow

nsmirnova17@gmail.com

Образные схемы в структуре творческого смыслополагания

Аннотация. В статье рассмотрен эвристический потенциал понятия «образная схема», введенного в научный оборот в результате междисциплинарного взаимодействия философии и лингвистики. Показаны значение и функции этого ключевого понятия когнитивной лингвистики в пространстве междисциплинарного диалога. Представлены дискуссионные аспекты понятия образной схемы как рекуррентного паттерна сенсомоторного опыта. Обосновано, что философская значимость данного понятия обусловлена тем, что с его помощью артикулированы сенсомоторные основания абстрактного мышления и смыслополагания на основе современной телесно-ориентированной теории познания. Очерчена панорама дальнейшего развития философских представлений об образных схемах на основе когнитивной психологии и нейронаук.

Ключевые слова: сознание, познание, смысл, образная схема, телесно-ориентированная эпистемология, когнитивная лингвистика.

Image Schemas in the Structure of Creative Meaning-Constitution Process

Abstract. Heuristic power of “image schema” notion, derived in interdisciplinary cooperation of philosophy and linguistics, has been examined in this paper. Significance

and functions of this key concept of cognitive linguistics in interdisciplinary dialogue have also been exposed. Some debatable image schema notion's aspects, such as recurrent patterns of sensomotor human experience, have been analysed. Philosophical significance of this concept has clearly been substantiated. Its sensomotor foundations pave the way to the abstract thinking and meaning constitution processes viewed in the framework of contemporary embodied theory of knowledge. Panorama of image schema's further development has been presented on the basis of both cognitive psychology and neurosciences.

Keywords: *mind, knowledge, meaning, image schema, embodied epistemology, cognitive linguistics.*

1. Философия и когнитивные науки: пространство междисциплинарного диалога

Знаменем натуралистического поворота в философии второй половины XX века явилось представление об изначальной обусловленности человеческого познания не только социально-культурными, но и инвайронментально-телесными характеристиками. Натуралистическое «обмирщение» современной философии вызревало как оппозиция застарелой картезианской дихотомии тела и духа, в аналитической философии сознания облеченной в превращенную форму пресловутой *mind-body problem*. Одновременно с этим происходило осознание того, что искусственное разделение целостности человеческой экзистенции на противостоящие друг другу составляющие не отвечает современному уровню развития когнитивных наук о сознании.

Критика онтологического и эпистемологического дуализма типа сознание-тело, субъект-объект, мышление-эмоции, воображение-мышление, характерного для посткартезианской философии сознания, осуществлялась в русле сразу нескольких философских направлений: постгуссерлевской феноменологии (М. Мерло-Понти), инструменталистского прагматизма (Д. Дьюи) и нейрофилософии (П. Черчланд). Осознанное стремление философски превзойти картезианский дуализм «сознание-тело» и ознаменовались оформлением энактивного, телесно-ориентированного под-

хода (4E-epistemology: embodied, embedded, enactive and extended) в современной теории познания.

Впоследствии В. Джемс, Дж. Дьюи и М. Мерло-Понти, а также и когнитивные нейронауки сформулировали более богатый «отелесненный» подход к воображению, познанию и мышлению. Названные авторы прозорливо предвосхитили фундаментальное предостережение 4E-эпистемологии, согласно которому сознание и тело не следует рассматривать как две независимые субстанции. То, что мы привыкли называть сознанием и телом, — аспекты одного длящегося процесса вживания организма в среду, — процесса сколь физического, столь и ментального. И если человеческое сознание телесно воплощено, то все смыслы, процессы мышления и символического выражения имеют эпистемически глубокие (неотрефлектированные) корни в паттернах восприятия и телесного опыта.

Изначально *embodiment*-гипотеза¹ была нацелена на преодоление *mind-body*-дуализма, присущего картезианской науке и философии и включала «первое поколение» представителей когнитивной науки. В дальнейшем она кристаллизовалась в обновленных представлениях о воздействии чувственного познания (сенсомоторных схем) на высшие формы познавательной деятельности человека. Когнитивная оптика эпистемологического натурализма сфокусирована на роли сенсомоторных оснований человеческого мышления в общей когнитивной архитектуре человеческого Разума.

Манифестацией телесно-ориентированного подхода в современной эпистемологии стало представление о том, что порождающие механизмы абстрактного мышления и смыслового конституирования являются результатами ре-энактивации следов сенсорного опыта субъекта, погруженного

1 Следует заметить, что само понятие телесной воплощенности несколько различается у представителей различных когнитивных наук: когнитивной психологии, когнитивной лингвистики, когнитивной антропологии, нейронаук. Это различие впоследствии сказалось на содержании используемых ими понятий, в частности, понятия образной схемы.

в «жизненную нишу» (Umwelt) организма в окружающей среде обитания. Включение в орбиту эпистемологического анализа инвайронментальных и телесных детерминант познания инспирируют «расширенный» (extended) подход к познавательной деятельности человека, важная роль в реализации которого принадлежит когнитивным наукам о сознании, сформировавшимся в 80-е годы XX века.

Последующее развитие телесно-ориентированной 4E-эпистемологии отражало усилия и подытоживало результаты исследования когнитивных механизмов в активистски-деятельностной парадигме человеческого познания.

Конечно, *философские основания* (термин В.С. Степина) когнитивных наук, точнее, свойственные им представления о месте и роли философии в системе наук о мышлении, подчас не отвечают современному уровню развития философской теории познания. Тем не менее, когнитивные науки о сознании поставляют бесценный эмпирический материал для разработки философски более изощренных представлений как о сенсомоторных основаниях образно-понятийного мышления, так и для анализа общей когнитивной архитектуры человеческого мышления.

Однако, проявляя интерес к эмпирическим наработкам когнитивных наук о сознании, философия ставит и решает свои собственные задачи. Она не всегда разделяет (и не обязана разделять) как эпистемические презумпции, так и мировоззренческие выводы когнитивных наук из их собственных открытий. Так, «ранние» когнитивные науки основывались на неолейбницианских представлениях, согласно которым познание есть скрытая вычислительная деятельность сознания, которое не знает, что оно вычисляет. Иными словами, вычислительные устройства не просто имитируют человеческий интеллект, но и само функционирование человеческого разума предстает ничем иным, как изощренным типом вычисления. При этом вычислительный подход к анализу человеческого мышления, как правило, базировался на философски не бесспорной идее *ментальных репрезентаций*.

Современная философия сознания полагает смыслообразующие функции человеческого интеллекта исключительной прерогативой человеческого разума: вычислительные устройства оперируют лишь с формальной стороной информации, тогда как ее смысл задается лишь человеческими интерпретациями — интенциональными усилиями и системой релевантности человеческого разума.

Однако человеческий разум отнюдь не всецело прозрачен для его носителя: большинство познавательных процессов (в том числе и пресловутое «вычисление» когнитивных паттернов) протекает бессознательно. По этой причине многие кажущиеся очевидными когнитивные интуиции могут оказаться попросту ложными. Их возможное встраивание в процессы логического вывода неизбежно приводит к грубым ошибкам, чреватым воистину пагубными последствиями. Поэтому осуществляемая когнитивными науками *интерсубъективная* эмпирическая верификация данных о сознании «от 3 лица» значительно повышает достоверность полученных результатов.

Но продуктивное взаимодействие эпистемологии и когнитивных наук никак не колеблет их собственного когнитивного статуса: они продолжают оставаться различными отраслями знания с присущими им специфическими предметами, онтологическими допущениями и методами исследования. Тем не менее, это, повторим, не исключает их взаимного содержательного обогащения. Телесно-ориентированная энактивистская эпистемология обращается к когнитивным наукам в поисках эмпирического материала для ответа на глубокие философские вопросы, смыслы которых выразимы в кантианских формулировках. А именно: *как возможны* идеальные предметности культуры, смысл и абстрактное мышление для существ, подобных нам, чьи когнитивные операции мыслятся принципиально телесно-воплощенными (embodied)? Если наш мозг телесно воплощен и нет фундаментального онтологического разделения на «сознание» и «тело», то как именно/благодаря чему возникает способность к абстрактной концептуализации?

зации и теоретическому мышлению? Иными словами, как смысл, воображение и мышление — все то, что отличает человека разумного, — возникает из органических, телесных взаимодействий с окружающей средой? Это вопрошание трансцендентальных основ познания, обращенное ко всем формам смыслополагания и символического самовыражения.

Со своей стороны, когнитивные науки обращаются к современной эпистемологии в поисках развитых философских представлений о сознании. Ибо существуют принципиально философские вопросы о природе познания, отвлечение от которых обуславливают трудности точного определения ключевых понятий когнитивной лингвистики, например, понятий ментальных репрезентаций и образных схем.

Но если «ранние» когнитивные науки апеллировали к философской методологии в ее философско-аналитической версии (методам логико-семантического анализа), то становление коннекционистской (распределенно-вычислительной) парадигмы инспирировало перенос методологических акцентов на философско-эмпирические подходы: сенсуализм, индуктивизм и психологический ассоцианизм («новый эмпиризм»).

Так, «ранняя» когнитивная психология использует философские прозрения трансцендентальной феноменологии для исследования смыслового состава ее базовых понятий. Стремясь прояснить содержание понятий сознания, тела и памяти, зачастую и поныне используемых в значениях XVIII–XIX вв., нейрофеноменологи, например, прибегают к разработанным в аналитической философии методам концептуального анализа [1]. Однако позднейшие ее версии используют более обширный арсенал средств феноменологии для анализа теоретических оснований экспериментальной деятельности: исследования интроспективных презумпций психологических / нейронаучных экспериментов [2, р. 330–350] и формирования их теоретической схемы (дизайна эксперимента) [3, р. 85–99]. И хотя многие прозрения трансцендентальной феноменологии и претерпели

существенное натуралистическое искажение (об опасности которого прозорливо предупредил и сам Э. Гуссерль), их когнитивное взаимодействие положило начало плодотворному диалогу, знаменующему собою как взаимное обогащение философии и когнитивных наук, так и их взаимную критику [4, с. 5–6].

2. Когнитивная лингвистика в поисках сенсомоторных детерминант языка и познания

Более многообещающим представляется диалог телесно-ориентированной эпистемологии с когнитивной лингвистикой: эта область знания прогрессирует в направлении все более глубокого понимания телесных корней познания и языка. Интерес 4E-эпистемологии к когнитивной лингвистике обусловлен тем, что в ее рамках обрело лингво-философскую конкретизацию представление о телесной обусловленности человеческого языка и мышления. Какова роль естественного языка в процессе познания? Является ли язык средством доступа к когнитивной архитектуре или же ее неотъемлемым компонентом?

В решении подобных вопросов когнитивный диалог философии с современной лингвистикой оказался весьма плодотворным и свободным от натуралистически-упрощающих искажений, отчасти свойственных нейрофеноменологии [5, с. 56–66]. Подобное «перекрестное опыление» когнитивных наработок философского и научного исследований сознания впервые позволило наметить широкую программу экспериментального изучения сенсомоторных оснований абстрактного мышления и места языка в когнитивной архитектуре.

Как научная дисциплина лингвистика апеллирует к философии в поисках развитых представлений о соотношении языка и мышления, образа и знака, воображения и мышления и т.п. В свою очередь, философия черпает в профессиональных наблюдениях лингвистов за реальным функционированием языка и языковых экспериментах эмпирическое подтверждение теоретических наработок о месте и роли естественного языка в познавательной дея-

тельности человека. Ибо неизбывный интерес для 4Е-эпистемологии, повторим, представляет вопрос о том, каким образом данные сенсомоторного восприятия — чувственная основа когнитивного контакта организма со средой — трансформируются в порождающие структуры ментальной деятельности более высокого уровня (высоко сложные образы, абстрактные понятия и т.п.). Посредством каких когнитивных механизмов осуществляется «возгонка» следов сенсомоторных воздействий до высокоуровневых абстракций? Какова природа «перцептивного притяжения» высших форм рассудочной деятельности к чувственной основе познания?

Когнитивная лингвистика преломляет поставленные выше вопросы философского характера в предмет эмпирического исследования реального функционирования языка. В ее рамках намечена обширная исследовательская программа изучения влияния естественного языка на характер чувственных восприятий (пространственных отношений, звукового ряда, кинестетических движений и т.п.). Осуществление этой программы уже на самых ранних ее этапах привело к более глубокому пониманию не только когнитивных механизмов образования научных абстракций высокого уровня, но и позволило обнаружить высокую опосредованность первичных «перцептивных смыслов» характеристиками ментальной деятельности более высокого уровня.

Когнитивная лингвистика зародилась как форма междисциплинарного взаимодействия философии и лингвистики в 60–70-е годы XX века отчасти под влиянием лингвистического позитивизма Б. Уорфа, отчасти же — Р. Якобсона и неогумбольдтианства. И если «ранняя» когнитивная лингвистика сформировалась в рамках натуралистической парадигмы в оппозиции к картезианской дихотомии материи и духа, то «поздняя» противостоит не только к формалистски-десемантизирующей концепции порождающих грамматик Н. Хомского, но и к чистому логико-семантическому анализу аналитической философии сознания, отвле-

ченному от представлений о реальном функционировании языка. И в отличие от философии анализа естественного языка, исследования которой разворачиваются в логическом пространстве идеальных предметностей, когнитивная лингвистика провозглашает себя *эмпирической* наукой и апеллирует к наблюдениям над речевой практикой и языковым экспериментам.

Отцами-основателями когнитивной лингвистики принято считать выдающихся лингвистов Дж. Лакоффа (George Lakoff) и Л. Талми (Leonard Talmy), а также философа и логика, специалиста в области логической семантики М. Джонсона (Mark Johnson). Сегодня это течение охватывает широкий круг авторов, среди которых, помимо упомянутых ее отцов-основателей, наиболее известны: Р. Гиббс (Raymond Gibbs), Т. Клоснер (Timothy Clausner), Б. Хэмп (Beate Hampe), Р. Дьюэлл (Robert Dewell) и Ж. Мандлер (Jean Mandler) и др.

Проведенные в рамках данной программы эмпирические исследования роли естественного языка в познавательной деятельности человека позволяют обнаружить обусловленность многих когнитивных процессов структурой родного языка. Содержание долговременной памяти, например, зависит от структуры языка постольку, поскольку именно грамматическое членение языка оказывает непосредственное воздействие на избирательность внимания, его способность сфокусироваться на определенном сегменте потока информации. Зрительное восприятие зависит от структуры языка по той причине, что активация слова, содержащего визуальный семантический компонент, возбуждает нейронные зоны, непосредственно вовлеченные в восприятие референта. Восприятие звуков обусловлено фонетическими характеристиками конкретного языка, структурирующего слуховое пространство таким образом, что оно лучше приспособлено к различению фонетических вариаций, свойственных родному языку. Подобно слуховой, моторная и артикуляционная системы структурируются в соответствии с паттернами родного языка. Воздействие

же вербального языка на жестикуляцию отражает систему ориентации, доминирующую в разговорном языке. Наконец, лексические паттерны естественного языка участвуют в формировании образов воображения. Предполагается, что они структурируют поле воображения в соответствии с грамматическим членением родного языка [6, с. 106–136].

Если гипотеза о роли естественного языка в сенсорных реакциях обретет дальнейшее эмпирическое подтверждение, это существенно углубит философские представления о соотношении образной и знаковой составляющих человеческого мышления, не сводимые к пресловутой полушарной асимметрии человеческого мозга.

3. Критика традиционной и становление опытной и телесно-ориентированной теории значений

Встраивание когнитивной лингвистики в коммуникативную парадигму и 4E-эпистемологию инспирировало критику традиционной теории значений. Когнитивной презумпцией столь решительного (парадигмального) поворота в лингвистике к ориентации на телесно-ориентированное и эмпирическое исследование языка стало идейное размежевание с традиционными («абстрактно-объективистскими») теориями значения. Восходящие к античности и благополучно дожившие до наших дней, они представлены в очищенной от языковых значений генеративной грамматике Н. Хомского, де-семантизация которой резко контрастирует с устремлениями Дж. Лакоффа и М. Джонсона на эмпирическое исследование реального использования языка.

Фундаментальная интуиция лингвистического объективизма состоит в уподоблении языковых выражений — объектам, существующим независимо от воспринимающего их индивидуального сознания. Языковые выражения мыслятся как непосредственно соотнесенные с миром и выражающие его объективные свойства. Ученый-лингвист, (зачастую неявно) принимающий абстрактно-объективистскую трактовку значения, анализирует лингвистические объекты-значения сами по себе (*per se*), вне зависимости от

контекста их употребления и того, как люди их понимают. Доведенная до логического конца, позиция лингвистического объективизма означает, что объективность значения, присущего предложению, безразлична к тому, произносит ли его носитель языка с пониманием его смысла, натасканный попугай или же предложение случайным образом сгенерировано компьютерной программой¹.

«Миф объективизма», воплощенный в традиционных теориях значения, подразумевает, что значение, да и сам язык, не зависят ни от телесной конституции и социальной организации человека, ни от присущих данной культуре способов понимания: значения (якобы) объективно присутствуют самим словам и способам их сопряжения.

Отцы-основатели когнитивной лингвистики не без основания полагают, что критикуемая ими объективистская модель во многом адекватна когнитивным устоям западной культуры, и потому вполне приемлема в большинстве ситуаций познания и действия. Но одно дело — успешно использовать ту или иную модель в конкретных условиях, а совсем другое — утверждать, что она является единственно возможным отражением языковой реальности. Последнее утверждение, не без основания утверждают названные авторы, глубоко ошибочно¹. Заметим, что в критике объективистской теории значения Дж. Лакофф и М. Джонсон фактически констатируют когнитивную ограниченность классической концепции научной рациональности, элиминирующей относительность к средствам и операциям деятельности, но без использования понятий, введенных представителями отечественной школы методологии науки.

Полагая объективистские теории значения неадекватными в отношении современного понимания человеком своего опыта, языка и мышления, Дж. Лакофф и М. Джонсон рассматривают проблемы описания значения в естественном языке и способы понимания человеком своего языка и опыта как эмпирическую область исследований, а вовсе не

1 Заметим, что объективистские математические модели вовсе не обязательно связаны с объективизмом в его философском понимании.

как сферу абстрактных философских построений. Переводя изучение проблем значения в плоскость эмпирических исследований, наблюдений и языковых экспериментов, они противопоставляют приведенным выше принципам объективистской трактовки значения ниже следующие соображения, имеющие выраженные философские импликации.

Представление о том, что существует объективно истинное значение, независимое от человеческого его понимания, не соответствует реальному опыту использования языка. Значение обусловлено человеческим опытом использования языка, жизненным миром человека, способами его понимания и общения. Вполне в духе «позднего» Л. Витгенштейна (но без ссылки на него) названные авторы полагают, что опыт использования языка конститутивен в отношении его значений. Нет оснований предполагать существование якобы внутренне присущих предложению значений, не зависящих от их понимания человеком; само же общение не является неискажающей передачей подобных значений «из уст в уста». Учет опыта человеческого общения требует рассматривать лингвистические значения не сами по себе, не в качестве непоколебимого фундамента социальной организации, но в рамках исторических форм взаимодействия человека с миром и в связи с его культурно-обусловленными ментальными проекциями на мир вещей, людей и идей. Поэтому отказ от объективистски-созерцательной концепции значений означает, что основания наших концептуальных средств следует искать в типологически значимых корреляциях нашего опыта, а отнюдь не в объектах самих по себе [7, с. 183].

Значение высказывания зависит от способа его понимания, — утверждает М. Джонсон. Оно интенционально и всегда «для кого-то». Предложение ничего не значит, пока оно никем не понято [7, с. 208]. Поэтому нет смысла постулировать существование такого «объекта», как универсальное объективное значение — его попросту не существует. Заметим, что подобное утверждение отца-основателя когнитивной лингвистики созвучно наработкам

неклассической герменевтики и выражает установки деятельностного подхода в изучении человеческого мышления, развитые в рамках отечественной методологической школы.

Дж. Лакофф и М. Джонсон справедливо критикуют абстрактно-объективистское понимание значения за его отвлеченность от всего, что обусловлено человеческой телесностью (*disembodied*), психологией и культурно-закодированными способами понимания. И хотя релятивистский вариант объективистского понимания значения допускает, что значение и условия истинности объективно даны не в универсальных терминах, но лингвоспецифичны, тем не менее, человеческое понимание по-прежнему исключается из описания как нерелевантное в отношении значений и условий истинности.

Полагаемая когнитивной лингвистикой *антропоцентричность значения* означает, что оно нагружено характеристиками человеческого опыта и отражает человеческую систему релевантностей, сформированную жизненным опытом. Проще говоря, то, какое значение мы приписываем, зависит от наших планов, надежд, опасений, ожиданий — словом, всего того, что составляет содержание человеческого переживания бытия-в-мире.

Постулируемая антропоцентричность значения обращает нас к научному изучению *воображения* как локуса человеческого смысла, понимания и абстрактного размышления¹. Воображение — не факультативная (краевая, случайная, побочная), но неотъемлемая составляющая значения. Ключевой важностью для нашего анализа обладает вывод отцов-основателей когнитивной лингвистики: «*Значение — феномен воображения* и органическая часть процесса формирования внутренней согласованности между

1 Подр. о связи воображения и значения в рамках когнитивной лингвистики см.: *Смирнова Н.М.* Образ и смысл: опыт когнитивной лингвистики // *Философия творчества.* Выпуск 8, 2022: философско-методологический анализ творческих процессов. М.: Голос, 2022. С. 150–178.

концептами» [7, с. 244]. Рациональность мышления, процессы референции, с одной стороны, неразрывно связаны с воображением, с другой, — усилия воображения всегда так или иначе рационально нагружены. Воображение активно способствует достижению внутренней согласованности опыта, неотъемлемо присущей *опытному гештальту*.

Вывод об имманентной вовлеченности воображения в структуру значения названные авторы иллюстрируют на основе эмпирического анализа роли метафор в мышлении и разговорной практике. Так, Дж. Лакофф не без основания утверждает, что человеческое мышление метафорично по своей природе¹. Способность схватывать интерсубъективные смыслы жизненного опыта с помощью метафор (любовь — это приключение, время — деньги) уподобляется фундаментальным человеческим чувствам: зрению, осязанию и слуху. Синтезируя разум и воображение, метафоры выступают феноменами *воображаемой рациональности*. Они наводят мосты между различными областями интерсубъективного опыта, способствуя дальнейшему углублению человеческого понимания [7, с. 251]. Соотнося друг с другом смыслы различных пластов социального опыта, метафорические конструкции позволяют обозреть проблемную ситуацию с позиции множественности альтернатив, расширяя горизонт возможностей для творческих свершений человеческого разума.

Встроенный в телесные практики, метафорический язык выступает мощнейшим генератором культурных инноваций и плавильным тиглем новых культурных смыслов, сплавляющим воедино отдельные кристаллы социального опыта во всеобщность универсалий культуры. В антропоцентричной вселенной человеческих смыслов Дж. Лакоффа и М. Джонсона метафора — не только инструмент трансляции смыслов в логическом пространстве, но и

1 Следует признать, что подобная точка зрения не нова. Этот тезис хорошо разработан, к примеру, в рамках Харьковской лингвистической школы, в частности, в работах А. А. Потебни и А. Г. Горнфельда. Об этом см. также: *Моркина Ю. С.* [8, с. 94–156].

форма жизни, задающая культурные векторы жизненной траектории. И скелетом метафоры, задающим метрику пространства метафорической трансляции смыслов, полагается *образная схема*, о которой далее и пойдет речь.

4. «Образная схема» и ее кантианские предпосылки

Ключевой термин когнитивной лингвистики «образная схема» появился в 1987 г. практически одновременно в монографиях М. Джонсона “The Body in Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason” и Дж. Лакоффа “Women, Fire and Dangerous Things: What Our Categories Reveal About the Mind”, (обе изданы в издательстве The University of Chicago press, 1978) для объяснения телесно-воплощенного происхождения человеческого смысла и мышления. Наряду с когнитивной лингвистикой, параллельные линии развития этого понятия идут от когнитивной психологии и психологии развития, а также от когнитивной антропологии и от компьютерных наук.

Хотя само словосочетание и принято считать терминологическим нововведением указанных авторов, идея образной схемы отчасти предвосхищена в трансцендентализме Канта. Автор «Критики чистого разума» в главе первой «Трансцендентальной аналитики» пытается решить фундаментальную теоретико-познавательную проблему: как понятия, трактуемые им как формальные структуры рассудка, могут быть применены к принципиально иному по природе материалу чувственного восприятия?

В известной главе трансценденталистского учения о способности суждений (или аналитики основоположений) знаменитой «Критики чистого разума», озаглавленной им «О схематизме чистых понятий рассудка» [9, с. 255–266], И. Кант напряженно ищет подходящее посредствующее звено, способное связать идеальность понятия (как чистую форму) с «материей» чувственных ощущений. Как известно, подобное связующее звено И. Кант находит в *трансцендентальной схеме*. Он полагает, что «схема сама по себе есть всегда лишь продукт способности воображе-

ния, но так как ее синтез воображения имеет в виду не единичное созерцание, а только единство в определении чувственности, схему следует все же отличать от образа» [9, с. 259]. Иными словами, схема, по И. Канту, отлична от конкретного образа тем, что ей приписана способность приводить чувственность в упорядоченное единство, свойственное не только единичному созерцанию, но чувственному познанию как таковому. Так что трансцендентальная схема воображения не мыслится им ни специфическим образом единичного предмета, ни абстрактным понятием, ни тем более самим предметом, в отрыве от априорных форм чувственной деятельности, по И. Канту, не существующим. Это продукт чистой способности воображения а priori.

Несколько упрощая: И. Кант утверждает, что трансцендентальная схема представляет собой деятельность воображения, синтезирующего чувственные данные для последующего схватывания их в понятии. Иными словами, трансцендентальная схема дает представление о всеобщем способе, каким способность воображения поставляет понятие его чувственный образ. По И. Канту: схема понятия треугольника будет «специфическим правилом синтеза воображения в отношении чистой фигуры в пространстве», в данном случае — регулятором воображения, конституирующим образ трехсторонней закрытой фигуры. Так что схематизм нашего рассудка «есть скрытое в глубине человеческой души искусство, настоящие приемы которого нам вряд ли когда-либо удастся угадать у природы и раскрыть» [9, с. 259].

Нетрудно видеть, что главная проблема кантова решения вопроса о связи чувственности и рассудка состоит в том, что оно основано на абсолютном противопоставлении друг другу «материальных» и формальных аспектов познавательной деятельности. И. Кант допускает саму возможность чистых форм — без какого-либо чувственного наполнения. Но определяя чистые формы как всецело лишённые материального содержания, весьма проблематично найти опосредующий фактор, способный навести мосты между

(якобы радикально различными) чувственно-материальными и априорно-формальными аспектами человеческого познания. Кантовский кандидат на это посредничество — трансцендентальная схема воображения — выступает для него формальной структурирующей способностью синтеза материальных ощущений опыта. И если с позиций жесткого противопоставления «чистого» и эмпирического кантовы рассуждения о понятии и функциях продуктивного воображения вполне последовательны, то с позиций современной 4E-эпистемологии они грешат фундаментальной недоопределенностью. Не удивительно, что в пределах принятых (дихотомических) допущений, а также веры в существование чистого (бестелесного) автономного разума, И. Кант и не мог осознать в полной мере конститутивную роль воображения в процессах мышления.

Современная телесно-ориентированная эпистемология позволяет усомниться в эвристичности метафизических предпосылок-дихотомий типа форма-содержание, ментальное-психическое, чистое-эмпирическое, не позволяющих схватить длящуюся непрерывность сенсорного опыта. Концептуализация не является ни архетипом якобы присутствующей способности к чистому формообразованию, ни априорными структурами познания, как полагал И. Кант.

Однако И. Кант прозорливо осознал схематизирующую, формообразующую функцию человеческого воображения как локуса человеческого смысла, понимания и суждения. Как мы теперь понимаем, познание является не «чисто рассудочной» деятельностью, но телесно-воплощенным процессом человеческого смыслополагания, посредством которого мы придаем смысл нашему опыту. То, что И. Кант полагал продуктивной способностью воображения, телесно-ориентированная эпистемология мыслит сложным и многомерным внутренне дифференцированным процессом распознавания внутренней структуры нашего опыта с привлечением средств когнитивно-научного анализа.

Более того, мы не должны полагать воображение исключительно субъективной, ментальной операцией. Образ-

ная активность — неотъемлемая часть длящегося потока нашего повседневного опыта, не являющегося ни исключительно ментальным, ни исключительно телесным, ни чисто когнитивным, ни чисто эмоциональным, ни чисто мыслительным, ни чисто чувственным. Подобные измерения нашего опыта синтезированы в перцептивных и моторных образцах взаимодействия организма со средой, обеспечивающих базисную структуру наших образцов мышления и понимания. Но прозрения И. Канта о роли схематизирующей способности воображения в организации нашего опыта сыграли огромную роль в последующем развитии представлений об образных схемах в когнитивной лингвистике. Приняв постулаты телесно-ориентированного познания, ее представители развили представления об образных схемах как фундаментальных паттернах непрерывного потока сенсорного опыта.

5. «Образная схема» как ключевой концепт когнитивной лингвистики и ее философские импликации

Исходя из презумпции телесной воплощенности человеческого познания, отцы-основатели когнитивной лингвистики Дж. Лакофф и М. Джонсон постулируют, что все смыслы, процессы мышления и символической манифестации укоренены в паттернах чувственного восприятия и телесного движения. Все то, что мы привыкли мыслить в системе дихотомических категорий, в оптике *embodied cognition* предстают лишь различными аспектами длящегося потока сенсорного опыта. Предполагается, что сама возможность абстрактного мышления и концептуализации непосредственно зависит от того факта, что *body-mind* представляют собой не две различные субстанции, но аспекты восприятия единого потока нашего опыта.

В телесно-ориентированной эпистемологии между сознанием и телесностью нет онтологического зазора: вместо проблемы того, как две совершенно различные субстанции (*body-mind*) могут объединяться во взаимодействии, и то, и другое следует переосмыслить как абстрактные мо-

менты единого потока опыта. «Я предполагаю, что сама возможность абстрактного мышления и концептуализации непосредственно зависит от того факта, что *body-mind* представляют собой не две различные вещи, но лишь абстракции от нашего длящегося коммуникативного опыта», — констатирует М. Джонсон [10, р. 23]. Смысл и мышление зависят от паттернов сенсомоторного опыта, и то, что мы называем более высокой когнитивной активностью, имеет глубокие (неотрефлексированные) корни в нашей телесной конституции и сформировано телесными восприятиями и движениями.

Применяя принципы телесно-ориентированной эпистемологии к когнитивному анализу языка и мышления, Дж. Лакофф и М. Джонсон в своих магистральных работах 1987 г. ввели в научный оборот понятие *образной схемы* в качестве несущей конструкции телесно-ориентированного подхода в когнитивной лингвистике. Ими очерчена общая мета-теоретическая перспектива теории образных схем как важнейшей составляющей опытных рамок, развитых когнитивной семантикой. Изучение образных схем, полагают авторы, означает рефлексивное вопрошание повторяющихся образцов нашего телесного опыта.

С помощью введенного ими понятия образных схем Дж. Лакофф и М. Джонсон стремились научно артикулировать телесную, сенсомоторную природу различных структур нашей концептуализации и мышления. «Мы стремились подчеркнуть, — поясняет М. Джонсон, — что концептуализации не являются архетипами якобы присущей нам способности к чистому формообразованию, как полагал Кант, не являются они и просто абстрактными структурами познания. Напротив, образные схемы являются рекуррентными паттернами нашего сенсомоторного опыта, с помощью которых мы можем придавать смысл нашему опыту и мышлению» [10, р. 18]. И хотя названные авторы исходили из различных (лингвистических и философских) источников вдохновения, оба солидарны в том, что концепт образной схемы конститутивен для объяснения телесно-во-

площенных истоков человеческого мышления и смыслообразования.

Сама идея образных схем родилась из эмпирических исследований того, как функционируют слова, выражающие пространственные отношения, в различных языках мира. Эти исследования проводились в 70-х годах прошлого века Л. Талми (Talmy, 1978) и Р. Лангакером (Langacker, 1976). Независимо друг от друга они пришли к выводу, что кросс-лингвистические различия могут изучаться с помощью комбинации неких универсальных элементов — образных схем: пути, ограниченного пространства, силы различных видов, вместилища, контакта и т. п.

Как свидетельствуют кросс-лингвистические исследования Л. Талми и Р. Лангакера, налицо существенные различия в том, как различные языки кодируют движение и пространственные отношения. Одни более сконцентрированы на описании траектории, другие же — характеристик самого движения. Однако, несмотря на обнаруженную ими лингвоспецифичность выражения движения и пространственных отношений, число образных схем, имманентных значениям глаголов и предлогов, строго ограничено. Иными словами, существует ограниченное число базисных образных схем, презентующих пространственные описания в различных языках мира. Дж. Лакофф (1987) предложил использовать для них термин «изначальная образная схема» (*primitive image schema*).

Предполагается, что образные схемы играют жизненно важную роль в прилаживании языка к опыту: именно они определяют классы объектов, обозначаемых одним и тем же словом. Сами же образные схемы грамматически кодируются в языке различным образом: с помощью предлогов, глаголов, телесно-ориентированных метафор, морфем. Способ, каким образные схемы выражаются в языке, лингвоспецифичен и является типологической характеристикой определенного языка.

Лингвистический анализ нацелен на прояснение того, как различные языки используют и комбинируют изна-

чальные образные схемы. Однако лингвистический анализ сам по себе не в состоянии объяснить их происхождения и функций в человеческом мышлении. Эта задача философского характера. Она обращает нас к представлениям современной эпистемологии об энактивном, телесно обусловленном характере человеческого мышления.

Философские импликации когнитивно-лингвистических исследований образных схем состоят в том, что они способствуют пониманию того, каким образом наш изначально отелесненный разум способен порождать идеальное пространство культурных предметностей. Фундаментальной важности гипотеза состоит в том, что образные схемы как паттерны сенсомоторного опыта играют решающую роль в смыслообразовании и способности к абстрактному мышлению. «Величайшее значение образных схем состоит в том, что они играют решающую роль в развитии теории телесного базиса концептуализации и мышления. ... Все возрастающее число выдающихся исследований показало решающую роль образно-схематической структуры в широкой области понятий, простирающихся от пространственных отношений и концептов движения до наиболее абстрактных понятий разума, сознания, знания, справедливости, права и ценностей», — убежден М. Джонсон [10, p. 27].

Помимо чисто философских контекстов (Джонсон, 1987), понятие *образной схемы* обрело права гражданства и в нейропсихологическом анализе в качестве промежуточной когнитивной инстанции между восприятием и концептом. Образные схемы мыслятся как ре-эн активация рекуррентных паттернов сенсомоторного опыта: зрения, слуха, касания, обоняния, некоторых внутренних ощущений (голода, боли и т.п.). С их помощью мы придаем смысл нашему опыту и мышлению, в них же, по мысли названных авторов, укоренены и базисные структуры наших абстрактных понятий. В оптике телесно-ориентированной эпистемологии схема воображения предстает как повторяющийся динамический паттерн нашего перцептивного взаимодействия и

кинестетического восприятия, обеспечивающая связность и структурность нашего опыта. При этом, в отличие от И. Канта, опыт понимается в широком смысле: он объемлет перцептивные, двигательные, эмоциональные, исторические, социальные и лингвистические измерения.

Современные исследования в области теории образных схем представлены внушительными лингвофилософскими выкладками о значении изначальных образных схем как «структур восприятия и действия», на основе которых вырастают структуры абстрактного мышления. Дж. Грэди [11, р. 36], в частности, акцентирует важность образных схем в структурировании метафор, детского освоения концептов, исторического изменения языка и концептуальной системы в целом.

Образные схемы имеют собственную логику, ей же, по мысли авторов, соответствует и логика нашего абстрактного мышления. Логик по базовой философской специализации, М. Джонсон полагает, что «телесно-невоплощенной логики не существует вовсе. Напротив, мы используем телесно-укорененную образно-схематическую логику для осуществления абстрактного мышления. Образные схемы, оперирующие внутри концептуальных метафор, дают нам возможность использовать логику нашего сенсомоторного опыта для выполнения высокоуровневых операций абстрактного мышления. Ресурсы нашего телесного опыта соответствуют абстрактному мышлению» [10, р. 26–27].

Образные схемы считаются существенным компонентом процесса обретения смысла телесного опыта. Как таковой он оперирует на уровне подсознания, хотя и играет важную роль в различении контуров нашей телесной ориентации и опыта. Когнитивные структуры такого рода являются частью того, что Дж. Лакофф и М. Джонсон (1999) величают «когнитивным бессознательным». И поскольку большинство образных схем оперируют бессознательно, следует вывод о необходимости прибегнуть к совокупности методов лингвистики, психологии и нейронауки.

Значительный объем наших знаний об образных схемах исходит из лингвистического анализа их роли в семантике пространственных терминов и телесных операций, а также в концептуализации и абстрактном мышлении. Эмпирическая лингвистика собрала огромный материал о роли образно-схематических структур в широкой области синтаксических и семантических феноменов в языках всего мира. Однако, как мы покажем далее, это пока что не привело к единому и общепринятому определению образной схемы.

6. Основные типы образных схем

Человеческие тела обладают множеством специфических сенсомоторных способностей, укорененных в размерах и конституции наших тел и в общих характеристиках различных сред, в которых мы обитаем. Осуществляя рефлексивное вопрошание повторяющихся паттернов нашего сенсомоторного опыта, «мы проектируем право и лево, верх и низ и т.п., благодаря нашей специфической телесной воплощенности в пределах горизонта наших перцептивных взаимодействий, — утверждает М. Джонсон. — Фактически само понятие горизонта является образной схемой. Наши перцептивные поля имеют локальные области, которые тускнеют в неясном/расплывчатом горизонте возможного опыта, который в данный момент не находится в центре нашего осознания. Так что неудивительно, что мы имеем образную схему *центра-периферии*» [10, р. 20].

Благодаря постоянному воздействию на нас физических сил, мы практически постигаем структуру образных схем на собственном опыте в паттернах «силовой динамики» (Л. Талми, 1983): принуждение, притяжение-отталкивание, блокировка движения и т.п. Телесная логика таких силовых схем включает в себя представления о скорости, ритмах и остановках движения. Мы имеем встроенные в телесность детекторы верха и низа, а также легкого и тяжелого, основанные на гравитации.

Помимо образцов силовой динамики, существуют отчетливые паттерны и логика восприятий движущихся объектов и кинестетического смысла наших собственных

движений. Благодаря эволюционно сформировавшейся способности к прямохождению, мы придаем большое значение нашему телесному опыту, организованному схемой *вертикали*. Мы ощущаем и можем изобразить прямолинейное движение, отличая его от движения по закругленной траектории. А поскольку мы постоянно контактируем с вместилищами различных форм и размеров, то на практике постигаем и схему *контейнера*. Поэтому слыша или прочитывая предлог «в», носители соответствующего языка активируют образную схему контейнера. Конечно, заключение в материнских объятиях и/или в тесной камерке порождает разные типы ощущений с различной аффективно-эмоциональной аурой, однако теория образных схем приписывает и тем, и другим одну и ту же образно-схематическую структуру (контейнера). Различные типы и размеры этих контейнеров предлагают различные типы *аффордансов*¹ для мозга, тела и окружения.

Исходя из презумпции того, что не существует двух различных типов логик (для пространственно-телесных и абстрактных понятий), Дж. Лакофф (G. Lakoff) и Р. Нунес (R. Nunes) в работе «Откуда пришла математика: как телесно-воплощенный разум породил математику» [12] обнаруживают великолепные образцы использования образно-схематических структур в общепризнанной «царице наук». Ими представлен детальный анализ концептуальных метафор, определяющих базисные понятия и операции, в широких областях математики.

Названные авторы стремятся показать, что образные схемы, оперирующие внутри концептуальных мета-

1 Термин, введенный Дж. Гибсоном (James J. Gibson. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, 1979). Означает «приглашающее» (повелительное, побудительное) качество; предрасположенность, интуитивно понятное свойство объекта (среды, интерфейса). Указывает на то, каким образом следует взаимодействовать с данным объектом или использовать его. Применяется в теории восприятия и используется в области эргономики, искусственного интеллекта, при разработке интерфейсов для взаимодействия человека с компьютером.

фор, дают нам возможность использовать логику нашего сенсомоторного опыта для выполнения высокоуровневых операций абстрактного мышления. Вот лишь их два элементарных примера. Рассмотрим базисные метафоры, посредством которых мы понимаем такие арифметические операции, как сложение и вычитание. Обе осуществляется на основе образной схемы *совокупность* (collection), которая включает в себя образцы добавления объектов в группы или изъятия их. Мы ощущаем в опыте корреляцию между сложением и добавлением объектов в группы, а также вычитанием и изъятием объектов из этой совокупности. Подобные корреляции являются базисом для концептуальных метафор сложения и вычитания (Лакофф и Джонсон, 1980, 1999), чьим ресурсным чувственным доменом является коллекция объектов, а абстрактно-целевым — арифметика. Используемая ими метафора «арифметика — это коллекция объектов» отображает операции трансляции из ресурсного домена (коллекция объектов) в целевой домен (математическое сложение-вычитание) [10, p. 25–27].

Другой фундаментальной метафорой математики является образная схема «*исходный пункт-путь-назначение*» (source-path-goal), отражающая понимание нашего телесного движения. Несмотря на различные характеристики этого движения (пройденное расстояние, способ передвижения и т. п.), оно имеет одну общую черту: изменение положения (локацию) движущегося. Это локационное изменение имеет свою внутреннюю базисную структуру: source-path-goal. Мы находимся в определенном месте, когда начинаем движение (source — локация), через некоторое время мы меняем локацию (path), и когда мы завершаем движение, обнаруживаем себя уже совсем в другом месте (goal-локация). Эта базисная схема имеет несколько частей (движущийся, начало, траектория, цель) и приложима ко множеству различных ситуаций движения.

Образная схема «*исходный пункт-путь-назначение*» (source-path-goal) принципиальна для аналитической геометрии. Посредством подобного анализа структурных из-

мерений нашего сенсомоторного опыта образуется большинство базисных образных схем.

Предполагается, что образно-схематическое структурирование опыта осуществляется автоматически и неосознанно, поэтому мы не замечаем этого процесса. «Если все это кажется простым и очевидным, то лишь потому, что мы принимаем как само собой разумеющееся образно-схематическое структурирование нашего опыта и принимаем как само собой разумеющееся существование образных схем, которые существуют независимо от лингвистических форм, которые мы используем для описания нашего опыта» [13, р. 64]. И если мы воспринимаем движение в/из помещения как инверсивный опыт, то только потому, что этот опыт уже структурирован в соответствующей образной схеме *source-path-goal* [13, р. 64].

Процесс понимания на основе концептуальных метафор и лежащих в их основе образных схем продемонстрирован не только для понятий математики (Лакофф и Нунес, 2000), но и права (Винтер, 2001), морали (Джонсон, 1993), научной причинности (Лакофф и Джонсон, 1999), психологии (Гиббс, 1999) и в других областях абстрактного мышления и теоретизирования.

Посредством подобного типологического анализа структурных измерений нашего сенсомоторного опыта проявляется большинство базисных образных схем. Их можно помыслить как *перцептивные прототипы*: контейнер, путь, связь, сила, баланс, а также паттерны различных ориентаций и отношений: верх-низ, спереди-сзади, часть-целое, центр-периферия. Однако концептуальное богатство нашего мышления не ограничено использованием элементарных образных схем, подобных описанным выше. Предполагается, что основной корпус более сложных образных схем образуется из их базисных структур путем их комбинации и суперпозиции, последующего развития и спецификации.

7. Образные схемы в структурировании перцептивного опыта

Одно из важнейших допущений современной когнитивной лингвистики состоит в том, что существует множество базисных понятий, не основанных непосредственно на чувственном опыте. Поэтому ряд исследователей полагают, что эвристичность понятия образной схемы не ограничена рамками упорядочения лишь перцептивного, но охватывает и более широкие пласты социального опыта.

Так, обсуждая содержание понятия образной схемы, Дж. Грэди замечает, что, несмотря на частое упоминание о перцептивном базисе образных схем, даже и в ранних дискуссиях предложены кандидаты на схемы, непосредственно не связанные с какими-либо аспектами чувственного опыта. Так, схема *цикла* обусловлена не каким-либо определенным чувственным опытом, но более общим паттерном повторяющихся состояний чего бы то ни было. Конечно, чувственным образом мы ощущаем движение велосипеда, вращение колес, смену дня и ночи, цикличность своего дыхания, но все эти случаи не связаны с определенным типом телесного опыта, а зависят от очень различных перцептивных и когнитивных систем. Если понятие цикличности и может быть ассоциировано с определенным типом ощущений, оно ничего не говорит нам об этих ощущениях. Уровень, на котором они разделяют общую структуру, не является телесным, равно как и визуальным и/или и тактильным. Все ощущения, что схватываются образной схемой цикла, разделяют уровень абстрактности, относящийся к темпоральной структуре и осознанию сходных состояний.

Схема *процесса* также очевидным образом не связана с каким-либо определенным чувственным опытом, она структурирует наше понимание множества текущих как физических, так и более абстрактных процессов (мышление, эволюция и т. п.).

Базисом смысла степени и интенсивности наших ощущений является *скалярная* схема. Она структурирует наш

опыт в терминах «больше», «меньше», «такой же» и т.п. Скалярность является неперцептивным измерением ментальной структуры, независимым от множества специфических свойств. Она вносит вклад в линейное упорядочение качественных смысловых характеристик (высокий, острый, большой, хороший, плохой) и обуславливают их градацию.

Последующие дискуссии относительно скалярной схемы показывают, что она является абстрактным параметром *степени*, который сочетается с другими концептами (телесными и не только) для создания концептуальных скалярных комплексов. Сама же скалярная схема не является перцептивным или качественным элементом этих комплексов [11, р. 39].

М. Тернер (Turner M.) предложил схему *прекращения существования* для обозначения смерти, остановки эволюции. Он также предлагает новые метафоры для образно-схематической структуры цели.

Если образные схемы поняты как измерения субъективного опыта, следует провести различия между схемами различных модальностей. Е. Свитсер (Sweetser E.) предлагает схемы модальности (*may, must* и т.п.), непосредственно не связанные с телесным опытом. Эта образно-схематическая структура, наделенная как физическими, так и социальными и эпистемическими смыслами [14, р. 60].

Аналогично: причинность не привязана ни к какому-либо определенному типу сенсорного опыта, но выступает детерминирующим фактором осмысления любой ситуации.

Приведенные выше примеры свидетельствуют, что содержание понятия образной схемы достаточно широко и не привязано исключительно к чувственному опыту. В связи с подобным расширенным пониманием образная схема предстает топологической картой, репрезентирующей всеобщие черты чувственных основ нашего познания — фундаментальные единицы ментальных репрезентаций нашего чувственного опыта. Однако сенсорные/перцептивные понятия, укорененные в схематических репрезентациях наше-

го физического опыта, в телесно-ориентированной эпистемологии наделены особым статусом несущих конструкций человеческого познания. Когнитивно-психологические исследования свидетельствуют, что ментальные репрезентации перцептивного опыта являются основополагающими для нашего познания.

8. Дискуссионные аспекты понятия «образная схема».

Хотя понятие образной схемы давно признано ключевым в когнитивной лингвистике, дискуссии по поводу его содержания не утихают и поныне. Толику дискуссионности в понятие «образная схема» привносит и различие нюансов в понимании базового термина *embodiment* в различных когнитивных науках. Одно из них укоренено в широком контексте когнитивной психологии и нейронауках, несколько иное — в когнитивной антропологии и лингвистике. Сегодня специалисты различных когнитивных наук дискутируют по поводу нюансов представлений о природе и когнитивных функциях образных схем, их связи с естественным языком, а также их роли в процессах воображения, референции и человеческом познании в целом.

В работах Дж. Лакоффа и М. Джонсона 1987 г. конституировано «жесткое ядро» понятия «образная схема». Но за прошедшие три десятилетия его общее содержание непрерывно обогащалось, обрастая новыми коннотациями и интерпретациями. В их числе такие, как предполагаемая до-концептуальная и подсознательная природа образных схем, предполагаемый статус универсальных когнитивных примитивов, уровень специфичности образных схем, их роль в обработке перцептивной информации¹¹ и т. п.

В рамках подобных дискуссий наиболее обобщенным определением образных схем является представление о них как инвариантных топологических структурах в различных процессах перцептивного и моторного картирования (*mapping*) нашего опыта.

Беат Хэмп (Beate Hampe) полагает, что в отличие от образов, соотносимых с возможностью восприятия и до-

ступных внутреннему созерцанию, образные схемы не визуализируемы и имеют чисто ментальное существование. Ссылаясь на Канта, она понимает их как *правила* синтеза воображения в отношении фигур в пространстве.

М. Джонсон же, ссылаясь на изыскания Дж. Дьюи, полагает, что, образные схемы не являются чисто ментальными образованиями. Не следует полагать, что они существуют исключительно в мозгу, т.е. вне телесных перцепций, чувств и действий, в которых мозг играет центральную роль. Образные схемы присущи организмам, обладающим определенным типом мозговой архитектуры и физиологии, взаимодействующим со средой и имеющим специфические *аффордансы* [10, р. 19].

По его мнению, образные схемы не следует понимать ни как исключительно ментальные, ни как чисто телесные: скорее, они представляют собой контуры того, что Дж. Дьюи (1958) назвал «ум-тело» для артикуляции лежащей в их основе телесно-умственной непрерывности опыта, которая связывает нашу физическую активность в мире с деятельностью воображения и мышления. Изучая образные схемы, мы осуществляем рефлексивное вопрошание повторяющихся паттернов нашего телесного опыта, лежащих в основе высших форм познавательной деятельности.

Обзор дискуссий о природе образных схем приводит к выводу, что в их интерпретации следует избегать двух крайностей. Интерпретируя образные схемы как чисто абстрактную формальную когнитивную структуру, мы тем самым игнорируем их телесное происхождение и ареал действия; трактуя же образные схемы лишь как телесный сенсомоторный процесс, мы не сможем объяснить когнитивных истоков абстрактной концептуализации и мышления. Недооценка недугальной *body-mind* реальности образных схем, полагает М. Джонсон, неизбежно грозит обвалом всего объяснительного проекта формирования абстрактного мышления на их основе.

Однако постулат недугальной *body-mind* реальности образных схем сам по себе еще не раскрывает роли чувств

в образной схеме. Дж. Грэди формулирует этот вопрос следующим образом: чувства лишь *сопровождают* образные схемы или играют *конститутивную роль* в придании значения? Проще говоря, какова природа «перцептивного притяжения» смысла к чувству?

Представители когнитивной лингвистики по-разному отвечают на этот вопрос. Сам Дж. Грэди предлагает рассматривать образные схемы как *минимальный гештальт*, содержащий измерения нашего более богатого чувственного опыта [11, р. 44]. И если рассматривать образные схемы как телесный сенсомоторный процесс, который может быть «возведен» до абстрактной концептуализации и мышления, лишь тогда мы сможем ответить на ключевой вопрос, как возникает смысл из телесного опыта, не прибегая к аргументам чистого (неотелесного) разума и автономных языковых модулей.

М. Джонсон предполагает, что образные схемы содержат в себе качественное и нормативное измерения, и произвольное абстрагирование от этих измерений неправильно, т.к. не способствует пониманию того, как мы конституируем и испытываем смысл в опыте. Образные схемы — не просто скелеты и абстракции, но рекуррентные паттерны взаимодействия организма со средой, которые существуют в чувственных качествах нашего опыта, понимания и мышления. Они являются когнитивными структурами, которые очерчивают базисные контуры нашего опыта как телесных созданий. В силу этого они зависят от того, как работает наш мозг, какова наша физиология и тип окружающей среды, которую мы населяем. Представления об образно-схематической структуре помогают схватить чувственные и качественные аспекты телесно-воплощенного человеческого понимания и артикулировать важнейшие аспекты порождения человеческого смысла. «Самое меньшее, что мы можем сделать, — полагает М. Джонсон, — это держать в голове, что образные схемы не являются абстрактными образными скелетами. Скорее, они образуют образцы телесных взаимодействий, которые

являются одновременно структурными, качественными и динамическими» [10, р. 29].

Нейронауки сводят воедино психологические и нейрологические свидетельства, доступные к настоящему времени об образных схемах как когнитивных структурах между восприятием и концептом. В категориях нейронауки образные схемы не рассматриваются как продукты некоторых (не существующих) автономных нейронных модулей для продуцирования сенсорных образований. Скорее, они являются образцами, характеризующими инвариантные структуры внутри топологической нейронной карты для различных сенсорных и моторных областей мозга.

Е. Додж и Дж. Лакофф анализируют гипотезу о связи образных схем с определенными нейронными структурами. Посредством анализа нейронных областей образно-схематической компетенции они надеются показать, как изучение мозга ведет не просто к более полному пониманию образных схем, но помогает проникнуть в образцы взаимоотношений между образными схемами, мозгом и опытом [15, р. 57–91]. Б. Хэмп полагает, что в нейронной перспективе определенные связи в сенсомоторной области уводят в подсознание, тогда как образные схемы остаются активированными и соответствующими абстрактному мышлению.

В монографии «Человеческий семантический потенциал» (1996) Терри Ригер (Riger T.) представил «ограниченно коннекционистские» модели, способные вычислять (compute) образно-схематические структуры ряда избранных пространственных терминов. «Означенные ограничения этой коннекционистской сети, — поясняет М. Джонсон, — направлены на репрезентацию нейронной архитектуры, такой, как детекторы движения, ориентационно-сенситивные клетки и т.п. Эта сеть помогает корректно использовать термины пространственных отношений статичных и движущихся объектов, выраженных пространственно-относительными предлогами (на, сверху, снизу, через, справа, слева и т.п.)» [10, р. 19].

Беннет Хэмп полагает, что образные схемы репрезентируют воображение и язык как основанные на «ментальной симуляции»: эн активации следов сенсомоторного опыта, контуры которого улавливаются образными схемами. Предполагается, что эти симуляции лежат в основе многих аспектов познания и языка и даже разделяют мозговые циркуляции с сенсомоторными системами, однако в рамках современной когнитивной лингвистики нет единства взглядов по этому вопросу [16, p. 7].

Как видим, хотя понятие образной схемы и является ключевым в когнитивной лингвистике, нюансы его определения и функции в мышлении продолжают оставаться дискуссионными. А, кроме того, существует целый ряд степеней схематичности, которые разные исследователи могут подразумевать, используя это понятие. Исследования в этой области, в конце концов, сфокусировались на ситуативных конкретизациях понятия образной схемы и ее компонентов, равно как и на различных стратегиях, используемых в разных языках, для ссылок на образно-схематическое измерение опыта. Рассмотрим базовые характеристики образных схем, в отношении которых сегодня налицо определенный консенсус среди профессионалов.

Поскольку образные схемы являются динамическими паттернами повторяющихся взаимодействий организма со средой, они обнаруживаются в контурах нашего базисного сенсомоторного опыта. Соответственно, одним из возможных путей обозреть множество этих схем является феноменологическое описание наиболее фундаментальных структур всего нашего телесного опыта. Поэтому понятие образных схем обращает нас к и поныне не вполне освоенному богатству феноменологических представлений о соотношении образа и знака, воображения и памяти, иллюзорного и вымышленного.

Э. Гуссерль оставил нам в наследство представление о многообразии «ликос смысла». В частности, им поставлена проблема неартикулированного смысла на стадии предъязыковой схваченности. Она обрела продолжение

в современной феноменологии: возможность существования пре-лингвистических и до-концептуальных смыслов получила обоснование в трудах современных феноменологов Доменика Праделя и Даниэля де Сантиса. В отечественной литературе их труды впервые проанализированы Ю. С. Моркиной [8, с. 94–156].

Когнитивная лингвистика продолжает исследования перцептивного смысла (*perceptual sense*) и распространяет презумпцию изначальной осмысленности на образные схемы. Ее представители (Беат Хэмп и др.) отстаивают тезис о том, что образные схемы возникают в сознании как уже *изначально осмысленные* (*directly meaningful*). Они представляют собой сгенерированные телесным опытом до-концептуальные структуры (*pre-conceptual structures*), укорененные в повторяющихся телесных движениях человека в пространстве и перцептивных взаимодействиях со средой [16, р. 2].

Будучи необходимой ступенью на пути к языковой артикуляции, образные схемы мыслятся высоко схематичными *эмпирическими гештальтами*, основная функция которых — схватывать и структурировать контуры сенсомоторного опыта, а также сводить воедино информацию различных форм чувственного восприятия. Таким образом, важнейшая когнитивная функция эмпирических гешталтов состоит в том, что они осуществляют синтез информации, получаемой с помощью различных органов чувств, преобразуя ее в схематизм образов воображения.

В соответствии с представлениями об эмпирических гештальтах как инструментах организации нашего опыта, категории мышления, которые мы используем для его осмысления, в рамках когнитивной лингвистики не могут считаться врожденными / априорными. В эмпирических проекциях когнитивной лингвистики они предстают продуктами регулярного повторения и седиментации определенных опытных содержаний. Отрицая нативизм в понимании сущности понятий, Дж. Лакофф и М. Джонсон трактуют их как *прототипически определяемые гешталь-*

ты, имеющие опытную природу [7, с. 105–107]. На этом основании упомянутые авторы приходят к выводу, что тезис о существовании пред-данных концептов-примитивов, на которых якобы основано наше изначальное восприятие мира, ложен. В парадигме когнитивной лингвистики причинность — один из наиболее явных претендентов на семантический примитив — предстает обычным эмпирическим гештальтом, порожденным опытом восприятия корреляции определенных событий. Концептуализация этого опыта в категории причинности обеспечивает необходимую связность нашего опыта [7, с. 110–111].

Образные схемы первичны в отношении уже сформировавшихся концептов и существуют независимо от них. Они неявным образом присутствуют в опыте как аналоговые паттерны еще до их осознания (*conscious awareness*).

Наконец, образные схемы являются как внутренне структурированными, так и высоко флексивными. Их пластичность проявляется во множестве трансформаций, претерпеваемых ими в различных контекстах опыта [16, р. 1–2]. Иными словами, понятие схемы воображения настолько основополагающе в когнитивной лингвистике, что возможность телесно-ориентированной (*embodied*) и опытной (*experienced*) точки зрения на лингвистическое значение, считает Б. Хэмп, может в значительной мере способствовать адекватному и всеобще разделяемому пониманию этого понятия.

Заключение

Непреходящее значение образно-схематического анализа состоит в том, что он играет важнейшую роль в развитии теоретических представлений о телесном базисе концептуализации и мышления. В рамках 4E-эпистемологии образные схемы предстают как рекуррентные паттерны взаимодействия организма со средой, данные в чувственных качествах нашего опыта, понимания и мышления. Они очерчивают базисные контуры нашего опыта как телесных созданий. Образные схемы зависят от того, как работает наш мозг, какова наша физиология и тип окружающей

среды обитания. Их философское значение состоит в том, что они связывают сознание и тело, внутреннее и внешнее, разум и чувства в недуальное единство человеческой экзистенции. В оптике телесно-ориентированной эпистемологии образные схемы предстают существенной составляющей телесно воплощенного смысла и обеспечивают когнитивное основание для большинства логических выводов.

Предполагается, что принципиальная философская значимость понятия образных схем состоит в том, что они выступают фундаментальными измерениями перцептивных репрезентаций и позволяют использовать структуры чувственности и моторных операций для понимания процессов смыслообразования и абстрактного мышления. Образные схемы как паттерны нашего сенсомоторного опыта и движения обладают логикой, приложимой и к концептуальным абстрактным областям. Эта логика служит базисом для выводов относительно абстрактных сущностей и мыслительных операций. Вкупе с анализом метафорической структуры языка она открывает дорогу к пониманию чувственных основ логического вывода¹.

Однако было бы излишне полагать, что образно-схематический анализ достаточен для понимания человеческого мышления. Сосредоточенность на повторяющихся структурах или паттернах организм-среда сенсомоторных взаимодействий оставляет в слепом пятне неструктурные, качественные аспекты смысла и мышления — при всех оговорках об их изначальном присутствии в их структуре. Определение образных схем как повторяющейся структуры и паттерна нашего сенсомоторного опыта не позволяет учесть роли эмоций, квалиа, социальных взаимодействий, речевых актов и т.п. Однако их структурные аспекты могут быть предметом образно-схематического анализа.

Важно помнить и то, что изучение структурных аспектов мышления еще не дает нам исчерпывающего понимания смысла. Смысл интенционален: он выражает нашу структуру релевантностей — то, как мы понимаем людей, события и ситуации, а это в значительной мере во-

прос ценностей и мотиваций. Так, качество нашего опыта, структурируемого образной схемой вместилища, различно в случае, когда мы пребываем в чьих-то объятиях или же лишь созерцаем вещь в упаковочной коробке. Это различие затрагивает не только нормы и ценности, но и глубину вовлеченности в эти виды опыта. Структурное не может представить неформальное исчерпывающим образом, но и чувственный опыт не следует полностью отделять от его структурного понимания.

Нетрудно видеть, что исследовательская программа, замыкающаяся на строгую нейротелесность (*neural embodiment*), имплицитно подразумевает универалистскую концепцию разума и оставляет в «слепом пятне» социально-культурные измерения — «всечеловеческое» многообразие культурно-исторических основ человеческого познания. Понятие образной схемы не схватывает того, что придает мотивирующую силу и релевантность человеческому смыслу, его нагруженность эмоциональным и ценностным опытом.

Тем не менее, натуралистический подход к человеческому познанию не приводит с необходимостью к элиминации конститутивной роли культуры. М. Джонсон, к примеру, полагает, что, возможно, образные схемы играют определенную роль в некоторых наиболее фундаментальных структурных аспектах смысла, но нам нужно анализировать и дополнительные пласты смысла, его социально-культурные и аффективные измерения. Так что всеобщие ограничения, накладываемые биологией и инвайронментальными характеристиками, оставляют достаточно простора для «неэлиминируемых культурных вариаций» (Б. Хэмп) в понимании человеческого смысла и разума.

Можно предположить, что дальнейшее развитие как самого понятия образных схем, так и принципа телесной воплощенности (*embodiment*) с его изначальной фокусировкой на телесном опыте потребует существенного расширения телесно-ориентированного познания путем его укоренения в социокультурно-детерминированном контек-

сте. Само же понятие образных схем требует более прочной привязки к культурно-специфическому, аффективно нагруженному опыту, определяемому телесными практиками, используемыми артефактами и специфическими языками. В той мере, в какой эти исследования остаются исключительно структурными, они оставляют в слепом пятне культурно значимые аспекты человеческого смысла.

Список литературы

1. *Bennet V.R., Hacker P.M.* Philosophical Foundation of Neuroscience. Oxford: Blackwell, 2003. P. 2–404.
2. *Varela F.* Neurophenomenology: A Methodological Remedy to the Hard Problem // *Journal of Consciousness Studies*. 1996. No.3. P. 330–349.
3. *Gallagher S.* Phenomenology and experimental design // *Journal: Conscious Studies*. 2003. No.10. P. 85–99.
4. *Лекторский В.А.* Философия перед лицом когнитивных исследований // *Вопросы философии*. 2021. №10. С. 5–17.
5. *Смирнова Н.М.* Феноменология в парадигме натуралистического поворота // *Вопросы философии*. 2021. №12. С. 56–66.
6. *Бородай С.Ю.* Язык и познание: пострелятивистская исследовательская программа // *Вопросы языкознания*. 2019. №4. С. 106–136.
7. *Lakoff G., Johnson M.* *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago press, 1980. Русск. пер.: *Лакофф Дж., Джонсон М.* *Метафоры, которыми мы живем* / Пер. с англ. Под ред. А.Н. Баранова. Изд. 2-ое. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 256 с.
8. *Моркина Ю.С.* Трансцендентальное сознание и его содержания: современные идеи // *Философия творчества*. Ежегодник. Выпуск 7 2021: Философско-методологический анализ когнитивных оснований

-
- творчества / Ред.: Н.М. Смирнова, И.А. Бескова. М.: Голос, 2021. С. 94–156.
9. *Кант И.* Сочинения. Критика чистого разума. Т. II. Часть I. 2-е издание (В) / Ред.: Б. Тушлинг, Н.В. Мотрошилова. М.: Наука, 2006. 1081 с.
 10. *Johnson M.* The Philosophical Significance of Image Schemas // From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics / Ed. by Beate Hampe in cooperation with Joseph Grady. Berlin–New-York: Mouton de Gruyter, 2005. 487 p.
 11. *Grady J.* Image schemas and perception: Refining a definition // From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics / Ed. by Beate Hampe in cooperation with Joseph Grady. Berlin–New-York: Mouton de Gruyter, 2005. P. 35–55.
 12. *Lakoff G., Nunez R.* Where Mathematics Comes From: How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being. New-York: Basic Books, 2000. P. 16–47.
 13. *Dodge E., Lakoff G.* Image Schemas: From Linguistic Analysis to Neural Grounding // From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics / Ed. by Beate Hampe in cooperation with Joseph Grady. Berlin–New-York: Mouton de Gruyter, 2005. P. 64.
 14. *Sweetser E.* From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Pp. 48–62.
 15. *Dodge E., Lakoff G.* Image Schemas: From Linguistic Analysis to neural grounding // From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics / Ed. by Beate Hampe in cooperation with Joseph Grady. Berlin–New-York: Mouton de Gruyter, 2005. Pp. 57–91.

16. *Hampe B.* Image schemas in cognitive linguistics: Introduction // *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics* / Ed. by Beate Hampe in cooperation with Joseph Grady. Berlin–New-York: Mouton de Gruyter, 2005. P. 1–12.

С. Н. Семенов

*Институт этнологических исследований
им. Р. Г. Кузеева —
обособленное структурное подразделение
Уфимского федерального исследовательского
центра Российской академии наук, Уфа*

S. N. Semenov

R. G. Kuzeev Institute for Ethnological Studies —
Subdivision of the Ufa Federal Research Centre
of the Russian Academy of Sciences, Ufa
semenov777@mail.ru

Идеализированный предмет творчества¹

***Аннотация.** Для познания сущности творчества важно понимание его предмета, которым не может являться ни сам реальный объект, ни обедняющие его абстрактные характеристики. Однако, вводя понятие «идеализированный предмет творчества», формируемый творцом в соответствии с его позицией и целями, мы не только в чем-то обедняем, но и дополняем содержание, понимание его предмета за счет идеализации и усиления его значимых для нас сторон. Идеализированный предмет творчества формируется целостным — понятийным, эстетически-образным и ценностным мышлением, наглядно воплощая диалектически противоречивую модель объекта. Он выражается в символической форме как порождающем принципе диалектического синтеза, наглядно отображаясь в многомерных образно-символических логических схемах проблемной ситуации.*

¹ Статья подготовлена в рамках выполнения плана НИР ИЭИ УФИЦ РАН по государственному заданию на тему: «Этнические культуры Южного Урала и Приуралья: диалог традиций и новаций» от 22.01.2021 г.

Ключевые слова: творчество, идеализированный предмет творчества, диалектический синтез, символ, многомерные схемы.

Idealized Object of Creativity

Abstract: To grasp the essence of creativity it is important to understand its subject, which can be neither the real object itself, nor its abstract impoverished characteristics. However, introducing the concept “idealized object of creativity”, formed by the creator in accordance with his position and goals, we not only impoverish it in some way, but also supplement the content, understanding of the object, due to the idealization and strengthening of its significant aspects for us. The idealized object of creativity is formed by holistic conceptual, aesthetic-figurative and value thinking; it visually embodies the dialectically contradictory model of the subject. It is expressed in a symbolic form, as a generative principle of dialectical synthesis, visually displayed in multidimensional figurative-symbolic logical schemes of the problem situation.

Keywords: creativity, idealized object of creativity, dialectical synthesis, symbol, multidimensional schemes.

Введение

Важная проблема понимания творчества в целом состоит в определении предмета творчества, создаваемого творцом, но вступающим со своим создателем в диалогическое сотворчество, реализующим свои собственные потенции саморазвития, обладающим «аутопоэзисом» и способным — при успешности творческого процесса (акта) — отчуждаться от своего создателя и обретать свое собственное «самодовлеющее» (А. Ф. Лосев) бытие [1]. Рассмотрев эту проблему (1998, 2005 гг.), мы сделали вывод: «...идея об осуществлении в сознании «самодвижения» самого реального предмета означает претензию на абсолютное, по сути дела божественное знание» [2, с. 113].

Однако проблема может быть решена, если мы поймем предмет творчества не как реальный объект (предмет) дей-

ствительности (т.е. его абсолютно адекватное отражение в сознании), а идеализированный предмет, развивающийся на базе столь же идеальных закономерностей. Лишь на определенном этапе он «соединяется» с реальным бытием («...творчество на своих первых этапах имеет дело не с реальным, а с идеализированным предметом, конструирование которого из реального предмета и реальной ситуации и является исходной задачей творческого мышления» [2, с. 113]). Полагаем, что именно в идеализированном предмете творчества и в его специфике коренятся многие разгадки творческого процесса, самого творчества.

История проблемы

Еще в 50-х годах прошлого века голландский психолог Ван дер Гир (Geer, van der, J.P.) описал творческий процесс как создание творцом воображаемой проблемной ситуации на языке символов и связанной с реальной, причем в ходе решения творец активно преобразует ее [3, с. 533].

В 80-е годы интересная концепция о наличии и роли «свернутого образа» в творческом процессе была выдвинута М.М. Халиловой и В.В. Образцовым. Для преодоления «описательного подхода» к исследованию творчества и получения «более или менее точной схемы процесса творчества» [4, с. 31—32] они предлагают понимать «механизм» творчества как мышление «свернутыми образами», которые определяются как «эмоционально-образная конструкция логических связей идеи, которая включает в себя целевые установки и отражает отсутствие или несовместимость их с существующей теорией». Она проявляется одновременно в сознании и подсознании, «переливаясь» между сознанием и подсознанием, и существует «в виде долговременной идеи», рассматриваемой «в категориях» красоты (изящества) — сложности (стройности, симметрии) и задающей «направление упорядочивания и логической ориентации» [4, с. 32].

Следовательно, речь идет о некоторой «модели» проблемной ситуации, построенной из логических, эмоциональных (оценочных, с нашей точки зрения) и образных (оче-

видно — эстетических по природе) компонентов, задающих направление творческому поиску и служащей исходным «предметом» творческой мысли. К сожалению, публикаций, развивающих данные идеи, найти не удалось. Интересно, что положение о «свернутом образе», понимаемом как «экстракт эмоциональной логики» [4, с. 32], перекликается с известными идеями «дологического мышления» Л. Леви-Брюля: «Общий эмоциональный элемент может некоторым образом заменить логическую общность» [5, с. 262], выдвинутыми в начале XX века и с работами об «эмоциональном интеллекте» конца XX века [6].

Е. С. Фешкова включает «свернутый образ социально-культурной реальности» во внутреннюю структуру «замысла как имманентного элемента творческой деятельности», связывая его с «контролем» за реализацией творческого процесса [7].

Полагаем, что именно идеализированный («вымышленный» в его терминологии) предмет понимает как исходный пункт и предмет творчества М. М. Бахтин. Он рассматривает «первичную функцию» «творящей формы» в словесном художественном творчестве как функцию «изоляции или отрешения», т. е. выделение предмета из его реальных природных и социальных связей, а «изолированный предмет — тем самым и вымышленный». Выведение («развеществление») предмета творчества из реальных взаимосвязей мира — создание возможности его творческого преобразования [8, с. 6—71].

Философ В. С. Лутай характеризовал исходный момент творчества как «диалектическую индукцию» или «идеализирующую абстракцию», в ходе которой из «конкретных свойств эмпирических объектов» выводятся их закономерности, раскрывающие «противоречие в сущности предмета» [9, с. 19]. Подобное «диалектическое обобщение знания» создает основу для перехода к «диалектической дедукции», т. е. восхождению от абстрактного к конкретному [10, с. 19].

Ключевое значение понятию «идеализированного предмета» придается в концепции «мышления как творчества» В.С. Библера. Этот предмет (подобно «парадигме» Т. Куна) лежит в основе качественно специфического этапа научного мышления, со своей логикой, причем этот идеализированный предмет обладает «самодействием», «самодеятельностью», «идея предмета как «causa sui»», «причины <...> своего собственного бытия и своего небытия — своего преобразования в иное бытие, в иной предмет познания и деятельности» (явная переключка с «самодовлеющим предметом» А.Ф. Лосева). Так, по В.С. Библеру, при переходе от аристотелевской картины мира к науке Нового времени Г. Галилей «основной логической целью делает формирование такого парадоксального (невозможного) образа, как движение по бесконечно большой окружности, если принять, что она тождественна бесконечной прямой линии». Все эти «понятия — образы», подчеркивает В.С. Библер, — действительно носят парадоксальный характер. Их (образы) нельзя увидеть в предмете, они доступны только «очам разума», они возникают в уме — в итоге доведения реальных предметов до такого состояния, «которое не может существовать, но которое объясняет существование предметов действительности». Основания новых научных теорий обладают «потенциями» «воплощать идеализированный предмет в понятии, синтетически, образно-парадоксально (т.е. уже не образно)». Поэтому итогом определенного этапа творческой мысли и началом следующего является, по В.С. Библеру: «...интуитивно построенный, внутренне созерцаемый идеализированный предмет», который необходимо парадоксален, обладает определениями, невозможными для эмпирического бытия, это «образы-парадоксы» [см.: 11, с. 191, 316, 321, 346, 361].

Таким образом, в концепции В.С. Библера можно выделить три важных момента. *Первое*. В основе определенного цикла творческого мышления находится идеализированный предмет, само создание которого и является исходным актом творчества. *Второе*. Этот предмет явля-

ется внутреннее противоречивым, «парадоксальным», что и обеспечивает творческое движение мысли. *Третье*. Эта «парадоксальность» реализуется через соединение в идеализированном предмете понятийного и образного содержания, т.е. он выступает в образной форме. Правда, «парадоксальность», невозможность наглядно представить этот предмет оценивается как «уже не» образность.

Символическая образность творческого мышления

Здесь возникает принципиальный и исключительно важный в контексте данной проблематики вопрос: что понимается под образностью? В данном случае, почему «образы-парадоксы» не признаются «образами» (тоже, собственно, парадокс!)? Можно понять это так, что их нельзя наглядно представить («невозможность эмпирического бытия»).

В этом плане следует обратиться и к традиционному положению о «ненаглядности», т.е. «безобразности» науки Нового времени., концепты которой, якобы, невозможно представить в какой-либо чувственной форме. Классический пример — пространство с множеством измерений. Но «Мир N измерений» вполне осваивается образно в соответствующем стихотворении В.Я. Брюсова (1920 г.), где говорится, что «наш» мир для тех, кто «живут в N измереньях»:

Лишь фестон в том праздничном убранстве,
Чем их мир свой гордый облик скрыл.
Наше время — им чертеж на плане.

При этом свой интерес к данной теме В.Я. Брюсов выразил и в лекции, прочитанной им в ЛИТО, где он говорил: «Математики допускают возможность измерений свыше третьего» [12, с. 172—173, 583].

Таким образом, именно в эстетической образности может быть получено, выражено, объективировано, «материализовано» в виде идеализированного предмета, с которым может работать творческое мышление, содержание

этих «парадоксальных образов», которые не допускают их буквального, непосредственно наглядного представления.

В рамках подобных исследований эта сторона творчества рассматривалась В. Ф. Никитиным, отметившим, что «реально-чувственное отношение к миру» является лишь первым уровнем образного сознания, на котором непосредственно данное в чувствах превращается в опосредованное (знак, слово, реакция). Однако творчество происходит на втором уровне чувственности — определяясь эстетическим отношением к миру, связанным с диалектически противоречивыми образами, несущими в себе признаки не только «свойственные» представляемому предмету [т.е., что «воплощают», «материализуют» парадоксальный образ. — С.С.], но и «несвойственные», отображающие некоторый иной, более широкий смысл [13, с. 5—6].

Эстетический образ проблемы выступает и исходной «клеточкой» для ее творческого развертывания. Как считал Э.В. Ильенков, именно «развитое эстетическое чувство с его принципом красоты как раз и позволяет верно схватывать образ «целого» до того, как будут «поверены алгеброй» все частности и детали этого «целого», до того, как это конкретное живое целое будет воспроизведено в мышлении в форме строго-логически развитой системы абстракций» [14, с. 222].

Эта позиция обоснована и в исследованиях психолога В.Т. Кудрявцева, сделавшего следующий вывод: «Воображая, человек как бы «сходу» проникает в суть, в основание развивающейся целостности предмета еще до того, как в его сознании сложится сколь-нибудь отчетливое понятие о нем. Предмет будущей мысли уже явлен сознанию в чувственном образе» [15, с. 47]. А Г.Н. Волков в своих работах убедительно показал, что «в творческом процессе ученого художественный образ играет ключевую, исходную роль» [16, с. 194].

Эстетически-образный материал творческого мышления способен воплотить (объективировать, материализовать) «парадоксальные образы» и сформировать предмет

творческого преобразования. Однако, если мы понимаем творчество не как произвольное манипулирование («насилие») с предметом, а как его органичное саморазвитие при содействии творца, требуется определенное уточнение природы этого эстетического образа. Но проблема образа, невообразимого в обычном смысле, давно известна в мировой мысли, в частности, в апофатическом богословии. Так, в «Ареопагитиках» непознаваемость, невыразимость и непредставимость Бога частично преодолевается символизацией: «Ныне же, насколько нам это доступно, мы можем приблизиться к познанию божественного лишь посредством соответствующих символов...» [17, с. 18]. Т.е., символы помогают как-то представить непредставимое и, главное, продвигаться по пути постижения его, хотя бы и несовершенного.

Проблематика символа и символизма неоднократно поднималась и разрабатывалась в мировой культуре. «Философия символических форм» как понимание сути культуры разрабатывалась Э. Кассирером. Роль символов в познании физической реальности рассматривается в работах М. Борна. Для нашей темы особый интерес представляют взгляды писателя-символиста и теоретика символизма как философско-эстетической позиции А. Белого (Б. Н. Бугаева). Он так излагал эту позицию: «...мы, отдаваясь текучему процессу, были скорей диалектиками, ища единства противоположностей, как целого, не адекватного только сумме частей; слагаемые, или части, не отражающие чего-то в целом, называли эмблемами мы; искомое целое, как обстояние не данной действительности, мы называли сферой символа; под словом «символ» разумел я конкретный синтез...» [18, с. 200].

Символ, по А. Белому, «выражая идею, не исчерпывается ею; выражая чувство ... не сводим к эмоции; возбуждая волю ... не разложим на нормы императива... Отсюда... трехчленная формула ... 1) символ как образ видимости... 2) символ как аллегория ... 3) символ как призыв к творче-

ству жизни <...> символ — 1) образ ... 2) идея ... 3) живая связь > их» [19, с. 190].

Таким образом, символ, по А. Белому, — сложное диалектическое единство идей (очевидно, знаний и образов. — С.С.), эмоций (т.е. определенных оценок. — С.С.) и, главное, — источник творческого осмысления мира. Примечательно, что А. Белый стремится обосновать свое понимание символа не только на художественно-гуманитарном, но и на естественно-научном и математическом материале.

В советской философии проблему символизации в науке рассматривал Л.В. Уваров. По Л.В. Уварову, символ — это материальный предмет, в «конкретно-чувственном содержании» которого представлены абстрактные идеи, причем он зависит от человеческих договоренностей или традиций, в отличие от «познавательного образа», не зависящего от субъективной активности. Соответственно, символизация — это «процесс материального выражения, воплощения в виде определенной символики познающим субъектом абстрактных идей, идеализаций и понятий» [20, с. 8—9], символов в научном творчестве (особенно при построении теоретических объектов науки). Он исходит из понимания подобных «воображаемых» объектов как синтеза наглядных представлений и логических понятий (опираясь и на характеристику М.Э. Омеляновским физических понятий как соединения чувственных и абстрактных элементов), причем символы (т.е. наглядные образы этих объектов) играют особую роль в творческих актах познающего субъекта, в его воображении. В произвольном и условном выборе способов теоретического описания реальности и проявляется «творческая природа мышления». Особо важными нам представляются два положения Л.В. Уварова: во-первых, сближение понятия «символа» с понятием «модели», которая «представляет собой приблизительный идеализированный образ объекта исследования. Данный образ воплощается в процессе познания в словесное описание, материальные схемы, чертежи, конструкции, систему формул и т.п.» [20, с. 121]. Символизация («в тка-

ни понятийных образов»), согласно Л.В. Уварову, играет роль ориентиров, направляющих и формирующих процесс научного познания [20, с. 125].

Представляется, что в концепции Л.В. Уварова содержится целый ряд ценных моментов, однако многие ее аспекты выявлены недостаточно четко. Связь символизации с чувственным содержанием любого процесса познания и ее особенная роль в творчестве, введение понятия «идеализированный образ» в связи с символическими аспектами всякого познания, многообразие форм воплощения символического содержания, направляющая роль символов в научном познании — все это очень важные и ценные идеи. Но «символ» в ряде случаев понимается практически как произвольный «знак», в связи с чем остается неясным источник его эвристической активности. Последовательный и четкий подход к этим и другим сторонам понимания символа и его эвристического потенциала имеется в теории символа А.Ф. Лосева.

Однако прежде, чем рассматривать данную теорию, следует упомянуть высказанную примерно в то же время и близкую к позиции Л.В. Уварова концепцию модели в научном познании В.А. Штоффа.

Именно наличие некоторой степени наглядности отличает, по В.А. Штоффу, модель от теории [21, с. 15]. При этом в модели «сущность как бы «просвечивается», и в этом смысле мы можем говорить, что при помощи модели можно приблизиться к наглядному постижению сущности» [21, с. 292].

В.А. Штофф использует и понятие «идеализированный объект», которое он отличает от понятия «абстрактный объект», являющийся лишь отражением общих свойств. «Идеализированный объект — это сама вещь, или явление, или система объектов, но отраженная в абстрактном, упрощенном, схематизированном, словом, идеализированном виде» [21, с. 152]. Идеи о «наглядности сущности» и различии абстрактных и идеализированных объектов представляются глубоко верными, в том числе и понима-

ние идеализированного объекта не как некой абстракции и условности («знака»), а как «самой вещи». Однако понимание идеализации только как абстракции и упрощения не соответствует общей позиции автора.

Действительно, идеализация предмета творчества включает в себя и моменты абстрагирования от каких-то его свойств, сторон и связей; что-то в нем упрощается, но при этом ему добавляются новые качества, позволяющие превратить абстракцию сущности в особую «вещь» как «самодовлеющее бытие», по А.Ф. Лосеву. Полагаем, что эти «добавки», создающие не абстрактный, а именно идеализированный предмет, связаны с «чувственной наглядностью», но не первичного, обыденного, а вторичного, эстетико-образного уровня. А предметом собственно творческого мышления, способным к саморазвертыванию и саморазвитию («самодвижению» в нашей мысли), он становится в силу особого характера этой образности, наиболее полно и глубоко раскрытого в концепции символа А.Ф. Лосева. Обратимся к одной из его наиболее «прикладных» работ по этой теме.

Мы уже отмечали, что творческое сознание проявляется в эстетико-образной форме. Но это не художественные образы (а, следовательно, и не чисто эстетические), а символические. По А.Ф. Лосеву, именно «автономно-созерцательная ценность», выступающая на первый план в художественном образе, отсутствует в символе [22, с. 143]. Т.е. символические образы не самоценны и не являются конечным итогом творческого процесса. Это «служебные» образы, являющиеся этапом и средством протекания творческого процесса. Дело в том, что к «сущности символа» относится то, что он является «порождающим принципом» [22, с. 12], «наиболее оригинальной чертой» которого является «закономерное разложение» модели или функции действительности «в бесконечный ряд частных и единичностей» [22, с. 15]. Поэтому символ является творящей моделью, и надо говорить «о практически творческой природе символа», который «взывает к практическому и уже

сознательно-творческому переделыванию действительности» [22, с. 31].

Символ «является принципом для нашей практики и даже для бесчисленного количества наших практических творческих переделываний действительности» [22, с. 32]. «Символ, — пишет А. Ф. Лосев, — есть принцип бесконечного становления с указанием всей той закономерности, которой подчиняются все отдельные точки данного становления [22, с. 35].

Полагаем, что именно символический, в духе концепции символа А. Ф. Лосева, характер носит идеализированный предмет творчества, являющийся одновременно и первым продуктом творческого сознания, и его материалом для творческой работы. Отметим некоторые важные черты творческого символизма у А. Ф. Лосева: «...символ вполне видим и вполне осязаем; хотя в него входят иррациональные и трансцендентные величины» [22, с. 14]; символ «требует своей собственной логики <...> непрерывного становления» [22, с. 35]; в символе «обобщена смысловая мощь предмета» и «всех его порождений», это такой смысл символизируемого, который его «конституирует и модельно порождает», являясь его «внутренней закономерностью» [22, с. 65]; он — «закон возникновения» всей массы порождаемых «индивидуальностей» [22, с. 134]; «символ отличается от понятия тем, что содержит в себе образный элемент» [22, с. 177]; символ является «программой управления действительностью» [22, с. 202]; «отношение символа к тому, что символизируется, только и можно понять как единство и борьбу противоположностей, то есть только и можно понять диалектически» [22, с. 203].

Особо отмечает А. Ф. Лосев особенности воплощения символа в виде некоторой схемы: «Что же касается схематического олицетворения, то его общность явлена гораздо более сильно, поскольку она не представляет иллюстрируемому образу своей собственной художественности и своего собственного принципа этой художественности» [22, с. 141].

Наряду с общим пониманием символа как «порождающего принципа», некоторые дополнительные аспекты его характеристики в концепции А.Ф. Лосева имеют большое значение для нашей темы.

Первое — это возможность посредством символизации (как у В. Брюсова о пространстве N-измерений) сделать «видимыми и осязаемыми» любые «иррациональные и трансцендентные» идейные конструкции, которые в современной «науке о науке» часто объявляются «абсолютно непредставимыми». Это относится и к «иррациональным образам» В.С. Библера, которые он считает «уже не образами».

Эта возможность обеспечивается образно-эстетической формой символа, способной в определенном плане чувственно представить, воплотить диалектически противоречивую реальность. Напомним и то, что писал А.Ф. Лосев о «парадоксах» у физиков и математиков: «...для нас это не парадокс, а элементарное требование диалектической мысли» [23, с. 296—297].

Далее, важной стороной символики является ее связь со смыслом. А именно, в преобразовании смыслов человеческого бытия проявляется творчество. Как отмечает Н.М. Смирнова, творчество — это не всякое «новое», а «процесс создания новых культурных смыслов — расширение семантических пространств человеческого мышления, деятельности, культуры и социальности» [24, с. 44].

Полагаем, что именно в смысловых преобразованиях явно проявляется диалектическая сущность творчества: «...смысловая реальность многомерна и легко совмещает противоположные определения, создавая благоприятные условия для их конкретного содержательного синтеза, т.е. собственно творческого акта» [25, с. 127].

По А.Ф. Лосеву, в символе «инобытийный материал» организован эйдосом, то есть чувственные данные выражают смысловую оформленность, являясь «смысловой картинностью», делающей представимыми глубинные смыслы бытия и воплощающую их творческую потенцию: «...символ

и есть неисчерпаемое богатство апофатических возможностей смысла». Смысл, представленный в символе, становится неисчерпаемым источником творческих актов. Как пишет А. Ф. Лосев: «В вечно нарождающихся и вечно тающих его смысловых энергиях — вся сила и значимость символа, и его понятность уходит неудержимой энергией в бесконечную глубину непонятности, апофатизма, как равно и неотразимо возвращается оттуда на свет умного и чистого созерцания. Символ есть смысловое круговращение алогической мощи непознаваемого, алогическое круговращение смысловой мощи познания» [26, с. 92—93]. Именно символ помогает воплотить смысловые аспекты проблемы и творчески их преобразовать. Итак, символичность идеализированного предмета творчества является источником его потенциала творческого развертывания.

Идеализированный предмет творчества как эйдос или схема

Символы многообразны по формам, материалу своего воплощения, но нам особенно важен вопрос о таких формах представленности символов, в которых они максимально доступны изучению и осмыслению. Поэтому надо обратиться к такому свойству символа, как его способность выступать в схематизированном виде. Выше отмечалось, что, по А. Ф. Лосеву, в схематизированном символе его общая идея выражена более полно, поскольку на нее не влияет некая сторонняя изобразительность. Действительно, ведь в философии символа А. Ф. Лосева, «в символе мы находим инобытийный материал, подчиняющийся в своей организации эйдосу», это «воплощенность эйдоса в инобытии» [26, с. 92]. «Эйдос — умственно осязаемый знак вещи...» — пишет далее А. Ф. Лосев [26, с. 166].

Соответственно, эйдос как некоторое воплощение сущности обладает определенной структурой, которая в меньшей степени эстетически-образно, но более логически адекватно может быть выражена в схеме как «оптическом моменте» эйдоса [23, с. 92], рассматриваемого через «вза-

имоотношение его элементов», являющееся «схемой, или схематическим слоем эйдоса» [26, с. 90].

Итак, *схема* в определенной степени воплощает эйдос, т.е. внешнюю представленность внутренней, существенной стороны предмета, а ее символическое содержание отображает творческий потенциал его.

Наш специальный анализ «мышления в схемах» позволил сделать выводы о том, что схема определенного типа может выступать и средством исследования творческого мышления, и средством оптимизации самого творческого процесса. Это связано с рядом особенностей схемы как ментального образования [27].

Во-первых, схема более детально и конкретно, по сравнению с чисто эстетическим образом, раскрывает «устройство», структуру, способы действия символа.

Во-вторых, схема возникает «между» (точнее — в «зоне» соединения) вербально-логическим и образно-эстетическим мышлением, делая логику мысли — наглядной, а эстетические образы — логичными. Этим аспектам схематизма уделяют большое внимание специалисты, исследующие его роль в мышлении [28, с. 14; 29, с. 159; 30, с. 97; 31, с. 77—78].

В этом плане схема сближается с понятием «фрейм» («рамка» — англ.), объединяющим чувственные и абстрактные образы, существенные и ситуационно ассоциированные аспекты рассматриваемой проблемы, носящие неречевой характер. В подобных случаях, как отмечает Л.А. Микешина: «...схема не только план, но также и исполнитель плана, это структура действия, так же, как и структура для действия» [32, с. 112].

В этом аспекте символические схемы входят в круг описанных М. Вартофским «модельных отношений», причем «модель» выступает как «промежуточная сущность», соединяющая моделируемый объект и моделирующего субъекта, формируя его будущую деятельность. Согласно М. Вартофскому: «...модель фиксирует определенное отношение к миру или к моделируемому ею объекту и вовлекает в

это отношение своего творца или пользователя» [33, с. 23]. Об особом «схематизационном мышлении», использующем схемы как «особое мыслительное средство», имеющим своим предметом деятельность субъекта и являющимся рефлексией существующего положения, и проектом будущих действий упоминается в концепции «системно-мыследеятельной методологии» Г. П. Щедровицкого [34].

Именно благодаря соединению в схеме вербально-логического и эстетически-образного компонентов она может не просто наглядно представить существенные отношения, но сделать объективированным, «материализованным» и, главное, пригодным для творческого преобразования, «обработки» мыслью одновременное существование ее предмета во многих различных измерениях.

Отметим, что даже такие относительно простые схемы, как географические карты, — при наполнении их историко-культурным содержанием — позволяют «увидеть» принципиально ненаглядное: наложенные на пространство содержательные общественные структуры определенной цивилизации. Так, знаменитое открытие «царских курганов» и золотого клада сарматских вождей в Филипповке было сделано уфимским археологом А. Х. Пшеничнюком отнюдь не в результате случайных раскопок, что неоднократно отмечали многие специалисты. «Его археологический творческий поиск отличался целостным подходом к пониманию системы древних культур с особым вниманием к их пространственно-географическим аспектам. <...> И культурно-историческая логика археологического поиска блестяще оправдалась — в центре степного кочевого мира в междуречье Волги и Урала было найдено связующее звено Запада и Востока, Причерноморья и Сибири — Филипповские курганы» [35, с. 186].

Это, в-третьих, достигается в многомерных схемах, способных наглядно зафиксировать и проанализировать многомерность схематизируемых предметов. Подобные схемы разрабатывались в последнее время рядом исследователей в качестве дидактических, научно-исследовательских,

эвристических средств (Т. Бузьен, Х. Мюллер, В.Э. Штейнберг). Они строятся как радиальная система координат, исходящих от рассматриваемого предмета и отображающих различные «измерения» этого предмета, деятельности с ним и ее субъекта, окружающей среды, ситуации и других, так или иначе относящиеся к делу моментов.

Т. Бюзен разрабатывает «многомерные, ассоциативные и образные» Mind Map (термин переводится по-разному — «мозговые карты», «интеллектуальные карты», «карты ума» и «ментальные карты» — наиболее подходящим представляется последний вариант [29, с. 160]. Х. Мюллер предлагает «метод картирования мышления» [36]; о западных разработках в этом направлении см.: [37].

В отечественных разработках В.Э. Штейнберга создавались «дидактические многомерные инструменты» и «дидактическая многомерная технология». «Многомерность», — пишет В.Э. Штейнберг, — означает соответствие дидактических инструментов такому представлению знаний, при котором одновременно обеспечивается визуальная, пространственная, системная, иерархическая организация разнородных его элементов [38, с. 21]. Еще раньше, в начале работы по созданию подобных схем, в нашей совместной публикации отмечалось, что их построение «основано на идее формирования информационно-смыслового пространства, силовые линии которого проходят через узлы главных признаков, расположенных на координатах главных групп признаков» [39, с. 18].

Подобное «информационно-смысловое пространство», с нашей точки зрения, должно иметь в своей основе не произвольные ассоциации «чего угодно, с чем угодно» [28, с. 16] и даже не дидактические задачи, а некоторые базовые бытийные структуры как «универсальные (инвариантные) координаты существования, задающие логические схемы содержательного мышления...» [40, с. 90; 2, с. 116].

К этим универсальным схемам далее могут добавляться дополнительные, в т.ч. и основанные на случайных и далеких, но в чем-то эвристичных, ассоциациях. А в целом

подобная многомерная схема в некоторых аспектах соответствует многомерности творческого сознания.

С многомерностью схемы связана, в-четвертых, ее способность одновременно и пространственно-наглядно отображать все многообразие как различных форм организации знаний (В.Э. Штейнберг), так и аспектов рассматриваемой проблемы [28, с. 33]. А это, полагаем, означает возможность отображать в подобных многомерных символических схемах строение «мгновенного инсайта», т.е. совокупность тех одновременных и разнородных моментов продуктивного мышления, «мгновенно» соединяющихся в целостную идею качественно нового творческого решения. Причем именно постоянно отмечаемые «мгновенность» и «одновременность» инсайта определяют возможность и необходимость отображения его содержания в пространственной форме (т.е. статично-одномоментно «рядоположено», но многомерно).

В этой связи, в-пятых, обратим внимание на возможность отображать в схемах всю полноту целостного мышления, т.е. не только вербально-понятийные и образно-символические его аспекты, но и эмоционально-оценочные (заметим, что мы еще в 90-е гг. прошлого века обращали внимание на то, что «сциентистски ориентированное образование» не уделяет должного внимания развитию оценочной стороны мышления, зависящей от сформированных ценностей и смыслов) [39, с. 30].

В то же время, С.Л. Рубинштейн уже в 1940 году писал: «...мышление как реальный психический процесс <...> является единством интеллектуального и эмоционального...» [41, с. 98].

Особую роль в мышлении играют «интеллектуальные эмоции», когда «сам мыслительный процесс становится предметом эмоциональной оценки» [42, с. 151]. Причем в процессе творчества, согласно концепции эмоций Б.И. Додонова: «...человеческие чувства [эмоции. — С.С.], функционируя «внутри деятельности», в системе отношений субъекта к ее продуктивным целям, ситуациям и эффектам в

качестве их невербальных оценок, одновременно выступают в роли ценностей в системе его же отношений к самой этой деятельности» [43, с. 198]. Соответственно, Б.И. Додонов отмечает, что гармоническое сочетание «мук и радостей» творчества сопровождает и регулирует весь его процесс, причем «эмоции в творчестве выполняют не только побуждающую, но и эвристическую функцию». В первую очередь, это эстетические эмоции, не только оценивающие результат, но и служащие «своеобразным компасом» на пути к нему, показывая «степень структурного совершенства», т.е. «одновременно и ценностное, сущностное качество» предмета творчества» [43, с. 199].

Важно подчеркнуть, что эмоции как оценочный аспект мышления связаны не только с предпосылками и отношением к итогам творческого поиска, но регулируют весь процесс, все его ключевые промежуточные решения и сам инсайт. Не случайно в прагматических подходах к современному бизнес-образованию специально говорят о «втором интеллекте» — эмоциональном и учат, что эмоции не менее важны при принятии решений, чем рациональные доводы [6].

Действительно, эмоции-оценки играют огромную роль в творческом мышлении, поскольку всякое принятие решения — результат ценностного выбора. Поэтому Л.А. Микешина отмечает необходимость «выявить способы и формы органического включения системы ценностей как в процесс, так и в результат исследования» [44, с. 61].

Многомерные схемы позволяют проектировать и поддерживать «познавательные, переживательные [эстетически-образные. — С.С.] и оценочные» аспекты мышления [31, с. 102]. А отображаются ценностно-оценочные моменты, прежде всего, через фиксацию эмоциональных отношений. В этом плане графические образы и манипулирование цветом «позволяют лучше отразить сущность схватываемых идей и эмоций» [28, с. 24].

Таким образом, символические схемы способны отобразить значение, эмоциональное и оценочное отношение к

определенным компонентам ментальной ситуации поиска творческого решения проблемы — через размеры, формы, цвета, дополнительную символику, порядок расположения вводимых в схемы компонентов.

В-шестых, схема соединяет деятельность субъекта со свойствами объекта творчества, не только отображая, но и программируя и проектируя эту связь; а также моделирует смыслы творческого процесса, тесно связанные с его интеллектуальными эмоциями. «К числу новообразований, возникающих в ходе самой творческой деятельности, относятся смыслы», — отмечает О.К. Тихомиров [45, с. 188]. Эти смыслы, возникающие и изменяющиеся на каждом этапе творческого процесса, по большей части невербализованные, в определенной степени могут отображаться в многомерной схеме координат, построенных как «бытийные» или «координаты существования и действия». Исходя из нашего понимания смысла как конкретной ситуации «встречи» всего богатства качеств человека (субъекта) со всем многообразием бытия (объекта и ситуации), мы видим, что «смысловая реальность многомерна...» [25, с. 127].

Этот подход реализуется следующим образом. Исходной выступает базовая трехмерная схема ситуации: субъект—объект—деятельность (проектируемая). В ситуации далее выделяются: потребности (цели и задачи) — возможности (ресурсы) — требования (ограничения).

Затем проблемная ситуация рассматривается в трех координатах: пространство (не только «физическое», но и «ментальное», контекст проблемы, связанные с ней моменты) — время (также в виде возможностей изменения и развития вообще) — смысл (суть ситуации как проблемы). Каждая координата может порождать новые, дополнительные, но принцип основан на некоторых универсальных, инвариантных базовых структурах отношений субъекта к бытию и самих участников этого отношения как смыслового.

В-седьмых, символическая схема способна объединить в некоторую органичную целостность разнородные и противоречивые аспекты проблемы, что имеет особенно

важное значение для моделирования творческого акта. В многомерном пространстве подобной схемы одновременно оказываются вместе несовместимые даже в парадоксально-символическом образе противоположные определения предмета творчества — хотя это объединение, подобно «принципу дополнительности» в физике «копенгагенской школы» Н. Бора, пока лишь внешне совмещает их. Таким образом, если схема и не решает проблему, то она позволяет выявить те противоречия, которые лежат в ее основе.

Заметим, что использование многомерной схемы в символических изображениях известно издавна — например, клейма в житийных иконах, позволявшие в одном изображении охватить сразу все значимые моменты жития святого и их общий смысл.

Построение максимально полной и содержательной схемы помогает определить главное содержание этого изображения состояния сознания в творческом акте — реальное противоречие в ситуации, требующее разрешения. Г. С. Альтшуллер, рассматривая переход в изобретательском творчестве от общей ситуации к четко сформулированной задаче, пишет: «...решение должно начинаться с построения модели задачи, предельно упрощенно, но вместе с тем точно отражающей суть задачи: техническое противоречие и элементы (части исходной технической системы), конфликт между которыми создает техническое противоречие» [46, с. 45].

А отображение и определение содержательного противоречия в проблемной ситуации, зафиксированной в символической схеме, означает, *в-восьмых*, завершение формирования идеализированного предмета творчества. Не случайно в качестве одного из основных принципов «схематизационного мышления» называют его «предметность» и «историчность», отмечая, что оно «втягивает предмет», конструируя предметность мышления (Ф. М. Морозов) [47]. О. С. Анисимов также ставит задачу «доводить до понимания этих схем как идеальных объектов» [30, с. 32].

Однако наиболее методологически плодотворным представляется концепция «идеального конечного результата» Г. С. Альтшуллера: «...переход от данной в модели задачи технической системы к идеальной системе путем формулирования идеального конечного результата (ИКР)» [46, с. 48]. ИКР — в принципе самое сильное решение, достигаемое «само собой», без дополнительных средств. В этом же плане рассматриваются «идеальные» машина, способ, вещество. «Идеальность решения» выступает ориентиром творческого мышления при решении задачи на всех этапах, отсекая слабые варианты и усиливая «дикость» и «парадоксальность» идей, отказываясь «платить» за решение в одних аспектах — ухудшением других. При этом движение к ИКР связано с углублением понимания имеющегося в задаче противоречия. «В физическом противоречии, — пишет Г. С. Альтшуллер, — «дикость» требований достигает предела» [см.: 46, с. 48—50]. Таким образом, ИКР выступает как идеальным образом разрешенное противоречие творческой проблемы, для достижения которого необходимо «усугублять парадоксальность модели задачи» [46, с. 54].

Заключение

Итак, идеализированный предмет творчества формируется на основе осмысления проблемной ситуации и в дальнейшем становится объектом этого мышления до нахождения принципиальной идеи решения задачи (проблемы), которая затем «возвращается» обратно: к реальному предмету творчества в его реальной обстановке.

Это некоторый образный символ или система эстетически-образных символов различного рода, отображающих суть и контекст проблемной ситуации и содержащих определенные исходные идеи для ее разрешения, связанные с наличием в них определенного противоречия («идеализированный предмет» как «парадоксальный образ», по В. С. Библеру). Наиболее адекватной формой отображения движения творческой мысли к идеализированному предмету и его самого является многомерная образно-символическая

схема («координаты существования и действия»). Она содержит в себе противоречивые моменты, позволяющие сформулировать противоречие, обеспечивающее движение творческой мысли к его разрешению. Отметим, что предмет творчества не только внутренне противоречив, он, по сути дела, является процессом, постоянно изменяющимся и проходящим целый ряд качественных преобразований.

Первый ключевой этап здесь — выделение из потенциально бесконечной реальности проблемной ситуации и ее осмысление как задачи с формированием исходной формы идеализированного предмета творчества, соединяющей все в объективной реальности, или то, что по каким-то субъективным мотивам субъекта творчества может относиться к данной задаче (этот процесс В.С. Лутай удачно назвал «диалектической индукцией»). Эффективным инструментом формирования подобного исходного идеализированного предмета творчества выступает ИКР как ментальная модель полностью разрешенного противоречия. Но ИКР не является единственным и неизменным ориентиром творческого процесса — он сам последовательно преобразуется по мере движения творческой мысли и творческого сознания в соответствии с этапами трансформации идеализированного предмета. А эти трансформации в своем логическом смысле связаны с разворачиванием сущностного противоречия, лежащего в его основе.

Список литературы

1. *Лосев А.Ф.* Диалектика творческого акта (Краткий очерк) // Контекст-81: литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1982. С. 58—78.
2. *Семенов С.Н.* Творческое мышление (сущность, механизмы, пути оптимизации). Уфа: РИО БашГУ, 2005. 144 с.
3. *Розетт И.М.* Психология фантазии. Экспериментально-теоретическое исследование внутренних закономерностей продуктивности умственной деятель-

- ности. 2-е изд., испр. и доп. Минск: Университетское, 1991. 342 с.
4. *Халилова М.М., Образцов В.В.* «Свернутый образ» в диалектике творческого процесса // Диалектика научного и технического творчества: Тезисы докладов и сообщений (Обнинск, 3—5 июня 1983). Обнинск: ИФ АН СССР, 1982. С. 31—33.
 5. *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении / Пер. с фр. Б. Шаревской; с предисл. В. Никольского. М.: ОГИЗ, 1937. 518 с.
 6. *Гоулман Д.* Эмоциональный интеллект. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2013. 560 с.
 7. *Фешкова Е.С.* Специфика замысла как имманентного элемента творческой деятельности. Дисс. ... канд. филос. наук. Кемерово, 2000. 177 с.
 8. *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Искусство, 1975. С. 6—71.
 9. *Лутай В.С.* Диалектико-логические принципы теории творчества // III семинар по проблемам методологии и теории творчества. Симферополь: Таврида, 1981. С. 18—20.
 10. *Лутай В.С.* Теория творчества и теория диалектики // IV семинар по проблемам методологии и теории творчества. Симферополь: Таврида, 1984. С. 21—23.
 11. *Библер В.С.* Мышление как творчество (Введение в логику мысленного диалога). М.: Политиздат, 1975. 399 с.
 12. *Брюсов В.* Собр. соч.: в 7 т: Т. 3. М.: Худож. лит., 1974. 696 с.
 13. *Никитин В.Ф.* Алгоритм конструирования художественного образа: Экспериментальный учебно-методический мини-комплекс. Уфа: РУМЦ, 1999. 22 с.

14. *Ильенков Э.В.* Искусство и коммунистический идеал: Избр. статьи по философии и эстетике / Вступ. статья Мих. Лифшица. М.: Искусство, 1984. С. 213—224.
15. *Кудрявцев В.Т., Урмурзина Б.Г.* Творческий потенциал дошкольника: природа и структура. М.: АНО «Центр развивающего образования Владимира Кудрявцева»; Актобе: Актобинский государственный университет им. К. Жубанова, 2002. 150 с.
16. *Волков Г.* Сова Минервы. М.: Молодая гвардия, 1973. 256 с.
17. *Святой Дионисий Ареопагит.* Божественные имена // Мистическое богословие. Киев: Издание христианской благотворительно-просветительской ассоциации «Путь к истине», 1991. С. 13—93.
18. *Белый А.* На рубеже двух столетий. Воспоминания: в 3 кн: Кн. 1. М.: Худож. лит., 1989. 544 с.
19. *Белый А.* Между двух революций. Воспоминания: в 3 кн: Кн. 3. М.: Худож. лит., 1990. 370 с.
20. *Уваров Л.В.* Символизация в познании. Мн.: Наука и техника, 1971. 128 с.
21. *Штофф В.А.* Моделирование и философия. М. — Л.: Наука, 1966. 302 с.
22. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.
23. *Лосев А.Ф.* Некоторые терминологические уточнения в области законов диалектики // Диалектика отрицания отрицания. М.: Политиздат, 1983. С. 294—363.
24. *Смирнова Н.М.* Смысл и творчество. М.: Издательство «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2017. 304 с.
25. *Семенов С.Н.* Творчество как смысловое преобразование // Вестник ВЭГУ. 2012. №1 (57). С. 124—128.
26. *Лосев А.Ф.* Философия имени // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 11—192.

27. Семенов С. Н. Схемы в мышлении и творческий процесс // Искусственные общества. 2023. Т. 18. Выпуск 1. [Электронный ресурс] URL: <https://artsoc.hes.su/s207751800024121-2-1/> DOI: [10.18254/S207751800024121-2](https://doi.org/10.18254/S207751800024121-2) (Дата обращения: 15.05.23.)
28. Бьюзен Т., Бьюзен Б. Супермышление. Минск: Лурв. ги, 2003. 59 с.
29. Бьюзен Т. Суперпамять / Пер. с англ. Изд. 4-е. Минск: ООО «Попурри», 2004. 208 с.
30. Анисимов О. С. Мышление стратега: модельные сюжеты. Выпуск 12. Технологизация игротехника и мыслетехника. М.: Б/И, 2010. 230 с.
31. Штейнберг В. Э. Теория и практика дидактической многомерной технологии. М.: Народное образование, 2015. 350 с.
32. Микешина Л. А., Опенков М. Ю. Новые образы познания и реальности. М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН), 1997. 240 с.
33. Вартофский М. Модели. Репрезентация и научное понимание / Пер. с англ. Общ. ред. и послесл. И. Б. Новика и В. Н. Садовского. М.: Прогресс, 1988. 507 с.
34. Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология. М.: Школа Культурной Политики, 1996. 641 с.
35. Емелин С. М., Семенов С. Н., Семенова Д. С. «Золотые олени Евразии» — символ всеединства культуры России // Модернизация культуры: потенциал искусства, науки, образования. VIII Международная научно-практическая конференция (2022; Самара). Материалы VIII Международной научно-практической конференции, Самара, 20—23 мая 2022 г. / Самарский государственный институт культуры; под редакцией Л. М. Артамоновой, М. А. Петиновой. Самара: СГИК, 2022. С. 184—186.

36. *Мюллер Х.* Составление ментальных карт. Метод генерации и структурирования идей. М.: ОМЕГА-Л, 2007. 128 с.
37. *Карты ума. Mind Manager / Авт.-сост. В.И. Копыл.* Минск: Харвест, 2007. 64 с.
38. *Штейнберг В.Э.* Дидактические многомерные инструменты: Теория, методика, практика. М.: Народное образование, 2002. 304 с.
39. *Штейнберг В.Э., Семенов С.Н.* Технология логико-эвристического проектирования профессионального образования на функционально-модульной основе / Под ред. В.С. Кагерманьяна. М.: НИИВО, 1993. 40 с.
40. *Семенов С.Н.* Развитие творческих способностей в процессе обучения (философско-методологические проблемы). Уфа: Гилем, 1998. 174 с.
41. *Рубинштейн С.Л.* Проблемы общей психологии. М.: Педагогика, 1973. 424 с.
42. *Васильев И.А.* История и современное состояние проблемы интеллектуальных эмоций и чувств // «Искусственный интеллект» и психология. М.: Наука, 1976. С. 133—175.
43. *Додонов Б.И.* Эмоции и творчество // IV семинар по проблемам методологии и теории творчества. Симферополь: Таврида, 1984. С. 197—200.
44. *Микешина Л.А.* Этапы и тенденции развития ценностной проблематики в теории познания // Историзм и творчество. Ч. I. М.: ВИНТИ, 1990. С. 55—64.
45. *Тихомиров О.К.* Психологические особенности творческой деятельности // IV семинар по проблемам методологии и теории творчества. Симферополь: Таврида, 1984. С. 187—189.
46. *Альтшуллер Г.С.* Творчество как точная наука. М.: Сов. радио, 1979. 176 с.

47. *Морозов Ф.М.* Понятие схемы как средства описания деятельности. Дисс. ... канд. филос. наук. М., 2003. 181 с.

ГЛАВА II

КОГНИТИВНЫЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Ю. С. Моркина

Институт философии РАН, Москва

J. S. Morkina

Institute of Philosophy RAS, Moscow

morkina21@mail.ru

Поэтическое творчество как способ мышления

***Аннотация.** Поэтическое творчество представляет собой один из самых древних, изначальных способов мышления, категоризации и освоения мира человеком. Метафоризация, исторически появившаяся позднее мифологизации, теснит последнюю, становясь одним из основных способов схватывания человеком признаков предметов и явлений мира, способом постижения, в наше время не только актуальным, но и развивающимся с развитием современной поэзии и, соответственно, современных форм поэтического мышления. Но когнитивное значение поэтического творчества как способа мышления в философии долгое время отрицалось, и за поэзией признавалось только эмоциональное значение. С другой стороны, в отечественной мысли XIX века уже содержатся идеи, способные дать начало изучению поэтического мышления, которое, как особое направление («когнитивная поэтика»), на Западе зарождается только в 1980-х гг. Провал в философской мысли, связанный с недооценкой поэтического способа познания мира и человека, обусловлен отождествлением в эпистемологии познания с наукой и признанием истинной ценности только за научными знаниями. При этом игнорировалась роль и высокая рефлексивность познания не только поэтического, но и вообще художественного. Задачей современной эпистемологии является восполнение пробела и восстановление в правах как поэзии в целом (в статусе способа познания), так и процедур поэтизации и метафоризации в качестве исконно-когнитивных, первичных приемов мышления.*

Ключевые слова: когнитивная поэтика, поэзия, смысл, культура, познание, мышление.

Poetic Creativity as a Mode of Thinking

Abstract. Poetic creativity is one of the oldest, original ways of thinking, categorizing and mastering the world by man. Metaphorization, which historically appeared later than mythologization, crowds out the latter, becoming one of the main ways for a person to grasp the signs of objects and phenomena of the world. It becomes a way of comprehending, which is not only relevant nowadays, but also developing with the development of modern poetry and, accordingly, modern forms of poetic thinking. But the cognitive significance of poetic creativity as a way of thinking has long been denied in philosophy, and poetry has been estimated as emotional only. On the other hand, the Russian thought of the XIX century already contains ideas that can give rise to the study of poetic thinking, which, as a special trend ("cognitive poetics"), originated in the West only in the 1980s. The failure in philosophical thought, associated with the underestimation of the poetic way of knowing the world and human being, was based upon epistemological identification of comprehension with scientific knowledge and was connected with recognition of only the last one as genuine. This ignored the role and high reflexive value not only of poetic cognition, but artistic cognition as a whole. That's why the task of modern epistemology seems to bridge a gap and restore in their rights of both poetry (as the native mode of thinking) and metaphor-making as genuine cognitive procedure, primordial mode of comprehension.

Keywords: cognitive poetics, poetry, meaning, culture, knowledge, thinking.

1. Введение

«Когнитивная поэтика» или «когнитивное литературоведение» — направление, зародившееся как в западной, так и в отечественной мысли не так давно. На Западе оно существует с 1980-х гг., наиболее интенсивно начав развиваться в 1990-х и 2000-х [1].

В. А. Третьяков, разбирая труд Е. В. Лозинской «Литература как мышление: когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI веков» [2] говорит о «модном сегодня на Западе подходе к литературе как к мышлению» [1].

Современный отечественный исследователь Д. Н. Ахапкин отмечает, что пока «когнитивное литературоведение» или «когнитивная поэтика» на Западе не представляет собой какого-либо единого направления. Исследователи все говорят о разном: о «культурных практиках» и реакции литературы на их функционирование; о применении методов нейронаук в литературоведении; о нарративах и «текстовых мирах»; звучащих нарративах на примерах песен в стиле «кантри»; о «воображении» и конструировании психических образов; об эмпатии и связанных с ней эмоциях; о том, что внимание к феномену мышления может обогатить наши представления о литературе и человеческом сознании и пр.

«Исследования литературы во второй половине XX в. были настолько разнообразны, что было бы странным ожидать единства и последовательности в использовании достижений когнитивной науки специалистами, принадлежащими к разным школам. Иначе обстоит дело с когнитивной лингвистикой, которая в последние двадцать лет все чаще обращается к литературным текстам как материалу исследования» [3].

Д. Н. Ахапкин отмечает бóльшую сплоченность «когнитивной лингвистики» как направления по сравнению с «когнитивным литературоведением» или «когнитивной поэтикой». Он отмечает, что стратегий вписывания исследований литературы в рамки когнитивной науки множество, и они очень разнообразны.

В данной работе, опираясь на труды в основном отечественных исследователей, мы также развиваем подход к поэтическому творчеству как виду мышления. Данный подход начинает осознаваться исследователями как наиболее эвристичный для осмысления таких культурных явлений как поэзия и поэтическое. Этот подход в русской

мысли (в отличие от западной) имеет давнюю традицию. Поэзию как мышление рассматривал в XIX веке отечественный исследователь А.А. Потебня, и этот подход был тогда развит его учениками, членами основанной им Харьковской лингвистической школы.

Итак, истоки «когнитивной поэтики» прослеживаются от А.А. Потебни, который анализировал поэтическое как, в первую очередь, несущее эпистемологическую нагрузку, и представил компаративный анализ поэзии и науки как двух различных видов познания мира.

2. Когнитивная поэтика как современное направление

2.1. Понятие и истоки «когнитивного литературоведения» и «когнитивной поэтики»

В настоящее время все активнее начинает устанавливаться традиция подходить к художественной литературе как к мышлению [4]. Новое направление в том числе и в философии исходит из осознания поэзии и поэтизации как особого рода ментальной деятельности (движения мысли, по А.А. Потебне). Исследователи начинают видеть задачу в изучении репрезентации знания и обработки информации в поэтическом тексте. Когнитивное литературоведение заимствует ряд понятий из когнитивистики, например, понятие «идеализированной когнитивной модели».

Л.В. Витковская дает обзор вышедших в рамках «когнитивного литературоведения» работ и работ, которые можно было бы назвать предшествующими этому направлению. Так, во второй половине 70-х гг. оформляется такое направление как «когнитивная лингвистика» (G. Lakoff, Ch. Fillmore, J. Fodor, R. Langacker), которую исследовательница рассматривает как предшествующую «когнитивному литературоведению» и «когнитивной поэтике» [4, с. 32]. В 2002 г. вышел первый учебник П. Стоквелла «Когнитивная поэтика». Истоки когнитивной поэтики также прослеживаются и от герменевтики как теории интерпретации, понимания и толкования текстов.

Но существует русская традиция понимания поэзии как мышления и познания [4]. Идея литературы (искусства) как вида мышления и познания, заложенная в русской культуре, восходит к А.А. Потебне и Харьковской лингвистической школе. В связи с этим рассмотрим эту традицию подробнее.

А.А. Потебня (1835–1891), русский и украинский языковед, литературовед, философ, рассматривал слово естественного языка как единицу поэзии, имеющую изначально, при именовании, метафорическую и иносказательную природу. Эту метафоричность и иносказательность поэтического слова А.А. Потебня понимал как средство мышления и познания. Стирающееся от употребления, теряющее изначально метафоричность и иносказательность слово, он расценивал как прозаическое, по отношению к поэтическому вторичное. Проза, с его точки зрения, гораздо меньше может способствовать познанию. При этом он не имеет в виду прозу художественную и рассматривает произведения А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, написанные прозой, также как вид поэзии. Можно заключить, что поэзия для него — не литературный жанр, а особое когнитивное явление. Поэтично то, что за счет метафоричности и иносказательности сгущает смыслы, дает в относительно малом количестве слов, в образе, сконцентрированные знания. Из этого не следует, что «все, что хорошо, — поэзия». Но поэзия — все, в чем проявляется этот специфически поэтический способ мышления. Научные тексты своего времени А.А. Потебня однозначно отличает от поэтических, подчеркивая, что наука и поэзия — это два различных способа познания и мышления человека. В своих трудах он проводит их компаративный анализ, тщательно разбирая специфику и научного, и поэтического мышления.

В том, что поэзия — способ мышления, причем мышления совершенно особого, с ним согласен его ученик А.Г. Горнфельд (1867–1941): «Создание языка в известной стадии идет, как мы знаем, путем поэтического творчества. Познавая новое явление, мысль называет его по одному из

его признаков, который представляется ей наиболее существенным и сам уже познан предварительно как самостоятельное явление» [5, с. 394].

«Троп — не та форма, в которую отливается готовая поэтическая мысль, но та форма, в которой она рождается. Поэт *мыслит* образами, а не придумывает их. Кто, имея готовое обобщение в виде отвлеченной формулы, переводит эту абстракцию в художественную форму единичного случая, тот не поэт» [5, с. 394] (курсив мой. — Ю.М.).

Мышление поэтическими образами, метафорами, характеризующимися сгущением смыслов — особый вид когниции. «Ее (поэзии. — Ю.М.) эмоциональный элемент дает ей возможность влиять там, где сухие формулы науки бессильны. Мало того: не нуждаясь в точных построениях, обобщая в бездоказательном, но убедительном образе бесконечное разнообразие нюансов, ускользающих от Прокрустова ложа логического анализа, поэзия предвосхищает выводы науки. Порождая общие чувствования, давая наиболее тонкое и в то же время общепонятное выражение душевной жизни, она роднит людей, усложняет их мысль и упрощает их отношения. В этом ее преимущественное значение, в этом причина ее царственного, среди других искусств, положения» [6, с. 391].

Обращая внимание на гносеологическую сторону поэтического творчества, Ю.М. Лотман (1922–1993) рассматривает поэтическое произведение как модель мира: конечное по сути своей произведение как модель бесконечного, отмечая моделирующую функцию как языка вообще, так и поэтического языка в частности: «Вторичная моделирующая система художественного типа конструирует свою систему денотатов, которая является не копией, а моделью мира денотатов в общеязыковом значении» [7, с. 65].

По Ю.М. Лотману: «Художественный текст ... можно рассматривать в качестве особым образом устроенного механизма, обладающего способностью заключать в себе исключительно высоко сконцентрированную информацию» [7, с. 36].

По Л. В. Витковской, когниция является генерирующим элементом эстетического качества текста. Схватывание смысла текста читателем-интерпретатором, его апперцепция определяет глубину эстетического впечатления [4, с. 15].

Текст тем больше впечатляет читателя эстетически, чем больше задевает именно его, читателя, мышление, чем больше способствует познанию им определенных реалий.

Литературоведческие школы, акцентирующие свое внимание, прежде всего, на проблеме «текст — читатель», сосредоточиваются на проблеме *восприятия*, которое, по мнению У. Найссера, представляет собой основную когнитивную активность. Это характеризует когнитивно-интуитивный подход в литературоведении: когнитивная деятельность рассматривается как схватывание и «установление» смысла [4, с. 31–35].

Изучая художественные тексты, функционирование в них концептов, исследователи получают представление о когнитивно-языковой картине мира, выраженной в текстах.

Понятие концепта играет очень важную роль в когнитивном литературоведении. Остановимся поэтому на данном понятии подробно.

2.2. Понятие концепта

Слово «концепт» происходит от латинского «conceptus», означающего собрание, восприятие, зачатие. С. С. Неретина определяет концепт как акт «схватывания» смыслов вещи (проблемы) в единстве речевого высказывания. Термин «концепт» как «схватывание» введен в философию Абеяром, в связи с различением языка и речи [8].

Высказанная речь, по Абеяру, воспринимается как «концепт в душе слушателя» [9, с. 121]. «Концепт, в отличие от формы «схватывания» в понятии (*intellectus*), которое связано с формами рассудка, есть производное возвышенного духа (*ума*), который способен творчески воспроизводить, или собирать (*conspicere*) смыслы и помыслы как универсальное, представляющее собой связь вещей и речей, и который включает в себя рассудок как свою часть.

Концепт как высказывающая речь, т.о., не тождествен понятию» [8]. В Новое время понятие концепта практически исчезло из оборота, научный способ познания обусловил почти полное замещение «концепта» «понятием».

Возвращение понятия «концепта» в философский оборот (особенно в русскоязычной традиции) связывают с работой Ж. Делёза и Ф. Гваттари «Что такое философия?» [10]. Эта работа написана на французском языке, слово «concept» с которого словарями традиционно переводится как «понятие». Но авторы различают в своей работе «concept» и «notion», и необходимостью отразить это различие было обусловлено введение термина «концепт» С.Н. Зенкиным при переводе этой работы.

«Концепт в постмодернистском понимании есть поле распространенных в пространстве суггестивных знаков» [8].

Понятие концепта, впрочем, осталось тесно связанным с понятием речи. Необходимо учитывать, что в русскоязычной философии установилась собственная традиция использования слова «концепт» и отличия его от «понятия». Эта традиция не исходит из употребления и различения данных понятий Делезом. Так, в русскоязычной традиции, — в отличие от «понятия», представляющего собой как бы «схему» обозначаемого явления, освобожденную от культурных коннотаций и субъективных моментов, — «концепт» содержит в своем составе всю ауру коннотаций, ассоциаций, контекстов употребления слова и в принципе включает все связи данного слова, образующиеся в культуре. Результаты когнитивной деятельности могут выражаться в образовании систем концептов, а не только лишь понятий.

С.А. Аскольдов в статье «Концепт и слово» (1928 г.) пишет: «Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [11, с. 312]. Ю.С. Степанов, в свою очередь, определяет концепт как «сгусток культуры» в сознании человека: в виде концептов культу-

ра входит в ментальный мир человека. Посредством концепта, человек и сам входит в культуру [12, с. 43].

Вообще, с начала 90-х гг. «концепт» становится термином литературоведческой и лингвистической науки. Это понятие входит в понятийный аппарат семантики, когнитивистики, лингвокультурологии, и многих других дисциплин.

«Концепт — это любая дискретная содержательная единица коллективного сознания, отражающая предмет реального или идеального мира, хранимого в национальной памяти носителей языка... Концепт... обозначается словом (или сочетанием слов)» [13, с. 95].

«При порождении текста отправной точкой является концепт, который предопределяет смысловое строение текста, а через него — логическое строение» [14, с. 60–61]. По В.В. Красных, концепт есть «глубинный смысл», от которого зависит смысловое, когнитивное и композиционное строение текста. Концепт рассматривается исследователями как результат концептуализации мира в естественном языке.

Как отмечает Л.В. Витковская, к началу XXI века универсальная методология исследования концепта окончательно не разработана. Исследователи приходят к мнению, что концепт в художественных текстах является отражением когнитивно-языковой картины мира: концепт включает в себя, помимо предметной отнесенности, также всю значимую культурную когнитивно-коммуникативную информацию [4, с. 40].

Итак, концепт (в отличие от понятия) — результат сгущения и ассимиляции культурных смыслов и коннотаций в языковом знаке — слове. В концепте сгущаются сразу знания о мире и социуме, о всей человеческой культуре, как явные, так и неявные, но могущие из концепта быть извлеченными читателем-интерпретатором текста, в который концепт встроен.

В связи с изложенным выше, можно рассматривать поэтический текст как систему концептов, т. е. слов и образов (при этом образы также выражаются в словах), в кото-

рых сгущены общекультурные смыслы, наряду со смыслами личностными, возникшими в сознании автора или читателя-интерпретатора при ассимиляции им культурных смыслов.

2.3. Произведение как концептуальная система и результат мышления.

Слово как материал поэтического творчества

Слово — материал поэзии — понимается поэтами совершенно по-особому. Мы покажем это далее в разделе, посвященному словотворчеству.

А. А. Потебня понимал любое слово естественного языка как единицу поэзии, имеющую метафорическую и индизнаковую природу и именно за счет этого несущую знание о мире. В акте именования, по А. А. Потебне, происходит выделение существенного для именуемого признака именуемого предмета или явления и его метафорическое отображение.

Относительно происхождения слов, времени, когда они еще не утратили своей этимологии — внутренней формы — и их значения в силу этого играли разными красками и оттенками смыслов, у А. А. Потебни есть очень поэтический пассаж: «Это дает нам право предположить, что в то время, когда слово было не пустым знаком, а еще свежим результатом апперцепции, объяснения восприятий, наполнявшего человека таким же радостным чувством творчества, какое испытывает ученый, в голове коего блеснула мысль, освещающая целый ряд до того темных явлений и неотделимая от них в первые минуты, — что в то время гораздо живее чувствовалась законность слова и его связь с самим предметом. И в самом деле, в языке и поэзии есть положительные свидетельства, что, по верованиям всех индоевропейских народов, слово есть мысль, слово — истина и правда, мудрость, поэзия. Вместе с мудростью и поэзией слово относилось к божественному началу. Есть мифы, обожествляющие самое слово» [15, с. 173].

Но слово никогда на самом деле и не становилось «пустым знаком». По А. А. Потебне, слово, изначально воз-

никшее как иносказательное и поэтическое, со временем, стираясь от употребления, теряет и свою метафоричность, и свою поэтичность, становится прозаическим, его звучание уже ни о чем не говорит.

Так, сейчас только лингвист может вспомнить, что «восток» — сторона, откуда солнце «вос-текает», а «запад» — место, куда оно «за-падает». Эти метафоры утрачены, а вместе с ними (если следовать мысли А.А. Потебни) — знание о сущности вещей, которые они несли, их поэтическое воздействие на воспринимающего их человека.

Но разве это так? Да, «восток» больше не сторона «вос-текающего» солнца, и «запад» — не сторона «за-падающего». Именно эти поэтические смыслы действительно утрачены. Но слова «восток» и «запад» не стали от этого сугубо прозаическими, непригодными для поэзии, они перестали быть по внутренней сути метафорами, но не перестали быть образами-концептами, и поэтому сами по себе свободно могут употребляться как метафоры. Ибо сохранились все общекультурные коннотации, которые с ними связаны. Так, их библейские смыслы бездонны, как и смыслы, которые они имеют во всех основных религиях. Остались и коннотации политические (геополитические) и просто связанные с их отношением к восходам и заходам солнца.

«Но тише! Что за свет блеснул в окне?

О, там восток! Джульетта — это солнце...»

(У. Шекспир «Ромео и Джульетта». Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник)

Здесь восток (свет в восточной стороне) означает неотвратимость расставания.

Осип Мандельштам писал о слове: «В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом. Спрашивается, нужен ли поэтому сугубый, нарочитый символизм в русской поэзии?» [16, с. 326].

Как отмечал поэт: «По существу, нет никакой разницы между словом и образом. Слово есть уже образ запечатанный: его нельзя трогать. Он не пригоден для обихода, как никто не станет прикуривать от лампадки» [16, с. 326].

Мандельштам вторит лингвистическим изысканиям А.А. Потебни: «Самое удобное и в научном смысле правильное — рассматривать слово как образ, то есть словесное представление. Этим путем устраняется вопрос о форме и содержании, буде фонетика — форма, все остальное — содержание. Устраняется вопрос о том, что первичная значимость: слово или звучащая природа? Словесное представление, сложный комплекс явлений, связь, «система». Значимость слова можно рассматривать как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и, обратно: звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре» [16, с. 327].

Поэт мечтает: «В применении к слову такое понимание словесных представлений (сближающее их как продуктов нашего сознания с предметами внешнего мира, рассматривающее их как нечто объективное. — Ю.М.) открывает широкие новые перспективы и позволяет мечтать о создании органической поэтики, не законодательного, а биологического характера, уничтожающей канон во имя внутреннего сближения организма, обладающей всеми чертами биологической науки» [16, с. 327]. Здесь поэт, изначально чувствующий, что с понятием слова не все так просто, пытается поставить поэтику слова на научную основу.

Для современных исследователей слово естественного языка функционально проявляется как концепт: «Определенное единство смыслового содержания всех значений многозначного слова обеспечивается наличием единой когнитивной модели, лежащей в основе лексико-семантических вариантов каждой лексемы. Именно когнитивная модель слова позволяет автору использовать своеобразие семантики слова и выявлять заложенные в нем возможности для приобретения новых нюансов значения» [4, с. 45].

«Когнитивная модель слова» при этом для современных лингвистов является не семантическим, а когнитивным явлением.

Из вышеизложенного следует: и А.А. Потехня (XIX в.), и Осип Мандельштам (XX в.), и современные исследователи поэтического говорят об одном и том же. Слово — это (в современных терминах), прежде всего, концепт. И оно уже само по себе — метафора и иносказание. Слово насыщено знанием о сути вещей. Поэту достаточно его употребить правильно, чтобы связанные с ним смыслы актуализировались.

В поэзии Осипа Мандельштама отношение к слову как образу усложняется его знанием иностранных языков, которые придают употребляемым им словам особую многозначность.

Так, как отмечает Ф.Б. Успенский, стали хрестоматийными наблюдения Г.А. Левинтона о том, что в строке Мандельштама «Фета жирный карандаш» эпитет «жирный» как бы дублирует немецкое *fett*, «жирный», а в строке «Есть блуд труда, и он у нас в крови», слова «кровь» и «блуд» дополнительно связаны через немецкое *Blut*, «кровь» [17, с. 26].

Строки:

«Небо крупных оконных смертей,
За тобой — от тебя — *целокупное ...*»

(Осип Мандельштам «Стихи о неизвестном солдате», курсив мой. — Ю.М.) вызывают в читателе воспоминание о латинском слове *caelum*, «небо».

В связи с этим Ф.Б. Успенский говорит о «скрытых межъязыковых заимствованиях у Мандельштама» [17, с. 40].

Сама фамилия Мандельштама становится таким межъязыковым заимствованием для немецкоязычного поэта Пауля Целана¹.

1 Па́уль Це́лан (нем. Paul Celan; настоящее имя Па́уль А́нчел, нем. Paul Antschel; 23 ноября 1920, Черновицы, Румыния, — 20 апреля 1970, Париж, Франция) — немецкоязычный поэт и переводчик,

Э. Баух в своей статье «Шоб. Осип Мандельштам и Пауль Целан»¹ раскрывает особое, трепетное отношение Пауля Целана к Осипу Мандельштаму как поэта к поэту и как бы систематизирует многочисленные посвящения Целана Мандельштаму:

«Целан видит Мандельштама то прозрачнокрылым мотыльком, висящим между дроком и камнем, то самого себя, вместе с Мандельштамом поющим «Варшавянку» (Мандельштам родился в Варшаве), вместе с ним читающим Петрарку «в уши тундре». В стихотворении о посещении цирка во французском городе Бресте впрямую звучит строка — “...Я видел тебя, Мандельштам”. Фамилия эта — немецкая. Означает — “ствол миндаля”. Вокруг «миндаля» Целан разворачивает целую феерию: “...потому что зацвел миндаль. Мандель. Мандель-сон... Но не льнет он, миндальник... Что ждет в миндалине? Ничто... Твой глаз у миндалины ждет...”» [18].

«Наконец — восьмистишие, в котором Целан жаждет слиться с духом, вечно живой тенью Мандельштама:

«... Камень глыбой пал с высоты.
Кто проснулся? И я и ты.
Речь. Со-звезды. При-земли. Годы.
Породнились мы нищи и голы.
И куда ушло? Вот и стяжка
Нас двоих — уже вдалеке.
Сердце в сердце — везучие тяжко
И везущие налегке» [18].

(Напомним, что «Камень» — название книги Осипа Мандельштама, а для самого поэта также — название его творческого этапа).

один из наиболее значительных и тщательно исследованных поэтов двадцатого века. Был номинирован на Нобелевскую премию по литературе (1969).

1 Шоб — термин, которым обозначают систематическое уничтожение европейского еврейства нацистами во время Второй мировой войны. Принятый в английском и ряде других языков термин «Холокост» происходит от греческого слова «ὄλοκαύστος» — так переводится еврейское слово «ола» («всесожжение»).

Из многочисленных посвящений Пауля Целана Осипу Мандельштаму, где снова обыгрывается фамилия поэта, можно привести и следующее стихотворение, которое не приводит Э. Баух:

Пауль Целан

МАНДОРЛА¹

В миндале — что стоит в миндале?
 Ничто.
 Стоит Ничто в миндале.
 Стоит оно и стоит.

1 Мандорла — в иконописи сияние, нимб овальной формы (миндалевидной), чаще голубого цвета, внутри которого помещается изображение Христа.

Оригинал стихотворения:

Paul Celan

MANDORLA

In der Mandel - was steht in der Mandel?

Das Nichts.

Es steht das Nichts in der Mandel.

Da steht es und steht.

Im Nichts - wer steht da? Der Künig.

Da steht der Künig, der Künig.

Da steht er und steht.

Judenlocke, wirst nicht grau.

Und dein Aug - wohin steht dein Auge?

Dein Aug steht der Mandel entgegen.

Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.

Es steht zum Künig.

So steht es und steht.

Menschenlocke, wirst nicht grau.

Leere Mandel, künigsblau.

В Ничто — кто стоит? Король.
 Стоит там Король, Король.
 Стоит он там и стоит.

Прядь еврея не будет седой.

На чем остановлен взгляд?
 Направлен взгляд на миндаль.
 Направлен взгляд на Ничто.
 Направлен на Короля.
 Стоит он так и стоит.

Прядь людская не будет седой.
 Царственность сини,
 миндаль пустой.

(Перевод: Юлия Моркина)

Король поэзии стоит в Ничто, которое стоит в миндале. Взгляд остановлен на миндале, на Ничто, на Короле. Но синее царское сияние миндалевидной мандорлы пусто.

Итак, слово насыщено культурными коннотациями, в том числе и относящимися к звучанию слов других языков — живых и мертвых.

Художественный текст представляет собой концептуальное пространство когнитивно-креативного самоопределения автора. И автора, и читателя-интерпретатора можно рассматривать как «языковые личности».

Л.В. Витковская дает определение: «С позиций когнитивного подхода, мы рассматриваем художественный текст как процесс безграничного креативного познания (на уровне создания автором и на уровне интерпретации читателем) и как функционирование концептуальной системы, закрепленной в когнитивно-эстетическом акте (художественном произведении)» [4, с. 54]. Исследовательница рассматривает чтение-интерпретацию как высшую форму

когниции, заключающую в себе такие стадии как: «познание в себе», «познание для себя», «познание для другого».

Итак, поэтическое произведение — это концептуальная система, система концептов, способ концептуализации автором явлений мира и сознания, культурного горизонта и себя в нем. Поэтическое творчество (к которому относится и чтение поэтических произведений как со-творчество смыслов с автором) представляет собой особый способ мышления.

2.4. Словотворчество как творчество поэтических концептов

Отдельное явление в поэзии представляет собой словотворчество как поэтический прием.

Если слово понимать как явленный образ (как его понимал Осип Мандельштам), как единицу поэзии (А.А. Потебня) и как концепт, входящий в произведение как концептуальную систему, то словотворчество является одновременно когнитивным и эстетическим актом. Восприятие читателем непривычного, нового для него слова в границах привычного языка становится также совершенно особой когнитивной операцией.

И если поэт творит на языке, уже данном ему, доставшемся от культуры и социума, все равно для него возможна трансформация этого языка, сотворение в культурном горизонте новых слов-образов, слов-концептов. Здесь следует оговориться, что сама связь слова и образа очень сложна как в историческом (генетическом), так и в логическом аспекте и представляет собой отдельную эпистемологическую проблему, требующую детального анализа. Но основная интуиция поэтов — о том, что слово и называемый им предмет (образ этого предмета в сознании) связаны теснейшим образом — то верное прозрение, которое помогает поэту работать как со словами, так и с образами, достигая сложных эстетических и когнитивных эффектов.

Необходимо понимать, что словотворчество поэтов, хотя и стремится иногда опровергнуть правила языка, но происходит все равно внутри этого языка, согласуясь с его

строением тем или иным способом, и только за счет того, что новое слово воспринимается как слово привычной читателю языковой системы, оно может существовать как поэтический прием.

Говоря о словотворчестве, без сомнения, нужно в первую очередь вспомнить такое поэтическое явление, каким был Велимир Хлебников. Именно он в своей поэзии в полную силу использует эстетические и когнитивные механизмы восприятия новых, ранее не существовавших в языке слов.

При создании нового слова, если поэт стремится к определенному восприятию этого слова читателем, очень важен моделируемый поэтом фонетический рисунок (это подтверждают и данные современной психолингвистики).

Также и обращение к звукописи вообще, внимание к музыкальному звучанию поэтической речи является очень существенной чертой поэзии как искусства синкретического (сочетающего в себе словесно-образную и музыкальную составляющие).

Приводя примеры словотворчества В. Хлебникова, конечно, следует остановиться на самых известных.

Велимир Хлебников

КУЗНЕЧИК

Крылышка золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» — тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

1908–1909

Словотворчество поэта не только открывает новые когнитивные возможности перед читателем, оно влияет на мир, по крайней мере, социальный, отражается в нем и его трансформирует. Так, словом «Зинзивер» была названа литературная группа и творческое содружество воронежской молодежи, возникшее 25 декабря 1988 года. Среди его членов были Андрей Болин, Рамиль Бесермен, Татьяна Повалюхина, Игорь Подколзин, Дмитрий Чугунов, Мария Спасенникова. В собраниях участвовали Алексей Мельников, Татьяна Шепелева, Александр Ефремцов, Алексей Любушкин, Светлана Владимирова. Название «Зинзивер» носит также российский ежемесячный литературно-художественный журнал Союза писателей XXI века и Союза писателей Санкт-Петербурга, который издается с 2004 года [19].

Но слово «зинзивер», только принималось и принимается за неологизм, рожденный в результате словотворчества. На самом деле зинзивер — народное название большой синицы, которую также называли кузнечиком [20]. Отсюда и ее «Пинь, пинь, пинь!». Такие слова В. Хлебников вычитывал в словаре В. Даля, который очень внимательно изучал.

На самом деле, как это видится, для В. Хлебникова, придающего такое большое значение звукописи и звучанию слов, не столь важно, найдено слово в словаре или изобретено самим поэтом: главное, чтобы оно подходило по смыслу. А смысл для него — это звучание, это музыка слова, поскольку определенным смыслом наделен каждый звук в отдельности, а значит, последовательность звуков будет прочитываться как сообщение.

Следующее стихотворение В. Хлебникова столь же известно:

Велимир Хлебников
ЗАКЛЯТИЕ СМЕХОМ

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных
смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

1908—1909

Это действительно должно действовать как некое заклятие. Названия не бывают случайны. И вся звукопись новообразованных слов для такого поэта, как В. Хлебников, тоже случайной быть не может. И, хотя здесь обыграно только одно слово — смех — зато обыграно всеми мыслимыми способами, от него произведены все мыслимые слова (вернее, все те мыслимые, которые нужны поэту для создания задуманного эффекта).

Эльдар Ахадов (род. 19 июля 1960, Баку) — современный поэт и автор многочисленных книг, как стихотворений, так и художественной прозы, посвятил памяти Велимира Хлебникова стихотворение, также насыщенное словотворчеством.

Эльдар Ахатов
ПАМЯТИ В. ХЛЕБНИКОВА

Веет вечер-зинзивер:
Веер-ветер-велемир...
Индивеет индивер,
Засыпает зинзилир.
Зимневает и звенит.
Зинзивает и скользит.
Сквозникают сквозничи,
И чихают чихачи!
У свечи —
За тенью тень —
Зинь-зивень...
Зивень.
Зи-
Вень...

Нетрудно увидеть здесь реминисценции и на «Кузнечика», и на «Заключение смехом». Само имя «Велимир» остраняется (литературный прием — остранение¹), предстает как бы само результатом такого словотворчества, и за счет этого «впадает» в собственное звучание и собственную музыку.

Здесь поэзия по эстетическому эффекту и способу ее восприятия предельно приближается к музыке. Со всем, что можно знать о музыке как о виде искусства и мыш-

1 Остранение — литературный прием, имеющий целью вывести читателя «из автоматизма восприятия». Термин введен литературоведом Виктором Шкловским в 1916 году. Остранение может рассматриваться в качестве одного из способов разрушения стереотипа в понимании смысла текста в деконструкции, в том числе для изменения контекста рассмотрения текста. При этом остранение как прием был изобретен В. Шкловским задолго до появления концепции деконструкции, представленной Ж. Деррида только в 1967 году (Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 188–189).

ления. Музыкальные смыслы невербальны. Тем не менее, они — смыслы, внятные и композитору, и исполнителю, и слушателю. Музыкальные стихи «слушаются» в сознании, а не читаются. Их нельзя интерпретировать как нечто полностью вербальное. И, тем не менее, «У свечи — За тенью тень...» — вербальный образ, хотя и полностью вписывается в музыкальный строй стихотворения и не выпадает из него. Таким образом, становится явной синкретичность поэзии как искусства, сочетающей образность слов и музыкальный строй. Это надо и читать, и «слушать». Таковы произведения в первую очередь самого Велимира Хлебникова.

Но сказанное здесь о смысловом эффекте звукописи стихотворения как его музыкальной составляющей только наиболее ярко просматривается именно в поэзии В. Хлебникова, но на самом деле это должно быть обобщено на поэзию в целом. Очень немногие поэты не задумываются о музыкальном строе своей поэзии. О том, как это звучит. Поэты гениальные — никогда не упускают того факта, что смысл произведения зависит и от его звучания (при этом звучание здесь — не «форма», это разновидность содержания, а именно — музыкальное содержание). Можно много говорить о таких литературных приемах, как аллитерации и ассонансы, — их использовали практически все поэты. На тему звукописной составляющей в поэзии великих поэтов (А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и многих других) существует обширная исследовательская литература. Подчеркнем только еще один раз основной вывод: поэзия — это синкретическое искусство, это не только система концептов-образов, но одновременно музыка. Отсюда ее особое положение среди искусств и видов мышления.

«Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» [21, с. 334].

Словотворчеством поэт не только создает музыку и может подчеркнуть свойства вещей, ранее не замечавшиеся, он часто изменяет сам язык и культуру. Иногда созданные слова становятся словами естественного языка. Поэты и писатели обогащают, трансформируют, реформируют язык. Известно, что русский язык, такой, как мы его знаем, фактически создан А. С. Пушкиным.

Но есть и более скромные примеры. Так, Николай Карамзин, помимо всех своих заслуг в области истории и литературы, внес большой вклад в развитие русского языка. Он не только изобрел новую букву — «ё», но и придумал ряд неологизмов. Так, например, от слова «промысел» он образовал «промышленность». Среди других его изобретений — «трогательный», «занимательный», «впечатление», «катастрофа», «будущность». Слово «летчик» ввел в оборот В. Хлебников, слово «стушеваться» — Ф. М. Достоевский, хотя оно с того времени и изменило значение, которое в него вкладывал сам писатель. Игорь Северянин изобрел слово «бездарь».

Термин «заумь»¹ как название литературного приема также ввел Велимир Хлебников в качестве не только по-

1 Заумь, заэмный язык — литературный прием, заключающийся в полном или частичном отказе от всех или некоторых элементов естественного языка и замещении их другими элементами или построениями, по аналогии осмысляемыми как языковые. Неверно понимать заумь как отказ от смысла вообще (или как имитацию тех или иных речевых расстройств вроде шизофазии): механизм аналогии позволяет автору наделять значением отсутствующие в языке звуковые комплексы и словесные сочетания, а читателю — это (или какое-то иное) значение из них выделять. Однако четкая формулировка заложенных в выражения заумного языка смыслов затруднительна, а зачастую и вовсе невозможна, и поэтому (по мысли многих авторов, обращавшихся к этому приему) в восприятии заумного текста эмоционально-интуитивное начало преобладает над рациональным. Поэтому заумный язык определяется американским филологом Джеральдом Янечекком как язык с неопределенными значениями. Основа последовательному и принципиальному использованию зауми в поэзии, поэтической прозе и поэтической драматургии была положена Алексеем Крученых, Велимиром Хлебниковым и Василиском Гнедовым. (Словарь литературоведческих терминов / Ред.-

эта, но и мыслителя, рефлектирующего над основаниями поэзии, как современной ему, так и той, которую он хотел видеть и провидел в будущем, и которую сам создавал.

Но такие слова, как «крылышкует», «золотописьмо» — остаются словами-образами, употребленными только в одном стихотворении. Они несут определенные смыслы для читателя: музыкальные и поэтические, являясь новыми созданными словами-образами. В этом их уникальность, и это определяет их эстетический эффект, но при этом новизна образа одновременно и открывает перед читателем иной взгляд на вещи и возможность нового их словесного описания.

Словотворчество, таким образом, становится одним из путей концептуализации мира в поэтическом произведении как системе концептов и «модели мира» (Ю.М. Лотман).

Итак, поэзия должна быть понята как мышление, а поэтическое произведение как система концептов, концептуализация мира, а также автора как «языковой личности». Эстетическое воздействие такой системы напрямую связано с ее когнитивным значением, а чтение-интерпретация представляет собой форму когниции.

Ю.М. Лотман также рассматривал поэтические произведения как сложные системы: «Поэтическая речь представляет собой структуру большой сложности. Она значительно усложнена по отношению к естественному языку» [7, с. 19].

«Проблема соотношения синтетического художественного кода автора и аналитического — читателя имеет еще один аспект. И тот, и другой коды представляют собой иерархическое построение большой сложности. Дело усложняется еще и тем, что один и тот же реальный текст может на разных своих уровнях подчиняться различным кодам ... Для того, чтобы акт художественной коммуникации вообще произошел, необходимо, чтобы код автора и код читате-

ля образовывали пересекающиеся множества структурных элементов» [7, с. 38–39].

По Ю.М. Лотману, поэтическое произведение — это «модель мира». По А.А. Потебне, поэзия — это мышление, причем, высшая форма мышления, сравнимая с мышлением научным. А.Г. Горнфельд (член Харьковской школы, ученик А.А. Потебни) также понимает и создание поэтического произведения, и его прочтение как мышление.

3. Неартикулированные смыслы в поэтическом произведении

Основной материал, с которым работает поэт — слова. Это слова-концепты, которыми мыслит как поэт, так и его читатель. Понятие мышления тесно связано с понятием смысла. Мышление как практическая деятельность — это оперирование со смыслами. Поэтическое мышление характеризуется особым способом оперирования смыслами, и часто — особыми смыслами. Именно поэтому необходимо остановиться подробнее на понятии смысла. Что касается явного, артикулированного смысла в поэтическом произведении — это также тема отдельного сложного исследования. Но мне показалось интересным в данной работе остановиться на том, что в философии, возможно, еще не было эксплицировано, — а именно вовлечении в поэтическое познание (на первый взгляд кажущееся полностью вербальным) неартикулированных, невербальных смыслов.

3.1. Понятие неартикулированных смыслов

Появление понятия «неартикулированного смысла» связывают с понятиями «неявного знания» и «личностного знания», введенными М. Полани [22].

Понятию «неартикулированных смыслов» много внимания уделяет Н.М. Смирнова в книге «Смысл и творчество» (2017 г.). Возможно использовать также понятие «смыслов-ощущений» [23, с. 54–57]. Дж. Блэховиц использовал понятие «нерепрезентативных ментальных состояний» [24, с. 201].

Неартикулированные смыслы существуют в сознании как содержания ноэмы, могущие быть «поднятыми» до логического, артикулированного уровня [25], но которые пока до него не подняты, а это значит, что они не могут напрямую называться или обозначаться словами. В сознании каждого человека теснится много «невыразимого». Но именно поэт, материалом которого является слово и образ, выраженный в слове, понимает, насколько невыразимо невыразимое. Но понимает также и то, каким образом оно все же может быть выражено.

Н.М. Смирнова различает разные «уровни репрезентации». Мы знаем объект феноменально (как он нам непосредственно дан в чистом восприятии), а также концептуально (с привлечением накопленных культурой знаний об этом объекте), и один уровень надстраивается над другим. Образы, как она отмечает, часто рассматриваются исследователями как опосредующие ментальные отношения между перцептом и концептом [24, с. 203].

Но поэтический образ имеет сложную структуру, заключающуюся в сочетании различных уровней репрезентации.

Образы составляют значительную часть содержания сознания. Психология различает образы зрительные, слуховые, тактильные, моторные и т. д., а, кроме того, синкретические. Отдельно задается вопрос о представленности в сознании абстрактных понятий. Так, Н.М. Смирнова пишет, что человеческий опыт «обогащен нашей способностью к абстрактному мышлению. Поэтому специфическое понятие может быть *необходимым ингредиентом* неартикулированного значения соответствующего ему родового понятия» [24, с. 210].

Неартикулированные смыслы и невыразимое поэзии, оставаясь при этом когнитивными феноменами, часто бывают связаны с экзистенциальными эмоциями и ощущениями, возникающими у человека по поводу собственной ввергнутости в бытие, по поводу смысла своей жизни, собственной смертности и конечности существования вообще. Конечно, в качестве эмпирических субъектов о та-

ких вещах чаще задумываются мыслители, философы, поэты, музыканты, художники и вообще люди, причастные к «высокой культуре». Потому что именно они в большей степени апперципируют для себя все наработанные человечеством пласты смыслов, а человеческая культура насыщена экзистенциальными рефлексиями, выраженными в различных формах — от образов мифологии до великих классических произведений искусства. Но не только они. В психологии общепринято суждение, что на определенной стадии развития ребенок начинает осознавать свое Я, себя как существующего отдельно от родителей, выделенного из окружающего мира предметов, совершенно особую сущность. Это происходит постепенно, так что одного конкретного возраста для этого процесса назвать нельзя, но часто при этом дискретно, такие осознания к ребенку могут приходиться неожиданно, в форме внезапных озарений. «А кто же Я?», «Почему Я — это Я?» — эти вопросы не обошли ни одного эмпирического субъекта в его жизни, в детстве, но затем человек волен забыть о них и «просто жить» или же сделать размышление о них делом своей жизни. Но при любом выборе человек все равно бытиен и смертен, все равно будет об этом думать, хотя бы только в начале и в конце своей жизни.

Характерно, что «невыразимое» и неартикулированные смыслы почти всегда сопровождают размышления подобного рода. Человек задумывается о сущности своего собственного сознания, а она невыразима.

В какой степени неартикулированные смыслы могут или не могут быть интересубъективными? Ведь напрямую в словах они не выражаются и не называются? Что в этом отношении может поэзия? Этот вопрос рассматривается далее.

3.2. Вербальное выражение невербального в поэзии

«...Какой ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого — смерть. Разве это возможно как-нибудь назвать? Разве оно имеет имя? Имя уже определение, уже что-то знакомое» (Осип Мандельштам) [16, с. 323].

Итак, поэт работает со словами. Словами-образами (Мандельштам), словами-концептами. И в то же время поэт исследует, прежде всего, экзистенциальные вопросы, вечные проблемы человеческого бытия, и на пути таких размышлений часто (может быть, даже слишком часто) сталкивается с невыразимым. Как выразить невыразимое? Неартикулированные смыслы возможно, конечно, поднять до логического и артикулированного уровня [25], но на этом пути они что-то теряют. Что-то важное. Невыразимое, выражаясь, теряет многие из своих свойств, в том числе, свойство вызывать в читателе ощущение глубинного смысла:

«Мысль изреченная есть ложь» (Федор Тютчев)

Поэт оказывается поставлен перед осознанием того, что если невыразимое и должно быть выражено в поэзии словом, то именно в качестве невыразимого словом — парадокс, с которым приходится иметь дело. Это трудная задача: и для поэта — выразить невыразимое, и для читателя — апперцепировать это выраженное невыразимое.

Ф.Б. Успенский, разбирая письмо Мандельштама к Н.С. Тихонову, отмечает: «Перед нами как будто бы своеобразная декларация скрытого изобразительного потенциала стихотворного слова, способности поэта исподволь творить стихом зримые и осязаемые объекты... способность, которую можно обозначить как поэтическую иконичность» [17, с. 9].

«В самом деле, у Мандельштама мы обнаруживаем целый ряд примеров, когда в описание зрительного или акустического явления интегрированы элементы, позволяющие ощутить называемое почти физически. Такого рода явления...лежат на грани сознательного и бессознательного восприятия, читательского и исследовательского подхода к тексту» [17, с. 10]. По Ф.Б. Успенскому, такие случаи, как письмо Мандельштама к Н.С. Тихонову о стихотворении «Оттого все неудачи...», когда *автор напрямую призна-*

ется в способности добиваться невербального эффекта вербальными средствами, особенно важны [17, с. 10].

Но дело обстоит так, что фундаментальные свойства языка — образность и метафоричность — это позволяют. Образы и метафоры «сделаны» из языкового материала, но могут отсылать к невербальным внутренним содержаниям автора и читателя, к невыразимому.

Можно привести в пример одно из самых известных стихотворений Осипа Мандельштама, где он как поэт выражает невыразимое.

* * *

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется,
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.

Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.
Среди кузнечиков беспамятствует слово.

И медленно растет, как бы шатер иль храм,
То вдруг прикинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам,
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья.
Я так боюсь рыданья аонид,
Тумана, звона и зиянья!

А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется,
Но я забыл, что я хочу сказать, —
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

Все не о том прозрачная твердит,
 Все ласточка, подружка, Антигона...
 И на губах, как черный лед, горит
 Стигийского воспоминанье звона.

<1920>

Можно ли смысл этого стихотворения выразить иначе, чем это сделано в этом *поэтическом высказывании*? Пересказать другими словами, в прозе, объяснить и растолковать? Нет, потому что здесь выражается невыразимое и невербализуемое, в то время как поэт рефлектирует именно над словом и его возможностями, над тем, что происходит с душой, когда человек (поэт) «слово позабыл, что ... хотел сказать». И в то же время над тем, что в бытии-небытии приводит к тому, что поэт забывает слово.

Смысл этого поэтического высказывания останется неуловимым для вербального анализа.

«Я так боюсь рыданья аонид,
 Тумана, звона и зиянья!»

При прочтении этих строк читателем возможно возникновение ощущения открытия и согласия с поэтом. Читатель поймет, что он тоже боится «тумана, звона и зиянья». Как человек, поставленный перед фактом собственного бытия. Но что это за туман? Что за звон и зиянье? Это можно только ощущать в сознании. Почему аониды рыдают, и почему их рыдание страшно? Это опять же можно только ощущать. И ощущать не смутно, но со всей отчетливостью и пронзительностью. Неартикулированный смысл не обязательно смутен. Это особое когнитивное явление. Неартикулированный смысл тоже представляет собой некое *знание*. Но это знание, которое не обязательно возможно поднять до логического и артикулированного уровня. Поскольку знание и Логическое не тождественны. Знание

может быть очень отчетливым, и при этом не только неартикулированным, но и неартикулируемым, невыразимым.

Экзистенциальное знание о себе и сущности собственного сознания, своей поставленности перед бытием и «заброшенности» в него (М. Хайдеггер), часто именно таково. Но при этом это именно знание, ибо оно накапливается годами размышлений и событий, происходящих с человеком в этом бытии. Оно кумулятивно, как научное знание, в нем одни «теории» могут дополнять или сменять другие. Для внутреннего экзистенциального знания характерны и «научные революции», и «смены парадигм», связанные со значимыми событиями внутренней или внешней жизни, с биографическими фактами и пограничными состояниями, в которых субъект оказывается.

«Звон» как особая метафора (исторически существующая в русской поэзии) фигурирует не только в стихотворениях Мандельштама. Например, что за звон слышит лирический герой стихотворения Александра Блока «Художник»?

Александр Блок

ХУДОЖНИК

В жаркое лето и в зиму метельную,
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон,
Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе не слышанный звон.

Вот он — возник. И с холодным вниманием
Жду, чтоб понять, закрепить и убить.
И перед зорким моим ожиданием
Тянет он еле приметную нить.

С моря ли вихрь? Или сирины райские
В листьях поют? Или время стоит?
Или осыпали яблони майские
Снежный свой цвет? Или ангел летит?

Длятся часы, мировое несущие.
Ширятся звуки, движенье и свет.
Прошрое страстно глядится в грядущее.
Нет настоящего. Жалкого — нет.

И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил, —
Душу сражает, как громом, проклятие:
Творческий разум осилил — убил.

И замыкаю я в клетку холодную
Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти.

Вот моя клетка — стальная, тяжелая,
Как золотая, в вечернем огне.
Вот моя птица, когда-то веселая,
Обруч качает, поет на окне.

Крылья подрезаны, песни заучены.
Любите вы под окном постоять?
Песни вам нравятся. Я же, измученный,
Нового жду — и скучаю опять.

1913 г.

«С моря ли вихрь? Или сирины райские // В листьях поют?» — это еще можно рационально описать как «звон». Но: «Или время стоит? // Или осыпали яблони майские // Снежный свой цвет?» Такие события не производят ра-

ционально, в физическом смысле понятого звона. Звон, означающий, что стоит время... Это опять выражение невыразимого, неартикулированных смыслов в языковой по внешней форме метафоре.

Поэт выражает, а читатель извлекает из выраженного поэтом это «личностное знание».

Интерсубъективно ли такое знание, такой внутренний опыт невыразимого? Это очень сложный вопрос. А.А. Потебня писал о сущности процесса понимания любой речи вообще, не обязательно несущей неартикулированные смыслы, что смысл слова не передается напрямую от говорящего к слушающему, но произнесенное говорящим слово индуцирует рождение смысла в сознании слушающего из его собственного смыслового запаса, смысловых резервов. Поэтому как произнесение (рождение) слова говорящим, так и понимание его (рождение заново) слушающим является творческим актом: в словесном общении происходит *движение мысли* [15]. И понимание, как слова, так и поэтического произведения, есть вызываемое звуковым рядом говорящего или пишущего собственного *движения мысли* в сознании понимающего. Происходит вос-создание слова или поэтического произведения в сознании интерпретатора. И именно поэтому поэтическое иносказание так действительно (А.А. Потебня).

Итак, говорящий выражает, а в слушающем в ответ на эти слова рождается смысл, означающий знание. Это может быть знание как о рациональных вещах, так о невыразимом. Конечно, последнее более личностно. Но именно оно скорее зародится в читающем в ответ на поэтическое иносказание, в ответ на такую метафору, которую невозможно понять как буквальное (не метафорическое) высказывание. Метафоры (особенно это касается поэтических метафор) различны по своей сути. Часть из них можно понять как метафорически, так и буквально.

Например, Н.М. Смирнова, анализируя эпистемологию метафоры, вспоминает: «В классической герменевтике выражение может быть прочитано как в прямом смысле, так и в переносном («не плюй в колодец — пригодится водицы напиться»). Прямой и переносный смыслы метафоры не исключают друг друга, но неявным образом взаимодействуют. Метафора обращена к скрытому, латентному, подразумеваемому в предмете» [24, с. 150]. Некоторые англоязычные авторы, например, Дж. Фодор, утверждают, что для того, чтобы понять предложение, надо сначала «вычислить» его «дословное» значение путем приложения правил к лексическому значению различных терминов. Переносный смысл понимается только путем «переноса» смысла прямого. По Д. Дэвидсону, также метафора сначала «прочитывается» в прямом, а только затем в переносном значении [24, с. 166]. Н.М. Смирнова справедливо оспаривает такого рода понимание метафорического восприятия. Кроме того, для такого понимания сущности метафоры надо, чтобы прямой смысл у нее был.

Но на невыразимое и неартикулированное может намекнуть только такая метафора, построение которой отрезает путь к ее прямому, буквальному пониманию. Звон стоящего времени в прямом смысле понять просто невозможно. А «Слепая ласточка в чертог теней вернется, // На крыльях срезанных, с прозрачными играть». Автором сознательно отрезается путь к прямому, буквальному пониманию используемых метафор. Для того, чтобы у читателя осталась одна возможность воспринимать это — как выражение знания о невыразимом.

Итак, в определенном смысле неартикулированное и личностное знание все же интерсубъективно. Особенно когда дело касается его выражения поэтом в поэтическом высказывании и глубинном восприятии читателем данного поэтического высказывания. Особенно, когда пути «не глубинного» восприятия сознательно или бессознательно отрезаны автором текста. Опыт бытия в мире присущ всем людям, всем присущи некоторые невыразимые знания о

себе и сущности своего сознания. И дело за их актуализацией, которую и может стимулировать поэтическое высказывание. Я не могу поделиться своим глубинным впечатлением от фразы «...в сухой реке пустой челнок плывет...», но знаю, что на многих Других читателей это произведет такое же сильное впечатление, как на меня. Даже если разные читатели-субъекты не могут рационально обменяться артикулированным смыслом, возникающим при встрече с такими поэтическими высказываниями, они поймут, что понимают друг друга, когда говорят друг другу, что это сильная вещь, что это настоящая поэзия. Один читатель поймет, что другой читатель понимает. И другие поэты (в том числе постмодернисты), реминисцентно отсылая читателя к таким известным общекультурным поэтическим высказываниям, тоже надеются, что это невыразимое знание припомнится, актуализируется, если читатель распознает реминисценцию. Отсюда невыразимое, неартикулированное, личностное знание эмпирического субъекта — может иметь интерсубъективный статус и принадлежать к общей человеческой культуре. Данный аспект проблемы невыразимого требует дальнейшего исследования.

4. Поэтическое творчество как обращение к культуре

Создание поэтического произведения, как особый когнитивный процесс, включает в себя и экспликацию воспринятых поэтом культурных смыслов, которая может выражаться в реминисценциях, интертекстуальности, перекличке со всеми культурно-значимыми творениями прошлого и настоящего. В любом тексте во все времена имелся подтекст, обусловленной включенностью данного текста в весь впитанный автором комплекс текстов, воспроизводящихся в культуре.

4.1. Обращение к культуре в постмодернизме

Для постмодернизма характерно восприятие мира как хаоса. Формулировку мира как хаоса предложили в 1970—

1990-х гг. французские философы: Ж.-Ф. Лиотар, В. Вельш и Ж. Бодрийяр.

Постмодернистское знание характеризуют как отличающееся повышенной чувствительностью ко всем жизненным явлениям (постмодернистская чувствительность).

«Образ хаотического и сверхсложного мира — отправной момент современной художественной культуры, а постмодернизм — изображение мира, о котором еще нет знания» [26, с. 57].

«Обратимость» знака, его способность становиться иллюзией явления, симулякр характеризует функционирование принципа репрезентативности, который развивает Ж. Бодрийяр. Онтологические основания постмодернизма исследователи видят за пределами искусства. По Е. В. Лапиной, постмодернизм отражает распад картины мира, кризис метафизического мышления. Отсюда постмодернистская «гиперрефлексия», агностицизм, цинизм, тотальный релятивизм, постмодернистская «ирония» («сарказм»)» [26, с. 57].

Можно сделать вывод, что истоки постмодернизма коренятся в своеобразном когнитивном, эстетическом, культурном отчаянии: осознании того, что мир так сложен, что воспринимается как хаос, а в культуре все уже сказано и все сделано до нас, и нам нечего существенного к этому добавить. Постмодернизм — это когнитивный и культурный аффект, творческий кризис в познании мира (в том числе философском) и в искусстве.

Означающее заменяет означаемое и отказывается от последнего, отсюда появляется понятие «симулякра» — пустого знака, знака без значения и означающего. Симулякр предстает как короткое замыкание референтности. Постмодернисты предпочитают иметь дело не с реальным миром, а только с собственной рефлексией над порожденной человеческой культурой эстетикой и поэтикой. «Отсутствие сюжета, замысла, смысла компенсируется интертекстуальной насыщенностью», — пишет исследовательница [26, с. 58].

На фоне осознания общей хаотичности мира (как следствия его сверхсложности), когнитивного и культурного отчаяния складывается совершенно особое отношение к тексту. Текст теперь — единственный данный мир.

И.П. Ильин среди других признаков эстетики постмодернизма перечисляет стилистический эклектизм, вторичность (но это осознанная вторичность, представляющая собой экзистенциальный поступок), *интертекстуальность*, референциальность, фрагментирование, *перегруженность аллюзиями* [27].

Хаос значений и цитат для постмодернистских авторов становится эхом вселенского хаоса. В мире все больше информации, и все меньше смысла (Ж. Бодрийяр).

Понятие интертекстуальности тесно связано с понятием цитации — текст становится сложным переплетением цитат и аллюзий. Отметим, что таков был любой текст и до постмодернизма, отсылая своими концептами ко всей предшествующей и современной для его автора человеческой культуре. Культурных влияний хотя бы имплицитно автор просто не может не впитать, а реминисценция и аллюзия — древние литературные приемы. Литература традиционных культур (например, персидская или японская) вообще признавала только малую толику вносимых самим автором смыслов или образов и состояла из перекомбинации в произведении уже известных и ходящих в культуре образов-символов и выражений. В этой перекомбинации, в добавлении иногда только одного авторского эпитета, не употреблявшегося поэтами ранее, состояло собственно авторское творчество, которое при этом высоко ценилось.

Постмодернистские тексты с их интертекстуальностью и использованием понятия палимпсеста¹ таким образом

1 Палимпсест (греч. *παλιμψηστον*, от *παλίμ* — опять, вновь и *ψηστός* — соскобленный), пергамент (реже папирус) с рукописным текстом, нанесенным поверх ранее написанного и удаленного (стертого, смытого или вытравленного) текста. В расширительном (метафорическом) смысле под палимпсестом понимают культурный текст (в ли-

реферируют (как и все литературные тексты) ко всей культуре, но в своей особой экзистенциально и когнитивно «отчаявшейся» манере.

Для прочтения таких гипертрофированно интертекстуальных текстов требуется свой эрудированный читатель, способный разглядеть в тексте, кажущемся при поверхностном прочтении малоосмысленным, все его аллюзии и коннотации, не только литературные, но и философские. Авторы-постмодернисты очень начитаны и транслируют в своих текстах эту начитанность, но так, что представляется сложной когнитивной задачей распутать все их референции и аллюзии. Часто массовому читателю это не нужно: он повеселится над поверхностным смыслом, «иронией» автора по поводу всего на свете и отложит книгу.

Постмодернисты сознательно прибегают к приему «многосмысленности», не выделяя один смысл, а «как бы бросая читателю целую горсть смыслов» [26, с. 60]. Здесь нет преобладания одного смысла над другим, и все имеют одинаковую ценность. Но схватить хотя бы один из этих смыслов при том, что они реферируют ко всей культуре человечества, для читателя — сложная когнитивная задача, с которой он может и не справиться¹.

Остановимся еще на понятии интертекстуальности. Текст рассматривается как диалог не только между автором и читателем, а между эпохами и культурами. Интертекстуальность — ключевое понятие постмодернизма. «Интертекстуальность как текстовая категория отражает

тературе, архитектуре, кинематографе, театре, музыке), созданный на руинах ранее существовавшего и вобравший в себя некоторые его приметы; в эстетике постмодернизма палимпсест фактически выступает как синоним транстекстуальности (любых форм взаимодействия текста с семиотической культурной средой) (Большая российская энциклопедия 2004–2017. Цит по: [Электронный ресурс] URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/2704991> (Дата обращения 13.03.23.)

1 Отметим, что многосмысленность литературных концептов не нова для культуры (в том числе русской поэтической). В следующем разделе мы покажем, как она играет в поэзии Осипа Мандельштама.

определенную зафиксированную память человечества и... является свойством любого текста» [28].

Это понятие связывают с понятием диалога, идущим от М. М. Бахтина. Сам термин «интертекстуальность» употреблен впервые в докладе Ю. Кристевой о творчестве М. М. Бахтина в 1967 г. Слово рассматривается ею как пересечение текстовых плоскостей: «Любой текст предстает как мозаика цитаций, продукт накопления и трансформации других текстов, цитат, хорошо известных тем, сюжетов, мотивов и т. д. Любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [29].

По Р. Барту, интертекст — не просто набор цитаций, но пространство схождения и взаимодействия всего, накопленного человеческой культурой. Р. Барт видел именно в читателе, «сопроизводителя» текста, наделенного функцией смыслопорождения и раскрытия скрытых в тексте «культурных кодов», ибо смыслы возникают именно при восприятии произведения. Именно читатель так ценится в постмодернизме как «источник смыслов». Интертекстуальность таким образом — способ сохранения в тексте памяти о прошлом.

4.2. «Нулевая степень» в постмодернизме

Понятие «нулевой степени письма» введено в оборот постмодернистской философии и теории литературы Р. Бартом [30]. Это «понятие философии постмодерна, означающее мнимую референциональность мифологического (Р. Барт), гиперреального или симулякра (Ж. Бодрийяр), а также лимитированность гиперинтерпретации (У. Эко); де-конструкт радикальной рефлексии развития культуры модерна, вскрывающий ее фундированность идеей присутствия, наличия. Впервые понятие «нулевой степени» использовано датским глоссематиком В. Брёндалем для обозначения нейтрализованного члена какой-либо оппозиции» [31].

Понятие нулевой степени рассматривается Р. Бартом в контексте различения языка и стиля, мифологии и литературы. Письмо для него — особое понятие, оно связы-

вает язык и стиль. По Р. Барту, естественный язык носит надындивидуальный характер и является «естественным продуктом времени», порождением Истории и Общества. Язык в то же время — категория эпистемологическая, для автора он означает определенные ограничения, истоком которых является общество, породившее данный язык. Это «анонимная потенциальность». Открывая перед автором диапазон возможностей, язык одновременно и закрывает их. Стиль же «обусловлен жизнью тела писателя и его прошлым» и исходит из сферы индивидуального («личностных смыслов»). Но и стиль — своеобразная тюрьма для писателя, это «природная материя» автора, всего лишь сырье.

Письмо, по Р. Барту, выступает как социальная практика и как «сознающая себя форма». Язык и стиль — слепые силы, письмо — способ проявления индивидуальности автора. Письмо также — способ мышления. Р. Барт стремится к «освобождению письма от тоталитарности языка». Сродни мысль У. Эко: «...раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить» [32].

Нулевая степень письма, по Р. Барту, — способ освободить литературное слово. «Письмо, приведенное к нулевой степени, есть, в сущности, не что иное, как письмо в индикативе или, если угодно, внemodeальное письмо, сводящееся к своего рода негативному модусу, где все социальные и мифологические черты языка уничтожаются, уступая место нейтральной и инертной форме» [30, с. 105].

Р. Барт стремится к освобождению письма от социальных «идеологий», «мифологий», от самой Литературы с целью его очищения, когда язык обращается в чистое «здесь-бытие».

Развивая и радикализируя коннотативную семиотику Р. Барта, Ж. Бодрийяр диагностирует поглощение системы вещей системой знаков: «Такова симуляция в своем противопоставлении репрезентации. Репрезентация исходит из принципа эквивалентности реального и некоего «представляющего» это реальное знака (даже если эта эк-

вивалентность утопическая, это фундаментальная аксиома). Симуляция, наоборот, исходит из *утопичности* принципа эквивалентности, из *радикальной негации знака как ценности*, из знака как реверсии, из умерщвления всякой референтности. В то время как репрезентация пытается абсорбировать симуляцию, интерпретируя ее как ложное, «поврежденное» представление, симуляция охватывает и взламывает всю структуру репрезентации, превращая представление в симулякр самого себя» [33, с. 12].

Появление понятия «симулякра» у Ж. Бодрийера можно рассматривать также как проявление некоей «эпистемологической грусти», обусловленной тем, что мыслитель приходит к выводу, что такие понятия, которыми до сих пор оперировала философия как серьезными и значащими: революция, секс, тело, бессознательное; диалектика, потребительская стоимость, прозрачность и целенаправленность производства, «освобождение» бессознательного, и т.д., — ничего на самом деле не означают. Наступил кризис определенного понятийного аппарата, используемого для описания реальности. Это почувствовали философы. Связь с реальностью оказывается потерянной, утраченной, возможно, навсегда. Что в такой ситуации остается делать философу, писателю, поэту?

«Когда вещи, знаки, действия освобождаются от своих идей и концепций, от сущности и ценности, от происхождения и предназначения, они вступают на путь бесконечного самовоспроизводства. Все сущее продолжает функционировать, тогда как смысл существования давно исчез. Оно продолжает функционировать при полном безразличии к собственному содержанию. И парадокс в том, что такое функционирование несколько не страдает от этого, а, напротив, становится все более совершенным. Таким образом, идея прогресса исчезла, но прогресс продолжается» [34, с. 11–12].

Знак, ранее отражавший, маскировавший глубинную реальность или ее отсутствие, окончательно перестает со-

относиться с какой бы то ни было реальностью и эволюционирует в чистый симулякр.

По Ж. Бодрийяру, реальное — означает Воображаемое, нулевая степень тогда — следствие ностальгии по реальности в ситуации неразличимости («без-различии») реального и воображаемого. Но такая ситуация наступила для мыслителей (философов, писателей, поэтов, других культурных деятелей) вследствие вполне определенных культурных, социальных событий.

* * *

Итак, постмодернизм, и в философии, и в литературе (они тесно связаны друг с другом, ибо никогда еще в литературе не отражалось до такой степени происходящее в философии) можно соотнести с проявлением когнитивных эмоций. К таким эмоциям, относятся и радость познания, и грусть или даже надрыв от его невозможности. Если говорить о *философии* постмодернизма, которой присуща высокая степень рефлексивности, такие эмоции можно назвать даже эпистемологическими.

В своих текстах, литературных в том числе, постмодернизм реферирует ко всей человеческой культуре всех времен, всему наработанному ею корпусу текстов, что отражается в появляющемся понятии интертекстуальности. Однако явление интертекстуальности исторически появляется гораздо раньше термина, обозначающего его, это не изобретение постмодерна, но существенная особенность всякого литературного творчества всех времен и народов.

Возьмем пример из истории русской литературы. Пример этот показателен, и отражает общую тенденцию порождения и существования поэтических текстов в культуре и того когнитивного усилия, которого эти тексты (а не автор) требуют от читателя.

4.3. Обращение к культуре в поэзии Осипа Мандельштама

«Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но

бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен», — пишет Осип Мандельштам в своей работе «Слово и культура». «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяют исторический Овидий, Пушкин, Катулл» [21, с. 331–332].

«Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном иступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного... В глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке. И всем и ему кажется, что он говорит по-гречески или по-халдейски. Нечто совершенно обратное эрудиции» [21, с. 334].

В современном Мандельштаму поэте «поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы» [21, с. 334].

Мандельштам как поэт очень чувствителен к целостной человеческой культуре: как к ее древним мифам, к которым он постоянно обращается в создаваемых им образах, так к современному ему естествознанию, которое он активно изучал. Именно у него (это отмечает в своей работе о нем Ф.Б. Успенский [17]) образ стрекозы, не имеющий в предшествующей русской литературе ничего общего с реальным насекомым, становится «естественнонаучным». До него стрекозы у русских поэтов рассматривались как певчие создания:

«Ты все пела — это дело,
Так пойдй же, попляши»¹.

1 Басня И.А. Крылова «Стрекоза и муравей».

Хотя, как отмечает тот же Ф.Б. Успенский, реальная стрекоза как насекомое — совершенно бесшумна, она может издавать только легкий стрекот крыл. В поэзии Мандельштама образ стрекозы, стрекоз занимает очень важное место:

«И если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь — трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых»

«Ветер нам утешенье принес,
и в лазури почуяли мы
ассирийские крылья стрекоз,
переборы коленчатой тьмы...»

«О Боже, как жирны и синеглазы
стрекозы смерти, как лазурь черна»
(«Меня преследуют две-три случайных фразы...»)

Но нигде у Мандельштама стрекозы не поют, как это было у предшествующих ему русских поэтов, для которых образ стрекозы как певчего создания был традиционен¹. Хотя этот образ у Мандельштама остается мистическим, этому насекомому оставляются его мистические свойства, приписываемые предшествующей русской поэзией. Приближая образ стрекозы к естественнонаучному (иначе он не мог, учитывая его слишком большие познания в этой

1 Это объясняется, в том числе, путаницей слов при переводе с других языков стихотворений, в которых фигурирует цикада. В русском языке не было названия этого насекомого, поэтому «цикада» переводилась русскими поэтами то как «стрекоза», то как «кузнечик». Отсюда в русской поэзии возникла традиция наделяния этих насекомых свойствами, которыми реальные насекомые не обладают (См.: Успенский Ф.Б. Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама: «Соподчиненность порыва и текста». М.: Фонд «Развития фундаментальных лингвистических исследований», 2014. С. 133–191) (или [17, с. 133–191]).

области) он оставляет за этим образом и присущую ему надмирность, его роковое значение, и даже подчеркивает последнее [17, с. 216].

Следующее стихотворение написано поэтом под влиянием эволюционного учения Ж.Б. Ламарка:

Осип Мандельштам

ЛАМАРК

Был старик, застенчивый, как мальчик,
Неуклюжий, робкий патриарх...
Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну конечно, пламенный Ламарк.

Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.

К кольцецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет — ты зришь в последний раз.

Он сказал: довольно полнозвучья,
Ты напрасно Моцарта любил,
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

И от нас природа отступила
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.

И подъемный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех...

7–9 мая 1932

Конечно, это тот самый случай, когда в поэте «поют идеи, научные системы» как соловьи и розы. Ничто из того, что содержится в культуре, не остается без своеобразного эха в поэтических произведениях. Чем начитаннее поэт, тем громче будут петь научные системы и философские идеи в его стихах. Поэт говорит изнутри современного ему культурного горизонта, в который он встроен мыслью и сознанием.

Но он ведь «говорит на совершенно неизвестном языке», и при этом, как от наваждения, не может отделаться от культурного пласта, связанного с мифами Древней Греции. Поэта преследуют образы кораблей, морских тяжелых волн, Одиссея, золотого руна, Эллады, Бахуса.

Интересно, что, обращаясь к читателю: «Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, — // Не Елена — другая, — как долго она вышивала?», — поэт предполагает, что читатель помнит. Знает, о ком идет речь. Знает этот миф. «Не Елена — другая». Здесь всплывает и образ Елены (в другом стихотворении: «...Когда бы не Елена, //

Что Троя вам одна, ахейские мужи?»). За счет того, что названы сразу две женщины из греческой мифологии, образ удваивается и становится более глубоким. Не Елена, значит, образ Елены тоже преследует. Но это была не Елена, другая, та, которая ждала Одиссея. Поэт говорит с читателем как с человеком, впитавшим ту же культуру, те же ее предания. И поэтому считает возможным только намекать: «помнишь...», не называя по имени.

В этом «не назывании по имени», предположении, что читатель все помнит и все поймет, наверное, самая сущность действительно глубокой поэзии, никогда не говорящей «в лоб», беседующей с читателем как с равным и имеющим тот же набор культурных кодов, те же ключи. В данном случае поэзия — чистое «наитие стихий» (выражение М. Цветаевой), и в том числе культуры как стихии. Читателю нужны ключи от этой стихии — знание культурных кодов.

* * *

Итак, взаимоотношение слова и культуры таково, что слово (как образ и концепт) впитывает и отражает культуру, и эта культура является читателю через поэта. Восприятие поэтического слова как концепта, ассимилирующего культурные значения, это познание, как культуры, так и через нее внутренней реальности поэта и самого читателя.

Поэт, использующий в своем произведении слова-концепты, ассимилировавшие культурные значения, может эксплицировать эти значения как сознательно, делясь с читателем своей мыслью, явленной в этих словах-образах, так и бессознательно, когда «язык говорит сам», помимо автора, когда автор сам не может ухватить и иметь в виду все коннотации, которые могут быть вызваны к жизни используемыми им словами. Тогда читатель-интерпретатор может вычитать из произведения нечто, что сам автор мог не иметь в виду, не знать, что и эти смыслы в его произведении тоже содержатся или, по крайней мере, могут быть оттуда извлечены. С другой стороны, вычитать *все* смыслы, в том числе личностные и экзистенциальные, которые

теснились в душе автора в процессе написания произведения — задача тоже для читателя заведомо невыполнимая. Автор и читатель находятся в разных «биографических ситуациях» (термин А. Шюца), тем более, если они входят в контакт через времена и общего времени с его социальной атмосферой не разделяют. В таком случае автор и читатель разделяют только общечеловеческую экзистенциальную ситуацию:

«Неужели я настоящий
И действительно смерть придет»

(Осип Мандельштам)

Поэзия и поэтизирование представляют особый способ мышления. Поэтическое произведение как система концептов — результат концептуализации самых разнообразных явлений мира, как внешнего, так и внутреннего, а, в целом, если не проводить этого слишком условного различения и понимать мир и сознание феноменологически, то поэзия — результат концептуализации культурного горизонта человечества.

Л. В. Витковская понимает процесс чтения-интерпретации поэтического текста как «высший тип когниции» (но таким же является и его создание), а эстетический эффект от художественного произведения напрямую связывает с его когнитивной значимостью для интерпретатора.

Иосиф Бродский в своей Нобелевской лекции подчеркивал: «Существует, как мы знаем, три метода познания: аналитический, интуитивный и метод, которым пользовались библейские пророки, — посредством откровения. Отличие поэзии в том, что она пользуется сразу всеми тремя (тяготей преимущественно ко второму и третьему), ибо все три даны в языке; и порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удается оказаться там,

где до него никто не бывал, — и дальше, может быть, чем он сам бы желал» [35].

«Когнитивная поэтика» как направление мысли только начинает развиваться. На Западе и в англоязычной литературе она пока не представляет собой целостного направления. Русская традиция рассмотрения поэзии как способа мышления и познания (и как особой практики оперирования смыслами) в этом смысле кажется более внятной, и имеет более долголетнюю историю существования, хотя и без наименования «когнитивной поэтики».

Список литературы

1. *Третьяков В.А.* Когнитивная наука о литературе (Рец. на кн.: *Лозинская Е.В.* Литература как мышление: когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI веков. М.: ИНИОН РАН, 2007. 160 с.). Цит. по: [Электронный ресурс] URL: <http://www.litsnab.ru/literature/722> (Дата обращения 02.08.22.)
2. *Лозинская Е.В.* Литература как мышление: когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI веков: Аналитический обзор / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. научн.-информ. исслед. Отд. литературоведения. М.: ИНИОН РАН, 2007. 160 с.
3. *Ахапкин Д.Н.* Когнитивное литературоведение: От порядка к хаосу и обратно (Рец. на кн.: *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* / Ed. L. Zunshine. N.Y.: Oxford University Press, 2015. — XVIII, 656 p.; **Cognitive Grammar in Literature** / Eds. C. Harrison, Ch. Harrison, L. Nuttall, P. Stockwell, W. Yuan. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2014. — XIV, 255 p.; *Armstrong P.B.* How Literature Plays with the Brain: The Neuroscience of Reading and Art. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013. — XVIII, 221 p.). Цит. по: [Электронный ресурс] URL: <http://intelros.ru/readroom/nlo/143-2017/32659-kognitivnoe-literaturovedenie-ot->

[poryadka-k-haosu-i-obratno.html](#) (Дата обращения 02.08.22.)

4. *Витковская Л.В.* Когниция смысла: литературоведение XXI века. Издание второе, дополненное. Пятигорск: Изд-во Пятигорского государственного лингвистического университета, 2012. 236 с.
5. *Горнфельд А.* Троп // *Философия творчества. Ежегодник. Выпуск 7, 2021: Философско-методологический анализ когнитивных оснований творчества /* Ред.: Н.М Смирнова, И.А. Бескова. М.: Голос, 2021. С. 392– 396.
6. *Горнфельд А.* Поэзия // *Философия творчества. Ежегодник. Выпуск 7, 2021: Философско-методологический анализ когнитивных оснований творчества /* Ред.: Н.М Смирнова, И.А. Бескова. М.: Голос, 2021. С. 376– 391.
7. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 704 с.
8. *Неретина С.С.* Концепт // *Новая философская энциклопедия. Т. II. М.: Мысль, 2010. С. 306–307.*
9. *Абеляр П.* Тео-логические трактаты (Теологические трактаты) / Пер. с лат., вступ. ст., сост. С.С. Неретиной. М.: Прогресс, Гнозис, 1995. 413 с.
10. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии; Спб.: Алетейя, 1998. 288 с.
11. *Аскольдов С.А.* Концепт и слово // *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. М.: Academia, 1997. 320 с.*
12. *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 824 с.

13. *Бабушкин А.П.* Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1996. 103 с.
14. *Красных В.В.* От концепта к тексту и обратно // Вестник МГУ. Серия «Филология». №1. 1998. С. 53–70.
15. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М.: «Искусство», 1976. 614 с.
16. *Мандельштам О.Э.* О природе слова // *Мандельштам О.Э.* Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2010. С. 317–329.
17. *Успенский Ф.Б.* Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама: «Соподчиненность порыва и текста». М.: Фонд «Развития фундаментальных лингвистических исследований», 2014. 216 с.
18. *Баух Э.* Шоа. Осип Мандельштам и Пауль Целлан. Цит. по: [Электронный ресурс] URL: <https://berkovich-zametki.com/2016/Zametki/Nomer1/Vauh1.php> (Дата обращения 26.07.22.)
19. Цит. по: [Электронный ресурс] URL: <https://поискслов.рф/wd/зинзивер> (Дата обращения 26.07.22.)
20. Цит. по: [Электронный ресурс] URL: <https://usesochineniya.ru/analiz-stixotvoreniya-kuznechik-xlebnikov.html> (Дата обращения 26.07.22.)
21. *Мандельштам О.Э.* Слово и культура // *Мандельштам О.Э.* Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2010. С. 330–334.
22. *Polanyi M.* Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy. London: Routledge & Kegan Paul, 1958. 407 p.

23. *Моркина Ю.С.* Социальная теория познания Д. Блура: истоки и философский смысл. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 256 с.
24. *Смирнова Н.М.* Смысл и творчество. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2017. 304 с.
25. *Pradelle D., de Santis D.* On the Notion of Sense in Phenomenology: Noematic Sense and Ideal Meaning // *Research in Phenomenology*. 2016. Vol. 46. No.2. P. 184–204.
26. *Лапина Е.В.* Базовые понятия постмодернистской эстетики // *Вестник РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика*. 2008. №1. С. 56–63.
27. *Ильин И.П.* Постмодернизм. От истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 255 с.
28. *Мачавариани Н.В.* Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернизма. Цит. по: [Электронный ресурс] URL: <https://upload.pgu.ru/iblock/8f8/41.pdf> (Дата обращения 02.08.22.)
29. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. М., 2000. С. 427–457. Цит. по: [Электронный ресурс] URL: <http://www.philology.ru/literature1/kristeva-00.htm> (Дата обращения 21.12.22.)
30. *Барт Р.* Нулевая степень письма / Пер. с фр. М.: Академический Проект, 2008. 413 с.
31. Нулевая степень // *История философии: Энциклопедия*. (Цит. по: [Электронный ресурс] URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/history_of_philosophy/360/НУЛЕВАЯ (Дата обращения 16.07.22.) (*Грицанов А.А., Румянцева Т.Г., Можейко М.А.* История философии: Энциклопедия. Минск: Книжный Дом, 2002. 1376 с.)

32. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы». Цит. по: [Электронный ресурс] URL: https://hist.bsu.by/images/stories/files/uch_materialy/muz/3_kurs/Eстетика_Leschinskaya/30.pdf (Дата обращения 17.08.22.)
33. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. 240 с.
34. *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М.: «Добросвет», 2000. 258 с.
35. *Бродский И.* Нобелевская лекция. Цит. по: [Электронный ресурс] URL: <http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt> (Дата обращения 25.12.22.)
36. *Витгенштейн Л.* Избранные работы / Пер. с нем. и англ. В. Руднева. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. 440 с.
37. *Витгенштейн Л.* Философские исследования // Языки как образ мира. М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб.: Terra Fantastica, 2003. С. 220–546.
38. *Грицанов А.А., Румянцева Т.Г., Можейко М.А.* История философии: Энциклопедия. Минск: Книжный Дом, 2002. 1376 с.
39. *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. 376 с.
40. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1596 с.
41. Остранение // *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 188–189.
42. *Якушева Г.В.* Остранение // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1596 с.
43. *Тимофеев Л.* Заумный язык, заумь // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: «Просвещение», 1974. 509 с.

Н. Б. Касьянова

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ,
Москва*

N. B. Kasyanova

*Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration, Moscow
kassianata@yandex.ru*

Анализ порождения новых смыслов в художественном творчестве французскими феноменологами

***Аннотация.** Данная работа посвящена исследованию смыслопорождения в художественном творчестве, проблемам феноменологии эстетического восприятия с точки зрения порождения новых художественных смыслов в работах французских феноменологов М. Дюффрена, А. Мальдине, М. Ришира.*

***Ключевые слова:** смыслопорождение, художественное творчество, эстетическое восприятие, французская феноменология, М. Дюффрен, А. Мальдине, М. Ришир.*

Analysis of New Meanings' Generation in Artistic Creativity by French Phenomenologists

***Abstract.** This work is devoted to the study of meaning generation in artistic creativity, the problems of the phenomenology of aesthetic perception from the point of view of new meanings' generation in the works of French phenomenologists, namely M. Dufrenne, H. Maldiney, M. Richir.*

Keywords: *meaning generation, artistic creativity, aesthetic perception, French phenomenology, M. Dufrenne, H. Maldiney, M. Richir.*

Введение. Развитие идей феноменологии эстетики во Франции

Художественное творчество с философской точки зрения традиционно рассматривается эстетикой. Появление такого раздела философии само по себе «отражает глубокий мировоззренческий переворот, произошедший не столько в понимании красоты и искусства, сколько в понимании оснований реальности в целом, на онтологическом уровне и на уровне радикального переосмысления возможностей ее познания» [1, с. 18–19]. На протяжении всего XX в. отмечается нарастание процессов эстетизации философии, выражавшееся, в частности, «в отказе от следования нормам классического философского дискурса в пользу широкого набора лингвистических средств», изобретенных или заимствованных из языков искусства, эстетики и обыденного разговорного языка [2, с. 459, 461]. Наибольшее развитие указанные процессы эстетизации философии получили во французской феноменологии, где не только встречается использование разнообразных лингвистических средств на месте средств философского дискурса, но и само эстетическое восприятие рассматривается в качестве парадигмального (М. Мерло-Понти, М. Анри, М. Ришир и др.) [3, с. 78].

Среди лингвистических средств можно назвать, например, частое употребление приставки *quasi*, которое А.А. Медова интерпретирует как реакцию на особый онтологический статус эстетического объекта и интенциональных предметов эстетических актов: «Гуссерль говорит о квази-радости от восприятия эстетического предмета, об эстетических квази-эмоциях в целом, Ришир говорит о квази-чувствах, связанных с предметами квази-восприятия, Дюфрен характеризует эстетический объект как квази-субъект, Ингарден говорит об особой квазивремен-

ной структуре, имманентно присущей каждому музыкальному произведению» [4, с. 89–90].

Французская феноменологическая мысль часто использовала в качестве объекта исследования литературу и живопись. Некоторые авторы, обратившись к музыке, музыкальному произведению, музыкальному мышлению, сконцентрировалась на музыкальной субъективности. Ж.-П. Сартр создает концепцию ирреальности музыкального произведения. М. Дюфрен, как и Ж.-П. Сартр, считает, что объект художественного творчества конструируется в эстетическом восприятии, которое отличается от неподготовленного, неразвитого восприятия. Только глубоко компетентный зритель, обладающий развитым эстетическим вкусом, «способен завершить реализацию художественного произведения в эстетический объект» [5, с. 34]. Это означает, что только такой зритель способен на воссоздание музыкальных смыслов в процессе восприятия музыки. Однако концепция музыкального произведения у М. Дюфрена «по ряду позиций противоположна, например, сартровской. Он не определяет произведение искусства как ирреальное или вневременное. Как только композитор ставит последнюю точку в партитуре, Дюфрен считает произведение искусства реально завершенным. Если у Сартра эстетический объект порождается интенциональным актом эстетического сознания, то по Дюфрену эстетическое восприятие не создает эстетического объекта, а только завершает его» [5, с. 63, 65].

О важности смысловотворчества пишет Марк Ришир. По его мнению, «подлинная феноменологическая работа заключается вовсе не в возвращении к исходному созерцанию или исходному смыслу, потому что этот исходный смысл невозможен как таковой, но только как коррекция, уточнение и становление все новых и новых смыслов» [3, с. 94].

С точки зрения французских феноменологов, смысл, который способно выразить искусство, не выразим в понятиях, в логических значениях философского научного текста

[3, с. 95]. Поэтому для них так важно было обращение к эстетическим концепциям и языку эстетики для феноменологического анализа мира и его восприятия. Рассмотрим точки зрения на порождение смысла в художественных произведениях трех французских феноменологов: М. Дюффрена, А. Мальдине и М. Ришира.

1. Микель Дюффрен

Опыт восприятия художественного произведения Микель Дюффрен рассматривает исключительно как опыт зрителя, причем компетентного зрителя, а опыт художника учитывается только с точки зрения того, как он раскрывается в произведении, не касаясь личности исторического автора [6, с. 191]. Статус бытия эстетического объекта по отношению к его созерцателю определяется М. Дюффреном через описание специфики акта эстетического созерцания: «Эстетический объект есть всегда объект воспринимаемый, но он выделяется среди других объектов, являясь для воспринимающего субъекта «квазисубъектом»» [7, с. 125]. Как пишет Е. Золотухина-Оболина, у М. Дюффрена эстетический объект и эстетическое восприятие «обуславливают и создают друг друга» [8, с. 179]. То есть, смыслотворчество коренится в их единстве.

Развитие данной концепции феноменологии эстетического восприятия особенно интересно в предметной области *музыки*. «По Дюффрену, музыкальный объект «всегда скрыт в произведении, пока я его не завершу, воспринимаемая его». Реальным он становится только в *чувственной данности*. Она же возникает как общий акт воспринимающего и воспринимаемого. Тогда произведение музыкального искусства становится таковым исключительно благодаря восприятию. Понятия «музыкальный объект» и «музыкальное восприятие», «эстетический объект» и «эстетическое восприятие» для Дюффрена нераздельны и даже синонимичны» [7, с. 125]. Можно сказать, что данная концепция способствовала активизации направления феноменолого-музыкальных исследований во Франции, однако в ней содержится и определенное противоречие: «Со-

глашаясь с идеей слитности объективных и субъективных сторон акта эстетического восприятия, трудно принять тот же механизм феноменологической редукции, в котором для предельной сосредоточенности на объекте восприятия вся действительность выносится «за скобки». Тем самым теряется связь с объективной реальностью, и музыкальное произведение выступает автономно, само по себе» [7, с. 125].

В связи с этим хотелось бы отметить, что путь постижения смыслов музыкального произведения, на наш взгляд, идет от объективной реальности к реальности, создаваемой самим музыкальным произведением, при совместной творческой деятельности всех участников музыкально-коммуникативного события. Феноменологический подход М. Дюффрена, акцентирующий восприятие слушателя, можно сопоставить с такими явлениями в искусстве, как «Белые картины» художника Роберта Раушенберга, стеклянные здания архитектора Людвиг Миса ван де Роэ, беззвучное произведение композитора Джона Кейджа «4'33» (подробнее об этом [9]). Данные авторы создают поле / рамку для восприятия своего произведения, которое наполняется предметами / звуками окружающего мира. Тем самым смыслообразование передается автором зрителю / слушателю.

Вместе с тем, М. Дюффрен провозглашает, что внешним эталоном эстетического объекта является его собственная воля, которая конкретна для каждого такого объекта и определяется аутентичностью (или мастерством) автора. Мастерство проявляется в том, *как* говорит объект. «Благодаря этому *как* (курсив автора. — *Н.К.*) произведения искусства, которые являются «вещами мира» и способны служить практически, могут выступать эстетическими объектами и пробуждать эстетическое восприятие зрителя» [8, с. 180].

2. Анри Мальдине

Эстетическая концепция Анри Мальдине, мало известная вне границ Франции, в той или иной мере оказала влияние на все последующие эстетические концепции

французских философов (Ж.-Л. Марион, М. Анри, Ж.-Л. Нанси, Ж. Деррида и др.), и многие выдвинутые им положения нашли свое продолжение в философии, прежде всего, франкоязычной, конца XX — начала XXI вв. Рассмотрим некоторые из таких положений.

Прежде всего, А. Мальдине соединяет в понятии «эстетический опыт» эстетическое как художественное и эстетическое как чувственное. Для него чувственный опыт значим не как материал, который потом обрабатывается на когнитивном уровне, а сам по себе: «Чувствование само по себе открывает нам мир как целое, и открывает его *иначе* (курсив автора. — Н. К.). Рождение нового смысла мира есть рождение нового мира» [10, с. 417]. Для А. Мальдине художественное произведение представляет собой *событие*, которое меняет субъект восприятия и которое может быть опасным для этого субъекта. Так А. Мальдине приходит к эстетической теории *conversio*: изменения субъекта неотрывно от чувственного контакта с миром [10, с. 418; 11, p. 105].

Кроме того, чувственный опыт дает возможность получения опыта в общефилософском смысле слова через особую сверхстрастность (*transpassibilité*): «В событии мы (не) страдаем *ничем* — *ничем* (курсив автора. — Н. К.) действительным или возможным, ничем, о чем мы можем заботиться <...> Сверхстрастность открывает меня сверх-возможному (*transpossible*), тому, что выходит за рамки горизонта моих возможностей, горизонта моего понимания бытия». При этом в «эстетизированной» феноменологии «источником доступа к миру и к самому себе оказывается не столько познавательный опыт, предполагающий формирование новых смыслов на основе уже имеющихся смысловых структур, сколько испытание-испытывание (*épreuve*)» [10, с. 421–423].

Согласно А. Мальдине, столкновение со сверх-страстным может поставить субъект на грань безумия (если субъекту не удастся пройти *испытание*, перестройку смысловых структур). В итоге восприятие художественно-

го произведения сближается с психотическим кризисом, когда у субъекта происходит противопоставление внешнего и внутреннего и делается выбор в пользу последнего, при отказе от коммуникации с внешним [10, с. 423–424; 11, р. 102–105]. Однако эстетическое переживание не является чем-то разрушительным, так как единство мира и целостность субъекта могут восстанавливаться тем же самым чувствованием. В этом ему помогают ритм и коммуникация, они «образуют два фундаментальных момента, в которых субъект преступает сам себя и выходит за свои границы, обозначенные своими собственными возможностями — выходит к непредвиденному как к сверх-возможному». При этом особенно выделяется ритм как нечто неровное, негармоничное, принципиально ненормализуемое, которое сталкивает субъекта с непредвиденным [10, с. 424–425]. Именно таким для А. Мальдине является опыт эстетического восприятия: нарушение ожиданий, слом и затем восстановление смысловой структуры.

3. Марк Ришир

Французский и бельгийский феноменолог Марк Ришир определяет свой метод как «эстетическую» рефлексию. «Как и у его предшественника Анри Мальдине, «эстетическое» у Ришира выступает как место соединения интеллектуального, чувственного и аффективного; как и для Мальдине, для Ришира область «эстетического» — это область, свободная от любого пред-определения, будь то в опредмечивании, наброске, предвосхищении в наперед заданном понятии или интенциональном целеполагании» [12, с. 195–196]. По мнению М. Ришира, феноменология не должна становиться эстетикой, однако между феноменологией и искусством существует глубокое родство, что позволяет исследователям рассмотреть ришировскую феноменологию как «своего рода эстетический проект» [12, с. 195–196].

При этом сама эстетическая проблема перестает быть частным случаем, превращаясь в способ общего понимания феноменологии. М. Ришир «трактует незаинтересованное

эстетическое созерцание как центр феноменологического акта редукции и эпохе» [1, с. 35]. Выделяя в философии Э. Гуссерля понятие фантазии, М. Ришир осмысляет его как до-интенциональное действие, которое «устанавливает отличную от субъективно воспринимаемой, отсутствующую реальность, развертывающуюся в иной форме темпоральности» [1, с. 35–36]. В данном случае М. Ришир частично следует за своими предшественниками, однако, в отличие от них (например, Ж.-П. Сартра), фактически «утверждает реальность в самом отсутствии, обращая воспринимаемый «внешний» мир в такое же фантастическое ничто, как и мир фантазии» [1, с. 35–36].

Интерпретируя Э. Гуссерля, М. Ришир разделяет понятия фантазии и воображения. Под воображением он понимает «воспроизводящий или репрезентативный акт. В свою очередь, фантазию он полностью отделяет от фактического опыта и, значит, от связи с предшествующим или сопутствующим актом восприятия. Он полагает, что называть фантазию актом, репрезентирующим восприятие или объект бывшего восприятия, неверно <...> Именно неинтенциональность и необъективирующий характер фантазии отличает ее от интенционального акта воображения и восприятия. В интерпретации Ришира фантазия, по сути, предшествует интенциональности» [13, с. 144].

М. Ришир рассуждает и о восприятии произведения искусства, сопоставляя опыт такого восприятия с первичным опытом восприятия ребенком материнского взгляда, чем «отсылает нас к проблеме «феномена как не более, чем феномена», поскольку речь в данном случае идет об опыте «невербализированного и невербализуемого»» [14, с. 242]. Объекты искусства понимаются М. Риширом как идентифицирующиеся с «безобразным», «бесформенным», которое изображается *перцептивной фантазией* (курсив автора. — Н.К.) как «поэтическим элементом», при этом не изображающим ничего. «Поэтому поэтический элемент — это то, что никогда не актуализируется (объективируется), оставаясь всегда «виртуальным», не заключая в себе са-

мого смысла. При этом поэтический элемент обладает феноменологической избыточностью [14, с. 242–243]. Соответственно, по мнению М. Ришира, лучшими феноменологами являются не философы, а настоящие поэты, музыканты и художники [15, с. 14]. По всей видимости, для М. Ришира соиздание смыслов происходит, когда «реальное, перейдя в *φαντασία*, превращается в вымысел реального, изобразительное содержание которого то же, что и в восприятии, но оно «воспринимается» и в *φαντασία*, которая ирреализует и нейтрализует его» [16, с. 282].

Итак, согласно французским феноменологам, эстетический объект конструируется в эстетическом восприятии только подготовленного субъекта, эстетический опыт рассматривается исключительно как опыт зрителя, создающего смыслы с помощью «мастерства» творца художественного произведения, статус бытия эстетического объекта по отношению к его созерцателю определяется через описание специфики акта эстетического созерцания (М. Дюфрен); происходит соединение в понятии «эстетический опыт» эстетического как художественного и эстетического как чувственного, представление произведения искусства как *события*, которое меняет субъект восприятия и неотрывно от чувственного контакта с миром, сближение восприятия художественного произведения с психотическим кризисом (в случае столкновения со сверх страстным и сверхчувственным), нарушение ожиданий, слом и затем восстановление смысловой структуры (А. Мальдине); возникает эстетическая рефлексия как философский метод, происходит выделение у Э. Гуссерля понятия фантазии (утверждение реальности в самом отсутствии, воспринимаемого «внешнего» мира в такое же фантастическое ничто, как и мир фантазии), создаются новые смыслы на грани реального и вымысла реального через посредство *φαντασία*, разделяются понятия фантазии и воображения, объекты искусства понимаются как идентифицирующиеся с «безобразным», «бесформенным», а поэтический элемент — как принципиально необъективируемый, виртуальный (М. Ри-

шир). Чувственный опыт приобретает у всех трех авторов большое значение для восприятия художественного произведения и присущих ему смыслов, при этом роль чувственного в феноменологическом анализе каждого автора различна.

Список литературы

1. *Никонова С.Б.* О необходимом характере связи между феноменологией и эстетикой // *Беккер О., Гайгер М., Дюфрен М., Ришир М.* Феноменология и эстетика. М.: Группа Компаний «РИПОЛ-классик» / «Панглосс», 2019. (Серия «Феноменология: Современные переводы»). С. 15–38.
2. *Маньковская Н.Б.* Лики философии XX века // Историко-философский ежегодник. 2010. №2009. С. 452–462.
3. *Ямпольская А.В.* Феноменология в Германии и Франции: проблемы метода. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2013. 259 с.
4. *Медова А.А.* Феноменология музыкального опыта. Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2021. 240 с.
5. *Куренкова Р.А.* Феноменолого-герменевтическая интерпретация в музыкально-исполнительском искусстве: учеб. Пособие. Владимир: Изд-во ВлГУ, 2015. 115 с.
6. *Дюфрен М.* Феноменология эстетического опыта // *Беккер О., Гайгер М., Дюфрен М., Ришир М.* Феноменология и эстетика. М.: Группа Компаний «РИПОЛ-классик» / «Панглосс», 2019. (Серия «Феноменология: Современные переводы»). С. 189–231.
7. *Маковецкая М.В.* Феноменология музыкального восприятия // Вестник МГПУ. Серия: Философские науки. 2012. №2(6). С. 122–130.

8. *Золотухина-Аболина Е.В.* Микель Дюфрен: поиск уникальности эстетического. Предисловие к переводу фрагмента книги Микеля Дюффрена «Введение. Эстетический опыт и эстетический объект» // *Беккер О., Гайгер М., Дюфрен М., Ришир М.* Феноменология и эстетика. М.: Группа Компаний «РИПОЛ-классик» / «Панглосс», 2019. (Серия «Феноменология: Современные переводы»). С. 177–185.
9. *Кауфман Д.Р.* Теория молчания // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2022. №4(43). С. 65–73.
10. *Ямпольская А.В.* Проблематизация «эстетического опыта» в феноменологии Анри Мальдине // *HORIZON.* Феноменологические исследования. 2018. Т. 7. №2(14). С. 414–429.
11. *Cabestan Ph.* Henri Maldiney, Entre Crise et Création // *Esprit.* 2015. No.415 (6). P. 97–106. [Электронный ресурс] URL: <http://www.jstor.org/stable/44136052> (Дата обращения 30.07.22.)
12. *Ямпольская А.В.* Феноменологическая редукция как прием // *Вопросы философии.* 2017. №2. С. 195–205.
13. *Детистова А.С.* Феноменологический проект М. Ришира: фантазия как измерение феноменологического // *Вопросы философии.* 2012. №6. С. 139–148.
14. *Соколов Р.* Феноменологический трансцендентализм и поэтическое видение: концепция поэтического элемента марка Ришира. Предисловие к переводу статьи Марка Ришира «Феноменология поэтического элемента» // *Беккер О., Гайгер М., Дюфрен М., Ришир М.* Феноменология и эстетика. М.: Группа Компаний «РИПОЛ-классик» / «Панглосс», 2019. (Серия «Феноменология: Современные переводы»). С. 235–248.
15. *Кормин Н.А.* Эстетическое пространство философии всеединства и феноменологии: трансцендентализм и творчество. М.: ИФ РАН, 2018. 127 с.

16. *Ришир М.* Феноменология поэтического элемента (перевод Р. Соколова, ред. Г. Чернавин) // HORIZON. Феноменологические исследования. 2016. Т. 5, № 1. С. 281–298.

В. М. Розин

Институт философии РАН, Москва

V. M. Rozin

Institute of Philosophy RAS, Moscow

rozinvm@gmail.com

Художественное творчество сквозь призму личности автора (на материале реконструкции известной новеллы Ивана Бунина «Легкое дыхание»)

Аннотация. В статье предлагается новая реконструкция одного из шедевров И. Бунина «Легкое дыхание». Наряду с этим, автор обсуждает проблему: помогает ли читателю знание личности автора? Анализируется и критикуется известная трактовка «Легкого дыхания» Л. С. Выготским. Автор старается показать, что строение этого произведения было обусловлено двумя обстоятельствами: психологической травмой И. Бунина (переживанием смерти близких и революцией), а также концептом любви и отношения к женщинам, который И. Бунин построил. Анализируется, каким образом эти обстоятельства определили сюжет и художественную реальность «Легкого дыхания». В связи с этим рассматривается понятие «схема» и конкретная схема «легкое дыхание».

Ключевые слова: реконструкция, концепт, текст, понимание, личность, реализация, художественная реальность, схема, любовь, революция.

Artistic Creativity through the Prism of the Author's Personality (based on the Reconstruction of the Famous Ivan Bunin's Short Story "Light Breath")

Abstract. *The article proposes a new reconstruction of one of I. Bunin's masterpieces "Easy breathing". At the same time, the author discusses the problem of whether the knowledge of the author's personality helps the reader. The well-known interpretation of "Light Breath" by L.S. Vygotsky. The author tries to show that the structure of this work was due to two circumstances: I. Bunin's psychological trauma (experiencing the death of beloved ones and the revolution), as well as the concept of love and attitude towards women, which I. Bunin built up. It is analyzed how these circumstances determined the plot and artistic reality of "Light Breath". In this regard, the concept of "scheme" and specific scheme "light breath" are considered.*

Keywords: *reconstruction, concept, text, understanding, personality, realization, artistic reality, scheme, love, revolution.*

*Никто, в наших письмах роясь,
Не понял до глубины,
Как мы вероломны, то есть —
Как сами себе верны.*

Марина Цветаева

Существуют две противоположные точки зрения, касающиеся влияния личности на художественное творчество. Одна, что такое влияние исчезающее мало, поэтому не нужно мешать переживанию художественного произведения, уясняя, что собой представляла личность его автора. Другая, что понимание автора как личности помогает лучше понять его творчество. Я склоняюсь ко второй точке

зрения и для ее разъяснения (излишнее не обобщая) приведу такой пример.

Антон Павлович Чехов считается образцом русской интеллигентности, и ему поэтому невольно приписывают идеальные отношения к женщинам, в том числе и в плане любви (расхоже вспоминают письма к Лике Мизиновой или Ольге Книппер). И я так считал, пока не прочел прекрасную книгу Дональда Рейнфильда «Жизнь Антона Чехова» [19]. Считается, что А.П. Чехов (во всяком случае, я так думал), скажем, в отличие от «наше все» Александра Сергеевича Пушкина, ловеласа и покорителя многочисленных женских сердец, был певцом идеальной любви, а в своей жизни, если и имел близкие отношения с женщинами, то очень мало и в основном в конце своей жизни со своей женой Ольгой Леонардовной Книппер. Выясняется совсем другая картина. Уже с 14 лет Антон Павлович посещает публичные дома. Позднее, в ноябре 1888 года, А.П. Чехов в письме к А.Н. Плещееву, когда ему было 28 лет, пишет:

«Что касается девок, то по этой части я во времена оны был большим специалистом...». И в конце декабря Щеглову: «Отчего вы так не любите говорить о Соболевском переулке? Я люблю тех кто там бывает, хотя сам бываю там так же редко, как и Вы. *Не надо брезговать жизнью, какова бы она ни была*» [19, с. 227].

А в 1890–1891 гг., путешествуя по Сибири и Дальнему востоку, А.П. Чехов с интересом и удовольствием посещает местные публичные дома. С Цейлона он, например, пишет Н.М. Ежову.

«Я <...> по самое горло насытился пальмовыми лесами и бронзовыми женщинами. Когда у меня будут дети, то я им скажу не без гордости: “Вы сукины сыны, в свое время я имел сношение с черноглазой индуской... где? В кокосовой плантации в лунную ночь”... Что прелесть, так это — цветные женщины!» [19, с. 290].

А вот одно из писем (от ноября 1892 г.) А.П. Чехова к Лике (Антон Павлович, конечно, развлекается, не без того, и все же его отношение к Лике тоже отчасти видно):

«Трофим!

Если ты, сукин сын, не перестанешь ухаживать за Ликой, то я тебе, сволочь этакая, воткну штопор в то место, которое рифмуется с Европой. Ах ты, пакость этакая! Разве ты не знаешь, что Лика принадлежит мне и что у нас уже есть двое детей? Свинячая морда! Сморчок! Сходи на двор и освежись в луже, а то ты сошел с ума, сукин сын! Мать твою корми и почитай ее, а девушек оставь. Скотина!!!

Ликин любовник.

Из пьесы:

1-я дама. Это ваш сын?

2-я дама. Нет, наоборот; это сын Аглаи Ивановны.

1-я дама. Виновата... Вы девушка?

2-я дама. Нет, наоборот. Я замужем.

1-я дама. Не хотите ли закусить?

2-я дама. Нет, наоборот.

(Занавес)» [16]

Ну, а в плане временных связей с самыми разными женщинами (от хорошеньких горничных до образованных и интеллигентных дам) А.П. Чехов обошел А.С. Пушкина на много кругов, счет идет даже не на десятки. Собственно, значительная часть книги Д. Рейнфильда посвящена описанию этих кратковременных и более длительных знакомств и отношений, без которых А.П. Чехов, судя по всему, просто не мог жить.

Тем не менее, не будем спешить с оценками и осуждением. За три года до смерти в записной книжке А.П. Чехов размышляет: «Любовь. Или это остаток чего-то выходящего, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьется в нечто громадное, в настоящем же оно не удовлетворяет, дает гораздо меньше, чем ждешь» [19, с. 630]. Интересно, что ждал А.П. Чехов от любви?

Вот так любимый всеми рассказ «Дама с собачкой».

Рассказ, считает Рейнфильд, «в некотором смысле оправдывает супружескую неверность и, таким образом,

отрицает толстовский роман “Анна Каренина”: из всего, что было написано Чеховым, эта история доставила Толстому самое большое огорчение. Гуров, однако, не есть некий одномерный герой: это Дон Жуан, которого посетила большая любовь... Что же происходит с ним в самом конце: он влюбляется или его просто беспокоит первая седина» [19, с. 592–593].

Думаю, Д. Рейнфильд не понял проблему, которую А.П. Чехов пытается решать в «Даме с собачкой». Нетрудно заметить, что главный герой, Гуров, в начале рассказа напоминает самого Антона Павловича в юности: его отношения с женщинами укладываются в формулу легких связей и секса. В конце же рассказа перед нами, действительно, настоящая любовь.

«Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем; и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках. Они простили друг другу то, чего стыдились в своем прошлом, прощали все в настоящем и чувствовали, что это их любовь изменила их обоих» [25, с. 379–380].

Но, кого спрашивается, А.П. Чехов любил такой настоящей любовью? Судя по тому, что пишет Дональд Рейнфильд, только не Ольгу Книппер. Большая, настоящая любовь Антона Павловича, к сожалению, не посетила. Но новый идеал любви он ищет и даже разрабатывает. Пока этот идеал — виртуальный, существующий в художественной форме, однако, не с таких ли семиотических построений начинаются все духовные новации? Искать подобный идеал заставляет личность А.П. Чехова, которая к концу его жизни очень изменилась [19].

Не зная рассмотренной здесь эволюции во взглядах Антона Павловича и двойственного отношения его к женщине и любви, мы вряд ли по-настоящему поймем поступки и мысли героев его произведений, особенно поздних расска-

зов и пьес. Возможно, кто-то скажет, что в произведениях А.П. Чехова можно увидеть только второе, высокое отношение, а первое он скрывал. С этим трудно согласиться, нужно просто изменить понимание его произведений, отказаться от привычных интерпретаций, в соответствии с которыми чеховские женщины и любовь всегда возвышены и добродетельны.

Стремясь к объективности, могу в качестве контрпримера изложенной здесь точке зрения привести одну историю.

«В голодные годы, — пишет Анна Кирьянова, — Марина Цветаева сдала в Кунцевский приют своих дочерей (это было в 1919 г. — В.Р.). Кормить детей ей было тяжело: со службы она ушла, так как ей было скучно, неинтересно, бессмысленно переписывать глупые бумаги... Детей она сдала в приют, написав заявление, что это — чужие дети, которых она нашла под дверью. Иначе при живой матери девочек в приют бы не взяли. Может быть, спасли бы им жизнь. В приюте старшая, Аля, тяжело заболела, а младшая, Ирина, умерла с голоду. “Впрочем, так лучше”, — писали друг другу знакомые, хорошо знавшие Марину. Ведь ребенок не видел ничего, кроме побоев и голода. Марина уходила на поэтические посиделки, привязав двухлетнюю Ирину за ногу к кровати в темной комнате. Под кроватью жили крысы <...> Привязывать ребенка Марина стала после того, как девочка наелась всякой гадости из помойного ведра <...> На похороны дочери Марина не пошла» [11].

В статье «Личность и трагедия Марины Цветаевой» я показываю, что наша великая поэтесса очень странно откликается на страдания своей находящейся в приюте любимой дочери Али: вместо того, чтобы приехать и побыть с детьми, Марина свои переживания превращает в источник поэтического вдохновения [20]. Аля пишет М. Цветаевой.

«Мама! Я повешусь, если Вы не приедете ко мне, или мне Лидия Алекс<андровна> не даст весть об Вас! Вы меня любите? Господи, как я несчастна! Из тихой тоски я перехожу в желание отомстить тому, кто это сделал. О, я

Вас прошу, любите, пожалуйста, меня, или я умру самой мучительной смертью» [13].

Марина не приезжает, зато сочиняет красивые стихи о своей разлуке с дочерью.

Маленький домашний дух,
Мой домашний гений!
Вот она, разлука двух
Сродных вдохновений!
Жалко мне, когда в печи
Жар, — а ты не видишь!
В дверь — звезда в моей ночи!
Не взойдешь, не выйдешь!
Платица твои висят,
Точно плод запретный.
На окне чердачном — сад
Расцветает — тщетно.
Голуби в окно стучат, —
Скучно с голубями!
Мне ветра привет кричат, —
Бог с ними, с ветрами!
Не сказать ветрам седым,
Стаям голубиным —
Чудодейственным твоим
Голосом: — Марина!

Разбор подобных ситуаций вроде бы показывает, что обычная жизнь автора и его творчество связаны поверхностно, условно (в данном случае трагическая ситуация с дочерьми служит для М. Цветаевой всего лишь поводом для сочинения, поставляя тему). Примерно то же самое демонстрирует книга Д. Рейнфильда.

И все же я считаю, что знание личности автора может помочь в лучшем понимании некоторых его произведений (иногда — единственно верном понимании). Именно с этой установкой я и приступил к реконструкции шедевра Ивана Бунина «Легкое дыхание».

Фабула «Легкого дыхания» очень простая. Героиня, гимназистка Оля Мещерская, считалась красивее всех своих сверстниц. Сплетничали, что у нее были поклонники, а гимназист Шеншин, увлеченный Мещерской, даже хотел покончить жизнь самоубийством. Начальница гимназии вызывает Мещерскую, чтобы поговорить о ее поведении. В кабинете Мещерская неожиданно признается: ее соблазнил брат начальницы. Через месяц казачий офицер стреляет в Мещерскую на вокзале и убивает ее. Мещерская обещала стать его женой, но в день убийства объявила, что просто поиздевалась над ним. На могилу Оли стала приходиться ее классная дама.

Интересную интерпретацию этой новеллы, как известно, предложил Лев Семенович Выготский. Доказывая, что психологическим механизмом художественного эффекта (катарсиса) являются противоречия и их разрешение, он в качестве примера обращается как раз к данной новелле. По мнению Л. С. Выготского, поступки и взгляды Оли Мещерской можно квалифицировать как «житейскую муть», но И. Бунин гениально вуалирует эту суть, превращая все происходящее в «легкое дыхание».

«Мы приходим как будто к тому, — пишет Л. С. Выготский, — что в художественном произведении всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой, что автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который оказывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он сказать хочет <...>

...тройное противоречие, лежащее в основе трагедии: противоречия фабулы и сюжета, и действующих лиц. Каждый из этих элементов направлен как бы в совершенно разные стороны...<...> В этом превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции...» [6, с. 205, 243, 271]

И. Бунин, отмечает Л. С. Выготский, обсуждая «Легкое дыхание», «не только не старается скрыть эту житейскую муть — она везде у него обнажена, он изображает ее с осязательной ясностью, как бы дает нашим чувствам коснуться ее, ощупать, ощутить, воочию убедиться, вложить наши персты в язвы этой жизни. Пустота, бессмысленность, ничтожество этой жизни подчеркнуты автором, как это легко показать, с осязательной силой... Еще раз повторяем: суть его, взятая с этой стороны, может быть определена как житейская муть, как мутная вода жизни. Однако не таково впечатление рассказа в целом. Рассказ недаром называется «Легкое дыхание», и не надо долго приглядываться к нему особенно внимательно для того, чтобы открыть, что в результате чтения у нас создается впечатление, которое никак нельзя охарактеризовать иначе, как сказать, что оно является полной противоположностью тому впечатлению, которое дают события, о которых рассказано, взятые сами по себе. Автор достигает как раз противоположного эффекта, и истинную тему его рассказа, конечно, составляет легкое дыхание, а не история путаной жизни провинциальной гимназистки. Это рассказ не об Оле Мещерской, а о легком дыхании; его основная черта — это то чувство освобождения, легкости, отрешенности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе» [6, с. 198–199].

На мой взгляд, подобная трактовка «Легкого дыхания» убедительна только с точки зрения концепции Л. С. Выготского. Я лично не вижу в жизни Оли ни муты, ни противоречий: подобных девушек и сегодня много, они ведут себя вполне в духе современной гедонистической и сексуально ориентированной культуры. И на много ли отличается любовное поведение гимназистки Оли от поведения героев романа Януша Вишневского «Одиночество в сети»? Конечно, его герои — Якоб и Она — более взрослые и интеллектуальные. «Он», Якуб — известный ученый, генетик, «Она» — служащая фирмы. Оба не просто пользуются Интернетом, а живут в нем. Она именно с помощью Интернета нашла

Якуба и влюбила его в себя. Все их общение идет в Интернете, и лишь в конце романа они встречаются и целую ночь любят друг друга. Чтобы потом расстаться и никогда не видеть друг друга. Как Он однажды сказал: «Жизнь по преимуществу печальна. А сразу потом умираешь».

Оба героя любят технику и искусство, восхищены разумом и достижениями научно-технического прогресса. Оба постоянно пьют, слушают музыку, периодически мастурбируют, а Он одно время употреблял кокаин. Делают они это, чтобы испытывать и поддерживать себя в состоянии прекрасного переживания, которое, отчасти, возвышенное эстетическо-эротическое, отчасти, слегка наркотическое. Он предельно одинок, Она почти нет. Оба живут, как будто реализуют кем-то (Э. Хемингуэй, Э.М. Ремарк?) написанный сценарий: творчество, любовь, вино, жалуют себя и друг друга и одновременно любят себя собой [21]. При этом никаких нравственных угрызений совести, просто иногда констатация: «Я грешная, развратная женщина». Интересно, что констатация Оли примерно такая же.

«Ему пятьдесят шесть лет, но он еще очень красив и всегда хорошо одет — мне не понравилось только, что он приехал в крылатке, — пахнет английским одеколоном, и глаза совсем молодые, черные, а борода изящно разделена на две длинные части и совершенно серебряная. За чаем мы сидели на стеклянной веранде, я почувствовала себя как будто нездоровой и прилегла на тахту, а он курил, потом пересел ко мне, стал опять говорить какие-то любезности, потом рассматривать и целовать мою руку. Я закрыла лицо шелковым платком, и он несколько раз поцеловал меня в губы через платок... Я не понимаю, как это могло случиться, я сошла с ума, я никогда не думала, что я такая!» [2]

Могу согласиться с Л.С. Выготским, что чтение новеллы «Легкое дыхание» не оставляет тяжелых переживаний, но вовсе не потому, что И. Бунин построил рассказ таким образом, что «внутреннее несоответствие между материалом и формой» уничтожило «жизненную муть». Нет в этой

новелле никакой жизненной мути, о чем, кстати, писал К. Паустовский.

«Я не знаю, можно ли назвать эту вещь рассказом? Это не рассказ, а озарение, самая жизнь с ее трепетом и любовью, печальное и спокойное размышление писателя, эпитафия девичьей красоте...

Пожалуй, в эту ночь в холодном вагоне, среди черных и серых полей России, среди шумящих от ночного ветра еще не распустившихся березовых рощ я впервые до конца, до последней прожилки понял, что такое искусство и какова его возвышающая и вечная сила. Я несколько раз разворачивал газету и перечитывал при умирающем огне свечи, а потом при водянистом свете бездомной зари все одни и те же слова о легком дыхании Оли Мещерской, о том, что теперь “это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре”» [15].

Предоставим теперь слово И. Бунину.

Рассказ «Легкое дыхание» я написал в деревне, в Васильевском, в марте 1916 года: «Русское слово» Сытина просило дать что-нибудь для пасхального номера. Как было не дать? «Русское слово» платило мне в те годы два рубля за строку. Но что дать? Что выдумать? И вот вдруг вспомнилось, что забрел я однажды зимой совсем случайно на одно маленькое кладбище на Капри и наткнулся на могильный крест с фотографическим портретом на выпуклом фарфоровом медальоне какой-то молоденькой девушки с необыкновенно живыми, радостными глазами. Девушку эту я тотчас же сделал мысленно русской, Олей Мещерской, и, обмакнув перо в чернильницу, стал выдумывать рассказ о ней с той восхитительной быстротой, которая бывала в некоторые счастливейшие минуты моего писательства [4].

Писатель подчеркивает, что, как правило, он брал из жизни только тему, все остальное его фантазия, выдумки, сочинение. При этом И. Бунин не делал большого различия между поэзией, с которой, он, как известно, начинал, и своей прозой. Правда, Юрий Трифонов пишет, что «Проза

Булнина не столько проза поэта, сколько проза художника — в ней чересчур много живописи» [7] (думаю, одно не отрицает другое).

«Как возникает во мне решение писать?.. Чаше всего совершенно неожиданно. Эта тяга писать появляется у меня всегда из чувства какого-то волнения, грустного или радостного чувства, чаше всего оно связано с какой-нибудь развернувшейся передо мной картиной, с каким-то отдельным человеческим образом, с человеческим чувством... Это — самый начальный момент...

Да, первая фраза имеет решающее значение. Она определяет, прежде всего, размер произведения, звучание всего произведения в целом. И вот еще что. Если этот изначальный звук не удастся взять правильно, то неизбежно или запутаешься и отложишь начатое, или просто отбросишь начатое, как негодное...

...Я никогда не писал под воздействием приходящего чего-нибудь извне, но всегда писал «из самого себя». Нужно, чтобы что-то родилось во мне самом, а если этого нет, я писать не могу...

Свои стихи, кстати сказать, я не отграничиваю от своей прозы. И здесь, и там одна и та же ритмика... — дело только в той или иной силе напряжения ее...

Повторяю — тайна возникновения начального чувства, побуждающая писателя к творчеству, очень трудно уловима. Это чувство приходило ко мне и в поле, и на улице, и в море, и дома, в соответствии с тем или иным освещением, или с встреченным человеческим лицом, иногда за чтением. Но как? Какое-нибудь отдельное слово, часто самое обыкновенное, какое-нибудь имя пробуждает чувство, из которого и рождается воля к писанию. И тут как-то сразу слышишь тот призывный звук, из которого и рождается все произведение» [4].

Но что значит «из самого себя», что значит «рождается все произведение»? И. Бунина пишет — «стал выдумывать рассказ», что, произвольно выдумывать? Конечно, нет. Предполагаю, что из самого себя выходит нечто,

настоятельно требующее выхода. Нельзя ли понять, что настоятельно хотело выйти из души И. Бунина? Присмотримся к «Легкому дыханию», что мы увидим? Известно, для того, чтобы увидеть то, что видит другой (в данном случае, ваш покорный слуга), нужна определенная «оптика» (установки, априорные представления). Так вот, предлагаю такую оптику: взгляд, с точки зрения произведений, которые были написана позднее, а именно, речь пойдет об «Окаянных днях», дневниках периода революции, и очень известного цикла любовных историй «Темные аллеи». Чтобы читатель почувствовал эту ретроспекцию (оптику), приведу один фрагмент из «Окаянных дней» и истолкование новеллы «Таня» из «Темных аллей».

(Одесса 1919 г., 12 апреля, старого стиля)

«—Перед тем, как проснуться нынче утром, видел, что кто-то умирает, умер. Очень часто вижу теперь во сне смерти — умирает кто-нибудь из друзей, близких, родных, особенно часто брат Юлий, о котором страшно даже и подумать: как и чем живет, да и жив ли? Последнее известие о нем было от 6 декабря прошлого года. А письмо из Москвы к В. от 10 августа пришло только сегодня. Впрочем, почта русская кончилась уже давно, еще летом 17 года: с тех самых пор, как у нас впервые, на европейский лад, появился «министр почт и телеграфов». Тогда же появился впервые и «министр труда» — и тогда же вся Россия бросила работать. Да и сатана Каиновой злобы, кровожадности и самого дикого самоуправства дохнул на Россию именно в те дни, когда были провозглашены братство, равенство и свобода. Тогда сразу наступило иступление, острое умопомешательство. Все орали друг на друга за малейшее противоречие: «Я тебя арестую, сукин сын!» Меня в конце марта 17 года чуть не убил солдат на Арбатской площади — за то, что я позволил себе некоторую «свободу слова», послав к черту газету «Социал-Демократ», которую навязывал мне газетчик. Мерзавец солдат прекрасно понял, что он может сделать со мной все, что угодно, совершенно безнаказанно,— толпа, окружав-

шая нас, и газетчик сразу же оказались на его стороне: «В самом деле, товарищ, вы что же это брезгуете народной газетой в интересах трудящихся масс? Вы, значит, контрреволюционер?» — Как они одинаковы, все эти революции! Во время французской революции тоже сразу была создана целая бездна новых административных учреждений, хлынул целый потоп декретов, циркуляров, число комиссаров,— непременно почему-то комиссаров,— и вообще всяческих властей стало несметно, комитеты, союзы, партии росли, как грибы, и все «пожирали друг друга», образовался совсем новый, особый язык, «сплошь состоящий из высокопарнейших восклицаний вперемешку с самой площадной бранью по адресу грязных остатков издыхающей тирании...» Все это повторяется потому прежде всего, что одна из самых отличительных черт революций — бешеная жажда игры, лицедейства, позы, балагана. В человеке просыпается обезьяна.

— Ах, эти сны про смерть! Какое вообще громадное место занимает смерть в нашем и без того крохотном существовании! А про эти годы и говорить нечего: день и ночь живем в оргии смерти. И все во имя «светлого будущего», которое будто бы должно родиться именно из этого дьявольского мрака. И образовался на земле уже целый легион специалистов, подрядчиков по устройению человеческого благополучия. «А в каком же году наступит оно, это будущее?» — как спрашивает звонарь у Ибсена. Всегда говорят, что вот-вот: «Это будет последний и решительный бой!» — Вечная сказка про красного бычка... Боже мой, в какой век повелел Ты родиться мне!» [3, с. 306–307].

Что я вижу, читая «Окаянные дни»? Настоящую душевную травму писателя. Для него революция в России — полное разрушение культуры, одичание, выход на поверхность самых низких человеческих инстинктов. И. Бунин не видит в происходящем никакой логики, только социальный хаос.

«А случился, — пишет И. Бунин в знаменитой одесской лекции 1919 г. «Великий дурман», — опять случился

именно тот Пушкинский бунт, «жестокий и бессмысленный», о котором только теперь вспомнили, повторилось уже бывалое, хотя многие и до сих пор еще не понимают этого, сбитые с толку новым и вульгарно-нелепым словом «большевизм», мыслят совершившееся как что-то еще невиданное, в прошлом имеющее только подобие, чувствуют его как нечто такое, что связано с изменяющейся будто бы мировой психикой, с движениями того самого европейского пролетариата, который несет будто бы в мир новую прекрасную религию величайшей гуманности и в то же самое время требует «невмешательства» в непрерывное и гнуснейшее злодеяние, которое творится среди бела дня в двадцатом веке, в христианской Европе» [8].

«Великий дурман», «Окаянные дни» склоняют меня предположить наличие у И. Бунина глубокой психической травмы. А важная особенность подобной травмы — *она никогда не проходит и требует реализации*. Как правило, одна из форм реализации представляет собой художественное творчество, в котором воспроизводятся сюжеты, по логике и типу событийности похожие на те, которые породили травму [22].

Спрашивается, однако, какое это отношение имеет к «Легкому дыханию»? Но не предчувствовал ли И. Бунин еще в 16 году бессмысленность и хаос российской жизни, не был ли травмирован уже тогда? Будучи не социологом, а поэтом и писателем, не проживал ли он это ощущение в форме перипетий жизни отдельных героев своих рассказов? Разве не похожа жизнь Оли Мещерской на стихию? Именно стихию, природу, которую И. Бунин так любил, но в данном случае стихию, несущую смерть. Впрочем, смерть тоже стихия, вспомним последнюю фразу «Легкого дыхания» («Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре»). Если в природе стихия в определенном смысле осмысленная (ураган или цунами вызваны не менее естественными законами природы, чем тихий солнечный день осени), то социальная российская жизнь, хотя тоже есте-

ственный процесс с точки зрения законов социальности, выглядит для И. Бунина, разумного человека новоевропейской культуры, совершенно иначе: как бессмысленный хаос, бунт.

«Размышляя о бунинском неприятии именно Блока искусствовед Л. К. Долгополов объясняет тем, что последний точно почувствовал и передал трагическое мироощущение своей эпохи и приближение исторических катаклизмов, потому что был прочно связан «с тем восприятием личности на общем фоне природы и истории, которое формировалось в XIX веке в творчестве Тютчева и Достоевского...» Бунин, в отличие от Блока, в своем творчестве остается сугубо в пределах материальной реальности, визуальной изобразительности и вечных, непреходящих ценностей, он не пытается ни проникнуть за грань бытия, ни вникнуть в исторические сломы и метаморфозы своего времени: «Внутренний, скрытый исторический смысл происходившего на рубеже веков видоизменения жизненных условий, особенностей мышления, характера самосознания личности, особенностей формирования человеческого «я» и различных теорий на этот счет остался, по всей видимости, вне сферы внимания Бунина. Проникнуть внутрь «оболочки» он не смог, да, пожалуй, и не захотел. Остро и насыщенно воспринимая мир со стороны его «вещественности» (запахи, краски, непосредственные ощущения), Бунин не пошел дальше» [9, с. 277–278; 18].

Возможно, тема смерти вообще была для И. Бунина травматической, учитывая его дневник, где рассказывается о смерти Сашеньки — младшей сестры писателя. «Смерть сестры сильно потрясла будущего лауреата Нобелевской премии, навсегда оставив тяжелые воспоминания. В целом, в семье Буниных в юном возрасте умерло пятеро детей» [8].

«Смерть Нади (это прототип Саши. — *В. Р.*), — читаем мы в «Жизни Арсеньева», — первая, которую я видел воочию, надолго лишила меня чувства жизни, которую я только что узнал. Я вдруг понял, что и я смертен, что и со

мною каждую минуту может случиться то дикое, ужасное, что случилось с Надей, и что вообще все земное, все живое, вещественное, телесное непременно подлежит гибели, глению, той лиловой черноте, которой покрылись губки Нади к выносу ее из дома. И моя уstraшенная и как будто чем-то глубоко опозоренная, оскорбленная душа устремилаcь за помощью, за спасением к Богу. Вскоре все мои помыслы и чувства перешли в одно — в тайную мольбу к нему, в непрестанную безмолвную просьбу пощадить меня, указать путь из той смертной сени, которая простерлась надо мной во всем мире. Мать страстно молилась день и ночь. Нянька указывала мне то же убежище:

— Поусердней надо молиться Богу, деточка. Как же святые-то, угодники-то молились, постились, мучили себя! О Наденьке грех плакать, за нее радоваться надо, — говорила она, плача, — она теперь в раю, с ангелами...» [5]

Переживание смерти любимой сестры, смерти родных, смерти Оли Мещерской, смерти России — этот ряд, вероятно, обязан действию психической травмы. Изживал ее И. Бунин в своем творчестве. В данном случае в поэзии и прозе, но в общем случае это может быть любое творчество: живопись, музыка, кино, танец.

«Я была, — вспоминает Ольга Кондратьевна Попова, педагог «свободного танца», — ребенком страшной психической отзывчивости. <...> Очень легко было дойти до чего угодно, потому что моя психика была очень чувствительна, ранима, и жизнь такая, что... Я очень долго думала, и все года эти, и предыдущие (девочки <ученицы> знают), я часто спрашивала себя: что музыкальное движение дало мне — поддержку? или наоборот? И только сейчас я могу с абсолютной уверенностью сказать: если б не было музыкального движения, я могла бы дойти до любой степени психической болезни. Абсолютно точно. Что это такое? А это способность какие-то все нереализованные свои переживания, и может быть, эту жизнь всю... вылить. Мне дается реальная возможность высказаться. Вылить, не в себе держать все это, не давить и переживать молча, а мне дается моторный путь

в этой деятельности пережить... Ведь я опять повторяю: 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. И возможность регулировать свои состояния» (цит. по: [1, с. 227]).

Теперь рассказ «Таня». Герой, Петр соблазняет восемнадцатилетнюю горничную помещицы Казаковой, причем лишает ее девственности, когда она спала.

«Он сперва шепотом побудил ее: «Послушай, не бойся...» Она не слышала или притворялась, что не слышит. Он осторожно поцеловал ее в горячую щеку — она никак не отозвалась на поцелуй, и он подумал, что она молча дала ему согласие на все, что за этим может последовать. Он разъединил ее ноги, их нежное, горячее тепло, — она только вздохнула во сне, слабо потянулась и закинула руку за голову...» [3, с. 479].



Таня привязывается к Петру, полюбила его, хотя понимает, что у них нет никакого будущего. Последнее их свидание особенно в этом отношении показательное.

«Оба молчали. Наконец она прошептала:

— Петруша, вы спите?

Он открыл глаза, посмотрел в легкий сумрак комнаты, слева озаренный золотистым светом из бокового окна:

— Нет. А что?

— А ведь вы меня больше не любите, даром погубили, — спокойно сказала она.

— Почему же даром? Не говори глупостей.

— Грех вам будет. Куда же я теперь денусь?

— А зачем тебе куда-нибудь деваться?..

Он сел, она села рядом и обняла, тихо рыдая. «Боже мой, что же мне делать! — с отчаянием подумал он. — Опять эти детские слезы на детском горячем лице... Она даже и не подозревает всей моей любви к ней! А что я могу? Увести ее с собой? Куда? На какую жизнь? И что из этого выйдет? Связать, погубить себя навеки?» ...

Это было в феврале страшного семнадцатого года. Он тогда был в деревне в последний раз в жизни» [3, с. 492–494].

Несмотря на любовь и абсолютно бесчеловечный поступок, Петр считает, что погубил Таню не он, а Таня может погубить его («связать, погубить навеки»).

Этот сюжет в разных вариантах (от предельно безнравственного до внешне вполне приемлемого — такова жизнь, так сложились обстоятельства) встречаем в рассказах И. Бунина (особенно в цикле «Темные аллеи»), кажется даже, что он для И. Бунина стал навязчивой темой. И никогда ни одного слова осуждения, зато все поэтично, эротично, мало того, кажется, что сама природа сопровождает события, как бы делая их естественными и необходимыми.

И. Бунин так строит свое произведение, что странные, печальные (даже безнравственные) поступки его героев выглядят, ну если не как легкое дыхание, то все же как

вполне естественное и оправданное поведение. Оправданным и естественным оно становится за счет разных художественных приемов, но все же можно заметить два-три главных.

Во-первых, это сближение поступков и поведения героев с жизнью и дыханием природы. И. Бунин — изумительный мастер описания природы, но не изолированной от героев его новелл, а сопровождающей их. Действия природы (гроза, дождь, солнце, облака, свет, вода и пр.) переплетаются с действиями героев, акцентируют эти действия, последние протекают как бы на волне природных естественных эффектов. За счет этого и поступки, даже с этической точки зрения сомнительные или безнравственные, воспринимаются как вполне естественные.

Второй прием, ну, возможно, не прием, поскольку бессознательный, — наделение героев особенностями личности, исключающими всякие этические характеристики и проблемы. Они или эгоистичны, или у них нет в сознании никаких нравственных категорий, поэтому и не переживают свои поступки — предательство любимых, обман, насилие, внезапное расставание, поскольку так сложились обстоятельства. И читатель не воспринимает эти поступки как плохие, ведь чтобы оценивать что-то в нравственной плоскости, нужно иметь соответствующие критерии. Если же их нет, если сознание в этом отношении напоминает собой «чистый лист», то и поступок выглядит как простое нравственно недетерминированное действие.

И третий прием — не просто аналогия женщины и природы, а лишение женщины разума, приписывание ей роли бессознательного и прекрасного существа. Перефразируя Б. Окуджаву: «Оля Мещерская живет, как дышит / Не стараясь угодить. / Так природа захотела. / Почему — не наше дело, / Для чего — не нам судить».

«Без всяких ее забот и усилий и как-то незаметно пришло к ней все то, что так отличало ее в последние два года из всей гимназии, — изящество, нарядность, лов-

кость, ясный блеск глаз... Никто не танцевал так на балах, как Оля Мещерская, никто не бегал так на коньках, как она, ни за кем на балах не ухаживали столько, сколько за ней, и почему-то никого не любили так младшие классы, как ее... Последнюю свою зиму Оля Мещерская совсем сошла с ума от веселья, как говорили в гимназии. Зима была снежная, солнечная, морозная, рано опускалось солнце за высокий ельник снежного гимназического сада, неизменно погожее, лучистое, обещающее и на завтра мороз и солнце, гулянье на Соборной улице, каток в городском саду, розовый вечер, музыку и эту во все стороны скользящую на катке толпу, в которой Оля Мещерская казалась самой беззаботной, самой счастливой...

Однажды, на большой перемене, гуляя по гимназическому саду, Оля Мещерская быстро, быстро говорила своей любимой подруге, полной, высокой Субботиной: — Я в одной папиной книге, — у него много старинных, смешных книг, — прочла, какая красота должна быть у женщины... Там, понимаешь, столько насаказано, что всего не упомнишь: ну, конечно, черные, кипящие смолой глаза, — ей-богу, так и написано: кипящие смолой! — черные, как ночь, ресницы, нежно играющий румянец, тонкий стан, длиннее обыкновенного руки, — понимаешь, длиннее обыкновенного! — маленькая ножка, в меру большая грудь, правильно округленная икра, колена цвета раковины, покатые плечи, — я многое почти наизусть выучила, так все это верно! — но главное, знаешь ли что? — Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, — ты послушай, как я вздыхаю, — ведь правда, есть?» [2]

Женщины в «Темных аллеях» Бунина напоминают одновременно языческих нимф и героинь Серебряного века. Как нимфы — они лишь стихии, как принадлежащие Серебряному веку одержимы довольно странными идеями любви, например, семейной жизни втроем.



Жизнь втроем в период первой половины XX столетия в среде художников и писателей была не такой уж редкостью. Философствующие индивиды подводили под этот образ жизни высокие соображения. Яркий пример — «известные любовные эксперименты тройственного союза, практиковавшиеся на «Башне», организованной Вячеславом Ивановым и его супругой Зиновьевой-Аннибал» [14, с. 80–81; 23, с. 129].

«Происходившее в течение почти двух лет на Башне, — пишет Мария Викторовна Михайлова, — нельзя понять и принять, если не учитывать свершившегося в сознании Иванова переворота, когда его философская устремленность к целостности стала происходить под знаком платоновского Эроса и соловьевской трактовки пола в статье «Смысл любви». А поскольку «Эрос Целого осуществим не в диаде, а в триаде», то такое понимание потребовало реального «осуществления» искомой «триады», освященной мистической влюбленности. Имя Диониса «витало» на Башне постоянно... Культ Диониса, плодотворность для

творчества экстатического состояния, позволяющего проникать в тайны вселенной, восстанавливать разрушенные связи с миром, — все это должно было, по мнению собиравшихся на Башне, помочь преодолеть остро ощущаемое человеком XX столетия одиночество, отпадения от природной, космической жизни» [14, с. 80–81; 23, с. 129].

Не думаю, что И. Бунин разделял концепцию Вячеслава Иванова, он был достаточно далек от философии. Однако его личностный концепт любви, вероятно, не исключал жертвы жены ради любимого мужа. И. Бунин во Франции много лет жил сразу с двумя женщинами, со своей женой, Верой Муромцевой, и с любовницей, Галиной Кузнецовой, которую он сам привел в семью. Не исключено, что именно И. Бунин склонил Веру Муромцеву принять Галину.

«Я вдруг поняла, — пишет Вера, — что не имею даже права мешать Яну любить, кого он хочет, раз любовь его имеет источник в Боге. Пусть любит Галину... только бы от этой любви ему было сладостно на душе» [10].

В связи с этим можно прийти еще к одному предположению. Возможно, таков был концепт любви И. Бунина: главное — это страсть и любовь, и красивая идея, а задевает ли твой поступок близкого тебе, родного человека — дело второстепенное. Да, вероятно, он будет страдать и мучиться, но *est telle la vie* — страдание и муки неотъемлемое свойство жизни и любви. Сегодня страдает она, завтра будешь страдать ты. Почти в каждой новелле «Темных аллей» И. Бунин разыгрывает этот пасьянс, и все же почему-то, как правило, обиженной стороной являются женщины, и страдают, прежде всего, они.

Итак, в творчестве И. Бунина реализуются и со временем все более ярко сразу два мотива: один, обусловленный глубокой психической травмой (страх смерти и переживание революции), другой, навеянный особым отношением к любви и женщинам. А «Легкое дыхание» — это еще только предощущение будущего, своего рода художественная схема грядущей социальности. Почему схема? Чтобы пояснить, сделаем отступление и рассмотрим данное понятие.

Термин «схема», показывает А.Ф. Лосев, впервые вводит Платон. В его системе схема («изображение», «подобие», «правдоподобный миф») — это посредник между идеями («первообразами») и вещами («природой»).

«Но в каждом рассуждении, — пишет Платон в «Тимее», — важно избрать сообразное с природой начало. Поэтому относительно изображения и прообраза надо принять вот какое различие: слово о каждом из них сродни тому предмету, который оно изъясняет. О непреложном, устойчивом и мыслимом предмете и слово должно быть непреложным и устойчивым; в той мере, в какой оно может обладать неопровержимостью и бесспорностью, ни одно из этих свойств не может отсутствовать. Но о том, что лишь *воспроизводит первообраз и являет собой лишь подобие настоящего образа, и говорить можно не более как правдоподобно*. Ведь как бытие относится к рождению, так истина относится к вере. А потому не удивляйся, Сократ, что мы, рассматривая во многих отношениях много вещей, таких, как боги и рождение Вселенной, не достигнем в наших рассуждениях полной точности и непротиворечивости. Напротив, мы должны радоваться, если наше рассуждение окажется не менее правдоподобным, чем любое другое, и притом помнить, что и я, рассуждающий, и вы, мои судьи, всего лишь люди, а потому нам приходится довольствоваться в таких вопросах *правдоподобным мифом*, не требуя большего» [17, с. 433]. (курсив наш)

В книге «Введение в схемологию: схемы в культуре, философии, науке, проектировании» (2011) я показываю, что схемы вводятся с целью разрешения проблемных ситуаций. При этом они задают новую реальность и позволяют по-новому действовать. На основе введенной реальности могут дальше создаваться новые объекты, в том числе идеальные объекты науки. Хотя схемы нередко осознаются, в указанном здесь понимании схемы нужно реконструировать. Обычно я иллюстрирую понятие схемы двумя примерами — прасхемой затмения, распространенной в архаической культуре, и схемой московского метрополитена.

«На языке тупи, — пишет Э. Тейлор, — солнечное затмение выражается словами: «ягуар съел солнце». Полный смысл этой фразы до сих пор обнаруживается некоторыми племенами тем, что они стреляют горящими стрелами, чтобы отогнать свирепого зверя от его добычи. На северном материке некоторые дикари верили также в огромную пожирающую солнце собаку, а другие пускали стрелы в небо для защиты своих светил от воображаемых врагов, нападавших на них. Но рядом с этими преобладающими понятиями существуют еще и другие. Караибы, например, представляли себе затмившуюся луну голодной, больной или умирающей...Гуроны считали луну больной и совершали свое обычное шаривари со стрельбой и воем собак для ее исцеления» [24, с. 228].

Архаические люди в данном случае действуют так, как будто они видят «ягуара». Но ведь его нет. Нет в физическом смысле, с точки зрения естественнонаучной реальности, о которой дикари ничего не знают. «Ягуар» задан языком, точнее «схемой» и в этом смысле он существует в сознании архаического человека (как *психическая и семиотическая реальность*). Поскольку человек еще не осознает природу схем и не строит их сознательно, лучше подобные семиотические образования назвать «прасхемами». Прасхемы в архаической культуре задают сразу три аспекта явления: *языковое выражение* (нужно было избрести сам нарратив, например, «ягуар съел солнце» или «луна умирает»), *понимание* того, что происходит (диск солнца уменьшается, потому что его съедает ягуар), наконец, *уяснение того, что же надо делать* (отгонять ягуара; а там и глядишь, скоро затмение прекращается — ягуар отпускает солнце; то есть архаический человек убеждался в эффективности своего понимания). Этот синкретизм трех основных образований — языка, коммуникации и деятельности, — очевидно, выступает условием разрешения проблем, с которыми периодически сталкивались архаические племена (например, когда начиналось затмение, они испытывали ужас и не знали, что делать).

Теперь уже вполне осознаваемая схема московского метрополитена. Она создавалась, во-первых, с целью управления пассажирскими потоками, во-вторых, ориентировки отдельного посетителя в метро. Семиотически — это графическое изображение, сопровождаемое словами, оно задает метро как транспортную реальность, позволяя пассажирам понимать происходящее и правильно действовать (входить и выходить на станциях, садиться в нужный состав, делать пересадки, выстраивать маршруты, сравнивать их между собой и пр.). Сами по себе нарративы «ягуар напал на солнце» и графическое изображение метрополитена — это просто тексты, чтобы они стали схемами, их нужно правильно понимать и использовать, а чтобы рассматривать как понятие «схема», принять предложенную здесь реконструкцию.

В сфере искусства схемы используются очень широко. С их помощью выстраивается сюжет и фабула, метафоры, драматургия и другие конструкции художественной реальности. В случае нашего произведения одной из центральных схем является выражение «легкое дыхание». И. Бунин его вводит, решая, по меньшей мере, две проблемы: находит название новеллы и выстраивает образ главного героя. Один из вариантов построения литературного произведения такое: название рассказа должно настроить читателя на будущие переживания и события. По замыслу И. Бунина выражение «легкое дыхание», вероятно, должно было настроить читателя на события, воспринимаемые в естественном ключе (как природные стихии, ведь незатрудненное дыхания происходит автоматически, само собой). А образ Оли Мещерской выстраивался, с одной стороны, в той же логике (все ее поступки, даже те, которые привели к гибели Оли, были естественные, не требовали специальных усилий), с другой — в логике столь любимых в России абстрактных идей. Вспомним, Михаила Бахтина, писавшего о российской личности, живущей идеями («человек идеи»). И для Оли Мещерской, например, идеи «кипящих смолой

глаз» и «легкого дыхания» определяли образ, который она хотела иметь, в котором стремилась жить.

Одно из центральных понятий теории Юнга — архетип «самость», связан с представлением о самореализации («самодостаточности») личности.

«Тогда же, между 1918 и 1920 годами, — пишет К.-Г. Юнг, — я начал понимать, что цель психического развития — самодостаточность. Не существует линейной эволюции, есть некая замкнутая самость. Однозначное развитие возможно лишь вначале, затем со всей очевидностью проступает центр» [26, с. 200].

Нельзя ли тогда предположить, что эволюция И. Бунина еще до революции вывела его на предчувствие будущей катастрофы российской жизни, и отчасти, трагедии собственной жизни. Это предчувствие («центр самости») требовало выражения в качестве необходимого условия своей реализации. Художник выражает себя в художественном творчестве. И. Бунин выразил свое ощущение приближающейся катастрофы и трагедии, написав «Легкое дыхание». Именно и только в этом плане «Легкое дыхание» может пониматься как своеобразная схема «Окаянных дней» и «Темных аллей».

Возвращаясь к началу статьи, какой вывод можно сделать из проведенного анализа? На мой взгляд, знание личности И. Бунина помогает лучше понять его произведения. Можно ли распространить этот вывод и на других авторов — без дополнительных исследований сказать довольно трудно. Тем не менее, проведенная нами реконструкция личности А. С. Пушкина, М. И. Цветаевой, А. П. Чехова, И. А. Бунина, а также их произведений позволяет предположить, что, действительно, для более глубокого и современного понимания художественных произведений необходимо знание личности их авторов. Знания, полученного в результате реконструкции, методологию которой мы продемонстрировали в ряде своих работ.

Список литературы

1. Айламазьян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. 2014. №2. С. 206–244.
2. Бунин И.А. Легкое дыхание. [Электронный ресурс] URL: <https://ilibrary.ru/text/1052/p.1/index.html> (Дата обращения 24.07.23.)
3. Бунин И.А. Темные аллеи. Окаянные дни. Повести и рассказы. М.: Изд. «Э», 2016. 640 с.
4. Бунин И.А. Происхождение моих рассказов [Электронный ресурс] URL: <http://bunin-lit.ru/bunin/zapisnye-knizhki/proishozhdenie-moih-rasskazov.htm> (Дата обращения 24.07.23.)
5. Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. Юность. [Электронный ресурс] URL: <https://litra.top/book/zhizn-arsenyeva-yunost/page-18.html> (Дата обращения 24.07.23.)
6. Выготский Л.С. Психология искусства. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. 573 с.
7. Высказывания известных деятелей о Бунине И.А. [Электронный ресурс] URL: <http://bunin-lit.ru/bunin/bio/vyskazyvaniya-o-bunine.htm> (Дата обращения 24.07.23.)
8. Иван Бунин и меланхолия русской литературы: герои рассказа «Легкое дыхание». [Электронный ресурс] URL: <https://r-book.club/ru/russian-classics/ivan-bunin/legkoe-dyhanie.html> (Дата обращения 24.07.23.)
9. Долгополов Л.К. Судьба Бунина // Долгополов Л.К. На рубеже веков: о русской литературе конца XIX — начала XX века. Л.: Сов. писатель, 1985. С. 261–319.
10. Евсюкова И. От первой любви до брака втроем. Четыре женщины в жизни Ивана Бунина. [Элек-

- тронный ресурс] URL: https://vrn.aif.ru/society/persona/varvara_anna_vera_i_galina_chetyre_zhenshchiny_v_zhizni_ivana_bunina (Дата обращения 24.07.23.)
11. *Кириянова А.* Две души Марины Цветаевой (официальный сайт Анны Кирияновой). [Электронный ресурс] URL: <https://proza.ru/2006/08/10-105> (Дата обращения 28.07.23.)
 12. Лосев А.Ф. § 9. Предметно-смысловые модификации. [Электронный ресурс] URL: <https://design.wikireading.ru/h2yzxtPVrd> (Дата обращения 28.07.23.)
 13. *Ле Мур.* Марина Цветаева и ее дочери. Часть 1. [Электронный ресурс] URL: <https://stihi.ru/2014/01/08/11056> (Дата обращения 24.07.23.)
 14. *Михайлова М.В.* Вячеслав Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал: крах «идеального союза» или «яркий образ возможного счастья»? // *Философские эманации любви / Сост. и отв. ред. Ю.В. Синеокая.* 2-е изд. М.: Изд. Дом ЯСК, 2019. С. 62–99.
 15. *Жигалин С.* Паустовский о Бунине. Стихи и проза. [Электронный ресурс] URL: <https://stihi.ru/2017/05/23/10998> (Дата обращения 24.07.23.)
 16. Письма Чехова к женщинам. [Электронный ресурс] URL: https://thelib.ru/books/anton_chehov/pisma_chehova_k_zhenshinam-read-4.html (Дата обращения 24.07.23.)
 17. Платон. Тимей // *Собр. соч.: в 4 т: Т. 3.* М.: Мысль, 1994. С. 421–501.
 18. Поэтические принципы Ивана Бунина и Александра Блока (на материале маргиналий И. Бунина на однотомнике А. Блока 1946 г.). [Электронный ресурс] URL: https://revolution.allbest.ru/literature/01279883_0.html (Дата обращения 24.07.23.)

19. *Рейнфильд Д.* Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О. Макаровой. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2011. 784 с.
20. *Розин В.М.* Личность и трагедия Марины Цветаевой // Филология: научные исследования. 2012. №2. С. 43–52.
21. *Розин В.М.* Пространство жизни и секса современного маргинала // Психолог. 2013. №2. С. 1–105.
22. *Розин В.М.* Психическая травма и исцеление. Экзистенциальный выбор или сознательное построение собственной жизни (по следам книги Эдит Ева Эгерт «Выбор») // Психология и Психотехника. 2020. №3. С. 84–94.
23. *Розин В.М.* Не только о любви: о философах, их возлюбленных и времени (размышления по поводу книги «Философские эманации любви») // История философии. 2019. Т. 24. №2. С. 126–135.
24. *Тейлор Э.* Первобытная культура. М.: Соцэкгиз, 1939. 602 с.
25. *Чехов А.П.* Собр. соч.: в 8 т: Т. 6. М.: Изд. «Правда», 1970. 448 с.
26. *Юнг К.* Воспоминания, сновидения, размышления. Киев: AirLand, 1994. 406 с.

ГЛАВА III

**ТВОРЧЕСТВО И ЖИЗНЕННЫЙ
МИР ЧЕЛОВЕКА**

С. А. Филипенко

Институт философии РАН, Москва

S. A. Filipenok

Institute of Philosophy RAS, Moscow

Stanafil@mail.ru

Субъективное и интерсубъективное в структуре творческого процесса

Аннотация. В статье рассмотрена проблема интерсубъективности личностного знания и индивидуального творчества, соотношение субъективного и интерсубъективного в структуре творческого процесса. Интерсубъективность личностного знания обусловлена способностью индивида выражать свои субъективные переживания с помощью языка, используемого наравне с окружающими людьми. Обоснован вывод, что следует проводить различие между знанием о наших субъективных состояниях, выраженных в языке, и самими этими состояниями, напрямую доступными нам во внутреннем опыте. На основе анализа предложенной М. Полани модели индивидуального сознания показано, что в процессе творчества происходит объективация фокусного объекта сознания, в то время как данное на периферии сознания неявное знание не может быть выражено исчерпывающим образом.

Ключевые слова: личностное знание, творчество, субъективное, интерсубъективное, интерсубъективность личностного знания, личностный язык, биографически детерминированная ситуация, взаимность перспектив, фокусное сознание, периферическое сознание.

Subjective and Intersubjective in the Structure of Creative Process

Abstract. *The problem of intersubjectivity of personal knowledge and individual creativity, relationship of subjective and intersubjective in the structure of creative process has been considered in the paper. Intersubjectivity of personal knowledge is due to individual possibility to express his/her subjective experiences in a language used together with other people. It has been substantiated that it is necessary to distinguish between knowledge of our subjective states expressed through language and these states themselves, directly available to us in our internal experience. Analysis of the M. Polanyi's model of individual consciousness has shown that in the creative process the objectification of a focal object of consciousness takes place, whereas subsidiary, tacit knowledge cannot be expressed comprehensively.*

Keywords: *personal knowledge, creativity, subjective, intersubjective, intersubjectivity of personal knowledge, personal language, biographically determined situation, reciprocity of perspectives, focal awareness, subsidiary awareness.*

Введение

Предметом моего рассмотрения будет творческая деятельность индивида как носителя неповторимого личностного опыта. Дело в том, что субъектами любой творческой деятельности, в том числе и коллективной, в конечном счете являются конкретные люди. Именно неисчерпаемый, уникальный субъективный опыт отдельно взятого человека, содержащийся в непосредственно доступных лишь ему одному переживаниях, и определяет индивидуальное творчество. Усваиваемое человеком общезначимое, интерсубъективное знание в индивидуальном сознании может обрести новые смысловые связи, их объективация и выступает условием получения принципиально нового знания и создания артефактов культуры. В контексте неповторимого субъективного опыта любые общезначимые представления наделяются особыми личностными смыслами, становятся

личностным знанием. Личностное знание — это именно то знание, которое доступно субъекту в непосредственно данных только ему одному переживаниях. Большую роль в структуре личностного знания играет неявное знание, неосознаваемое в полной мере, но служащее условием познавательной деятельности человека. Именно выражение личностного знания и личностных смыслов в общезначимой форме и лежит в основе индивидуального творчества.

Естественным образом, однако, возникает вопрос, как может быть воплощено в общезначимой форме то уникальное, невыразимое в полной мере знание, которое доступно конкретному человеку лишь в его непосредственных переживаниях? Каким образом интересубъективное знание становится субъективным и личностным в индивидуальном опыте человека и каким образом личностное знание может стать интересубъективным, сохранив свое своеобразие и богатство своего содержания? Можно ли вообще говорить об объективации личностного знания и возможности придать ему интересубъективный статус? Если да, то каким образом в общезначимой форме сохраняется его специфика и уникальность как доступного только одному человеку; если нет, то как в таком случае можно говорить о личностном характере творчества? Представляется, что все эти вопросы затрагивают одну из ключевых проблем эпистемологии в области исследования феномена творчества.

В общем виде данную проблему можно обозначить как проблему интересубъективности личностного знания и индивидуального творчества. Казалось бы, само это понятие противоречиво по своей сути, поскольку интересубъективность относится к знанию общезначимому, в нем утрачивается то уникальное, личностное содержание, которое дано лишь в конкретных переживаниях субъекта. Как следствие, личностное познание парадоксально по своему характеру, так как в нем субъективный и интересубъективный аспекты не противостоят друг другу, а предполагают и раскрывают друг друга, порождая диалектическое единство. Именно превратившись в субъективное, личност-

ное знание, интерсубъективные представления становятся условием индивидуального творчества; в то же время, субъективное знание может приобрести социокультурное измерение и проявиться в общественно значимом творчестве только в результате его объективации и обретения им интерсубъективного статуса. Исследование когнитивных механизмов преобразования интерсубъективного в субъективное и наоборот позволит уяснить роль субъекта в творческой деятельности.

Проблема выражения субъективных переживаний в языке

В основе предлагаемого мною исследования лежит рассмотрение проблемы выражения личностного знания, субъективных переживаний человека. Как отметила современный исследователь из Копенгагенского университета Н. Преториус, в повседневной жизни взаимодействующие друг с другом люди в качестве предпосылки своей коммуникации принимают интерсубъективный статус познания и языка, направленного на постижение объектов, находящихся в доступной всем людям физической и социальной реальности, которая может быть описана с позиции внешнего наблюдателя, «от третьего лица». В то же время на протяжении столетий обсуждался вопрос о возможности познания и описания так называемых «внутренних» психических явлений, которые не могут наблюдаться сообща разными людьми в физической и социальной реальности, но которые даны лишь в субъективном опыте конкретного человека [1, р. 301]. Однако, замечу, представления о личностном характере познания предполагают, что любое знание об окружающей действительности дано индивиду в его субъективных переживаниях, доступных только ему одному. Именно в неповторимом контексте внутренних переживаний и рождаются новые смыслы, которые находят выражение в индивидуальном творчестве. Это значит, что в процессе личностного познания ментальные состояния и субъективные представления о явлениях окружающей действительности могут не противостоять друг другу как

два разных типа знания, а составлять смысловое единство. Следовательно, обозначенную Н. Преториус проблему можно сформулировать более широко: каким образом возможно познание и описание субъективных переживаний, которые лежат в основе личного знания об окружающем мире и себе самом? Рассмотрение этой проблемы позволит исследовать проблематику в области философии творчества, показав, каким образом определяющие любое новое знание личностные смыслы могут стать intersубъективными и культурно значимыми, найдя воплощение в продуктах творчества.

Н. Преториус объясняет intersубъективность личного знания, как и знания общезначимого, возможностью описания его с помощью естественного языка, используемого многими людьми. В основе употребления естественного языка лежит понятие истины, которая имеет социальный, intersубъективный характер. Понятие истины подразумевает существование других субъектов, которые вместе с нами разделяют истинность наших суждений. Собирая о своих субъективных состояниях и предполагая, что наши суждения истинные или ложные, мы исходим из того, что и для окружающих нас людей эти суждения точно так же истинны или ложны¹. Сама возможность говорить о наших уникальных психических состояниях с помощью языка, применяемого многими людьми, и определять в

1 Следует уточнить, что в логике и теории познания существует множество различных подходов к истолкованию феномена истинности. В соответствии с одной из самых известных трактовок, семантической теорией истины, разработанной А. Тарским, высказывание типа «Снег бел» истинно, если и только если снег действительно бел. Нетрудно видеть, что такое понимание кардинально отличается от используемого Н. Преториус, поскольку вообще не предполагает апелляции к знанию, разделяемому другим субъектом. Поэтому можно сказать, что трактовка истины как intersубъективного знания не раскрывает содержания данного аспекта истолкования истинности. Тем не менее, понимание Н. Преториус может рассматриваться в качестве естественной установки сознания, реализуемой в повседневной практике и обеспечивающей intersубъективный статус межличностной коммуникации.

языковой форме особенности, которые, по нашему мнению, отличают эти состояния от того, что переживают другие индивиды, свидетельствует, что познание таких состояний не может быть сугубо приватным и личностным, а является социальным. Человек, выражая свое личностное знание, исходит из предпосылки, что в аналогичной когнитивной ситуации другой субъект будет обладать точно таким же знанием и переживаниями и таким же образом выразит его в языковой форме [1, р. 302–314].

Отталкиваясь от данных психологии развития, Н. Преториус показывает, что в онтогенезе человека социальный, интерсубъективный опыт первичен по отношению к личностному знанию. Способность ребенка развивать знания о самом себе и окружающей реальности зависит от усилий матери (или другого заботящегося о нем лица), направленных на осмысление его поведения. Мать пытается понять поведение своего ребенка, его реакции на нее, на вещи, с которыми он взаимодействует, чтобы сформировать знание о нем, о его внутреннем мире. В свою очередь, младенец, истолковывая ее действия, определенным образом воспринимает это знание, что ложится в основу его личностного опыта. Он полагает, что сформированные таким образом представления о самом себе и окружающем мире универсальны для всех людей. Как показывают эмпирические исследования, изначально ребенок считает, что другие люди находятся в аналогичной когнитивной ситуации, обладают тем же запасом знаний, что и он сам, имеют доступ к его мыслям и чувствам. Лишь потом он начинает осознавать, что его собственные переживания даны только ему одному и люди вокруг воспринимают одну и ту же ситуацию с различных точек зрения [1, р. 315–316]. Таким образом, первичным в онтогенезе человека является убеждение в универсальности когнитивных установок всех людей, позволяющих им одинаково воспринимать реальность и иметь одни и те же знания о мире. Осознание своего личностного опыта как уникального и доступного только тебе самому является более сложной и развитой формой

восприятия своего опыта, предполагающей признание существования множества различных, не совпадающих друг с другом точек зрения.

Значимость исследования Н. Преториус заключается в том, что в нем показано, что любое выраженное в языке знание человека имеет интерсубъективный, социальный характер. В свою очередь, использование языка основано на понятии истины, которая подразумевает существование других субъектов, разделяющих эту истину. Выражая в языке свое личностное знание, индивид предполагает, что остальные могут интерпретировать это знание таким же образом, как и он. Интерсубъективность подразумевает, что любой человек исходит в повседневной практике из того, что все в аналогичной ситуации будут иметь точно такое же знание, что и он. Это, однако, серьезное допущение, которое необходимо для межличностной коммуникации. В действительности же познавательная ситуация, в которой находится каждый из нас, совершенно уникальна и другая личность никогда не может в ней оказаться. Даже один и тот же человек пребывает в постоянно меняющемся смысловом контексте, и, как следствие, когнитивная ситуация в данный момент отличается от той, в которой он находился прежде и в которой окажется позже.

Тезис об интерсубъективном, социальном характере естественного языка, используемого множеством людей, побуждает рассмотреть вопрос о возможности личностного языка, который выражал бы уникальный субъективный опыт конкретного индивида.

Разумеется, язык как многообразие понятий и грамматических правил является универсальным, интерсубъективным для множества людей, которые на этом языке общаются. Однако в речевой практике, осуществляемой в определенных жизненных обстоятельствах, могут проявляться личностные особенности говорящего. Любой речевой акт происходит в уникальной познавательной ситуации, слова и грамматические структуры обретают в нем те смысловые оттенки, которые и выражают личностный

опыт субъекта в данный момент времени. Рассуждая о ситуативной детерминации значений языка, современный отечественный исследователь Н.М. Смирнова отметила, что «устоявшееся словарное значение слова претерпевает определенные модификации в практике его употребления применительно к определенной ситуации речевого взаимодействия, а почерпнутые из коммуникативного опыта эмерджентные смыслы обретают дополнительную «ситуативную» окраску применительно к каждому отдельному случаю их употребления» [2, с. 232]. Об этом писал ученый и философ науки XX века М. Полани, утверждая, что каждый раз, когда мы используем какое-то слово в устной или письменной речи, мы одновременно подчиняемся общепризнанному правилу употребления данного слова и в то же время некоторым образом модифицируем существующий способ его употребления [3, р. 221]. Таким образом, интерсубъективность естественного языка, выступающая условием межличностной коммуникации, не исключает того, что этот язык приобретает личностный характер благодаря тем субъективным, «эмерджентным» смыслам, которыми наделяются языковые структуры в речевой практике того или иного человека. Если словарное значение слова отражает интерсубъективный характер языка, то смысл, личностный смысл, слова относится к сфере личностного знания, субъективного опыта говорящего.

Советский психолог А.Р. Лурия предлагал различать значение и смысл следующим образом: «...если «значение» слова является объективным отражением системы связей и отношений, то «смысл» — это привнесение субъективных аспектов значения соответственно данному моменту и ситуации» [цит. по: 2, с. 231]. Под понятием личностного языка можно подразумевать языковую практику конкретного индивида, в которой грамматические структуры естественного языка наполняются личностным содержанием. Это личностное содержание может не быть напрямую выражено в языке. Однако оно порождает тот смысловой контекст, в котором осуществляется конкретный речевой акт, и оно

может проявляться не только в способе употребления языковых структур, но и в разнообразных невербальных компонентах этого речевого акта.

Биографически детерминированная ситуация как условие личностного познания

Опыт человека формируется в процессе социализации, усвоения интерсубъективного знания, общения с окружающими. В результате взаимодействия множества разнообразных факторов складывается уникальный контекст личностного опыта, в котором усвоенные интерсубъективные представления образуют друг с другом новые смысловые связи и наполняются новым, эмерджентным содержанием. Для описания уникального положения, в котором находится каждый познающий субъект, можно использовать предложенный представителем социальной феноменологии А. Шюцем термин «биографически детерминированной ситуации» как «специфической структуры и генезиса моего запаса наличного знания, который, конечно же, во многих отношениях является уникальным и единственным» [4, с. 372]. Биографически детерминированная ситуация, в которой субъект осуществляет свою познавательную деятельность, представляет собой «осадок всего предшествующего опыта человека, организованного в привычные данности его наличного знания, и как таковые являющиеся исключительно его личной собственностью, данной ему и только ему» [4, с. 13]. Большое значение имеет исследование А. Шюцем структуры повседневного опыта, содержание которого составляет огромный пласт личностного знания и формирует основополагающие для субъекта познавательные конструкты и неявные установки, лежащие в основе самых разных форм теоретической и практической деятельности.

Ввиду ориентации на социально-философскую проблематику, А. Шюц много внимания уделял проблеме интерсубъективности нашего повседневного знания о мире [4, с. 13–18]. Несмотря на уникальность личностного опыта, мы все понимаем, что живем в интерсубъективном мире

культуры. В своей повседневной практике каждый из нас осознает, что один и тот же объект имеет несколько разные значения для меня и для того, кто наравне со мною воспринимает этот объект. Это объясняется тем, что, во-первых, находясь «здесь», я воспринимаю иные типизированные стороны объекта, чем тот, кто находится «там»; во-вторых, моя биографически детерминированная ситуация и биографически детерминированная ситуация Другого всегда различаются. Обыденное мышление преодолевает различия индивидуальных перспектив, порожденных этими двумя факторами, с помощью двух фундаментальных идеализаций:

- 1) идеализации взаимозаменяемости точек зрения: я полагаю, что если нас поменять местами и чужое «здесь» окажется моим, я увижу предметы в той же системе типизаций, что и он;
- 2) идеализации соответствия систем релевантностей: мы считаем само собой разумеющимся, что, несмотря на различия перспектив, проистекающих из биографически детерминированных ситуаций, каждый из нас отбирает и интерпретирует общие для нас объекты и их свойства одинаковым образом.

Обе идеализации взаимозаменяемости точек зрения составляют *всеобщий тезис взаимности перспектив*. Исходя из этого тезиса, мы полагаем, что заняв позицию Другого, мы будем иметь точно такое же знание, что и он. Несмотря на уникальность биографически детерминированной ситуации, благодаря типизирующим конструктам, основанным на всеобщем тезисе взаимности перспектив, человек воспринимает приобретаемое им знание об объектах как объективное, всеобщее, не зависящее от уникальных биографических ситуаций.

Кроме того, *большая часть* нашего наличного знания имеет социальное происхождение, лишь *небольшая часть* нашего знания рождается в личном опыте. Огромную роль в усвоении интерсубъективного знания играет естествен-

ный язык, в котором содержится множество готовых типов и характеристик, имеющих социальное происхождение.

Третий аспект проблемы интерсубъективности повседневного знания, который рассматривает А. Шюц, — это социальное распределение знания. Индивидуальный запас знания любого человека структурирован определенным образом в зависимости от особенностей его биографии. В значительной степени он обусловлен той деятельностью, которую человек осуществляет на протяжении всей своей жизни. Осведомленность о специфике деятельности другого, о его образе жизни позволяет сформировать представления о возможной структуре его личностного знания. На основе этих представлений мы оказываемся способными сделать для себя вывод, в какой области знания тот или иной человек может быть экспертом.

Таким образом, хотя каждый занимает уникальное положение в мире, вследствие чего опыт Другого недоступен во всей его полноте, мы успешно взаимодействуем друг с другом благодаря идеализациям, допускающим возможность занять позицию Другого и постичь реальность с помощью общих для всех типизирующих конструктов. В связи с проблемой интерсубъективности повседневного знания А. Шюц рассматривает и проблемы постижения уникального опыта другого человека [4, с. 20–21]. Несмотря на наше постоянное взаимодействие с другими людьми, их неисчерпаемый личностный опыт остается недоступным для нас во всем богатстве своего содержания. Мы лишь частично постигаем их внутренний мир, воспринимая его в типизирующих конструктах, используемых нами в наших собственных практических целях. А. Шюц отмечает, что «никогда, кроме как в чистых Мы-отношениях, мы не можем постичь уникальную индивидуальность Другого в его неповторимой биографической ситуации. В конструктах повседневного мышления Другой представлен, в лучшем случае, лишь частью своей сущности, и даже в чистое Мы-отношение входит лишь часть его личности» [4, с. 20]. Более того, я и сам вступаю в отношения с другим человеком не как

целостная личность, типизируя наравне с образом Другого собственное поведение и выделяя лишь какие-то отдельные аспекты многогранной психической реальности.

Таким образом, предложенное представителем социальной феноменологии А. Шюцем понятие биографически детерминированной ситуации дает возможность описать то уникальное положение, которое занимает каждый субъект как носитель неповторимого личностного опыта. Имеющие социальное происхождение типизирующие конструкты структурируют этот опыт, позволяют взаимодействовать с окружающими людьми и сформировать представления о системе знания другой личности. Это, в свою очередь, придает интерсубъективный статус нашему личностному знанию, возникающему в биографически детерминированной ситуации.

Соотношение субъективного и интерсубъективного в структуре индивидуального сознания

Как было отмечено ранее, Н. Преториус объясняла интерсубъективность личностного знания возможностью описания его с помощью естественного языка. Однако необходимо подчеркнуть, что, вопреки суждениям данного исследователя, не все содержание личностного опыта может быть сведено к знанию, выраженному в языке. Следует проводить различие, которое существует между артикулированным знанием о наших внутренних переживаниях и самими этими переживаниями, непосредственно доступными нам в субъективном опыте. Данное в наших непосредственных переживаниях личностное знание о нас самих и окружающей действительности, находя воплощение в языке, перестает быть в собственном смысле слова личностным и становится знанием интерсубъективным, общезначимым. Продукты творчества, являясь объективацией личностного опыта, также приобретают интерсубъективный статус. Возникает вопрос, в какой степени находящее выражение в языке личностное знание соответствует по своему содержанию нашим внутренним переживаниям.

Представляется, что языковые структуры не могут в полной мере выразить неисчерпаемый личностный опыт. Зачастую у говорящего возникает ощущение, что слова не передают то состояние, которое он испытывает. Возникает некий эпистемологический разрыв между нашими переживаниями и теми представлениями, которые формулируются с помощью языка. Особенно явным этот разрыв оказывается в процессе творчества, когда творческая личность осознает, что в своей деятельности не может выразить себя в полной мере.

В структуре нашего опыта содержатся неартикулированные смыслы, которые лежат в основе нашего знания, но сами не находят выражения в явной форме. Процесс артикуляции личностного знания, на мой взгляд, лучше всего описать с помощью модели неявного познания, представленной М. Полани [3]. Данная модель предполагает взаимодействие двух способов осознания предметов окружающей действительности: фокусного (*focal awareness*), сконцентрированного на объекте внимания, и периферического (*subsidiary awareness*), объекты которого не осознаются нами сами по себе, но которые являются условием восприятия объекта фокусного сознания, формируя сферу неявного знания. Уникальная структура сознания субъекта и его неисчерпаемый личностный опыт невыразимы в полной мере и недоступны для осознания не только для других, но даже для самого человека, обладающего ими. Если данные на периферии сознания неявные, имплицитные предпосылки когнитивной деятельности выполняют вспомогательную роль в познании и творчестве, то именно находящийся в фокусе сознания объект и личностный смысл, которым он наделен, и является главным объектом внимания субъекта. В процессе творчества происходит объективация фокусного объекта сознания, в то время как неявное знание невыразимо в полной мере. Точнее говоря, выступавшие прежде в качестве имплицитных предпосылок компоненты неявного знания могут оказаться в фокусе и найти выражение в языке. Однако объектива-

ция неявного знания меняет его функциональное значение, трансформирует его, наделяет его новым содержанием и в целом меняет всю когнитивную ситуацию. Неявное знание перестает быть неявным, а в качестве имплицитных предпосылок познания оказываются иные компоненты опыта.

Объективация в культуре воспринимаемых в фокусе сознания личностных смыслов обеспечивает интересубъективный характер личностного знания конкретного человека. Творческая деятельность предполагает вычленение из непрерывного потока субъективных переживаний отдельных, находящихся в фокусе сознания, компонентов опыта. Концептуализация эксплицитного знания и делает возможным восприятие его окружающими людьми и позволяет определить его социокультурную ценность.

В процессе межличностной коммуникации люди воспринимают, в первую очередь, именно эти объективированные личностные смыслы. Усвоенные личностные смыслы другого человека встраиваются в неповторимый контекст собственного личностного опыта, образуя новые смысловые связи с имеющимися у него представлениями о действительности. Таким образом, артикулированное личностное знание способно стимулировать творческую активность того, кто это знание воспринимает, порождая новое знание. Однако неповторимый опыт каждого человека недоступен в полной мере другому, так что невозможно установить однозначное соответствие между содержанием личностного знания, данного в опыте разных людей. Каждый человек интерпретирует воплощенные в культуре личностные смыслы других людей исходя из собственного опыта. В основе взаимодействия людей лежит субъективное ощущение взаимопонимания, благодаря которому каждому представляется возможным встроить усваиваемое знание в собственные структуры опыта.

Подводя итог, можно сказать, что любой субъект творческой деятельности является носителем неповторимого личностного знания. Хотя это личностное знание невыразимо в полной мере, именно оно является необходимым усло-

вием творческой деятельности. То содержание личностного опыта, которое оказывается в фокусе внимания и находит выражение в языке или в иной объективированной форме, и является продуктом творчества. Именно возможность воплощать его в общезначимой форме, делая доступным для окружающих людей, придает ему интерсубъективный статус.

Список литературы

1. *Praetorius N.* Intersubjectivity, Cognition, and Language // Handbook of Phenomenology and Cognitive Science / Ed. by D. Schmicking, S. Gallagher. Dordrecht: Springer, 2010. P. 301–316. DOI: https://doi.org/10.1007/978-90-481-2646-0_17.
2. *Смирнова Н.М.* Интерсубъективность речевых коммуникаций // Интерсубъективность в науке и философии. М.: Канон+, 2014. С. 226–248.
3. *Polanyi M.* Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy. L.: Taylor & Francis e-Library, 2005. 493 p.
4. *Шюц А.* Избранное: Мир, светящийся смыслом. М.: РОССПЭН, 2004. 1056 с.

Е.А. Кочегарова

Институт философии РАН, Москва

E.A. Kochegarova

Institute of Philosophy RAS, Moscow

yesenia.veritas.spb@gmail.com

К вопросу о понимании творчества в современности

Аннотация. В статье обсуждается возможность определения творчества в современной философской мысли. Анализируются переходы понимания творчества в философии. Показано в результате анализа теоретических и практических вызовов искусству и науке в XX–XXI вв., почему единое определение творчества через внешние критерии является затруднительным. Предложено в качестве решения понимание творчества через идею В. Набокова радикальной внутренней уверенности актора творческого процесса.

Ключевые слова: творчество, понимание творческого акта, проблема автора/реципиента, понимание творчества В. Набоковым.

On the Question of Creativity Understanding in Modernity

Abstract. The paper discusses the possibility of defining creativity within the framework of modern philosophical thought. It analyzes changes in the understanding of creativity in philosophy. As a result of analyzing theoretical and practical challenges to art and science in the 20th–21st centuries, it is demonstrated why a single definition of creativity through external criteria seems problematic. Instead, the article

proposes understanding creativity through Nabokov's idea of radical internal self-assurance of creative personality.

Keywords: *creativity, understanding of creative act, author/recipient problem, Nabokov's creativity understanding.*

1. Проблема понимания творчества

Понимание творчества как феномена человеческого духа, включающего воображение, интуицию, критическое и метафорическое мышление, требующего нестандартности и креативности в выборе познавательной стратегии, тесно связано с классическим пониманием искусства и знания. Данная связь обусловлена тем, что творчество, будучи понятым, в первую очередь, как смыслотворчество, столь же свойственно ученому, как и художнику. Однако отождествление творчества и процесса создания оригинального и уникального продукта является ограниченным ввиду проблематичности принципа пресловутой новизны. Особенно опрометчивым такое отождествление является с учетом того, что вне воспринимающего субъекта смысла не существует. Творчество — продуктивная способность мышления порождать, создавать, открывать, формулировать, конституировать культурные и художественные смыслы, словно переоткрывая мир заново и обнаруживая их там, где новизна и оригинальность (ради новизны и оригинальности) являются необходимыми, но отнюдь недостаточными критериями.

Между тем, определение творчества как простого отношения генерации и восприятия смысла между автором и реципиентом едва ли можно назвать философски строгим. Во-первых, такое определение уничтожает ценностное различие между наукой и псевдонаукой, сводя цели данных областей к созиданию новых смыслов миропонимания. И в том, и в другом случае в качестве творческого продукта появляются два различных описания мира. При этом, ввиду своей простоты, апелляции к теориям заговора и ориентированностью на неподготовленную аудиторию псевдонаучное миропонимание может находить большую аудиторию, чем миропонимание ученого (и находит, о чем

свидетельствует рост сторонников идеи плоской Земли в современности). Однако (пере-)осмысление мира ученым носит более весомый характер, чем любая псевдонаучная теория. Творческие процессы ученого и псевдоученого носят принципиально различный характер, и различия между ними должны быть проведены именно в самом понимании творчества.

Во-вторых, такое определение оказывается недостаточным для ценностного понимания искусства. Так, например, в рамках такого определения творчества невозможно отличить выдающиеся классические образцы поэзии от произведений массового искусства из-за отсутствия дополнительных смыслозадающих критериев. Таким образом, понимание творчества нуждается в конкретизации сразу по двум направлениям: творчество как художественный процесс и как познавательный процесс.

2. Понимание творчества: от И. Канта к современности

Несмотря на многообразие представлений о творчестве (Платон, Аквинат, Г. В. Лейбниц, Г. В. Ф. Гегель), в классической философии представления о творчестве получили детальной предметно-тематической разработки. В рамках данной работы мы проследим переход от понимания творчества И. Кантом к современному его представлению. Особенностью понимания творческого процесса И. Кантом является его преимущественная ориентация на область искусства. Так, И. Кант в качестве субъекта художественного процесса называет гения, при этом гениальность может быть обнаружена только у художника ввиду того, что художественное творчество радикально конструктивно, чего, по мнению И. Канта, в научном открытии нет. Более того, новизна (ни комбинаторная, ни радикальная) не является критерием творчества. И. Кант, оспаривая оригинальность как свойство гениальности, указывает на следующее: «Поскольку возможна и оригинальная бессмыслица, продукты гения должны быть одновременно образцом, то есть служить примером; тем самым, хотя сами они возникли не

в результате подражания, они должны служить для этой цели другим, то есть служить руководством или правилом суждений» [1, с. 181]. Таким образом, творческий процесс у И. Канта понимается как художественный акт, совершаемый гением вне всяких канонов и образцов, но сам создающий такие каноны.

Отказ науке в творческом начале И. Кантом обусловлен тем, что это рациональная область познания устройства природы, но не создания художественных ценностей. Между тем, зарождение и развитие в XIX в. психологии и психоанализа повлияло на переосмысление функций и понятия творчества именно в области продуцирования научного знания. Понимание творчества в его повседневном в смысле (*common sense*) достигается, как нам представляется, не с развитием герменевтики и феноменологии, но именно в философии науки. Результатом исследований Т. Куном научной динамики стал концепт научной революции, который роднит науку с искусством ввиду того, что на этапе экстраординарной науки ученый вынужден формировать новую парадигму, способную объяснить противоречащие нормальной науке аномальные факты. Таким образом, фигура ученого, занятого не поиском истины, а созданием новой парадигмы, становится схожей с фигурой гения-художника, который, равно как и ученый, конструирует новый художественный мир. Между тем, взгляд на творчество как на смыслополагание, столкнувшись с рядом теоретических и практических вызовов XX–XXI вв., не утратил свою актуальность.

3. Понимание творчества в современности

Кризисное состояние науки и искусства конца XX–XXI вв. как отражение общего понижения рационального тонаса культуры достаточно хорошо исследовано в философско-методологической литературе. В рамках данной работы мы рассмотрим следующие причины такого кризиса:

- проблемы эпистемологии;

- проблемы в производстве научного знания;
- проблемы в социально-политической области.

Анализ данных причин, на наш взгляд, будет способствовать более глубокому пониманию творческого процесса.

Обратимся к проблемам эпистемологии. Со времен рассуждений платоновского Сократа (диалог «Менон») о пути к городу Лариса философы пытались понять, за счет чего знание чего-либо превосходит простую истинную веру в том же самое. В конце концов, истинная вера в правильность выбора пути, ведущего в Ларису, кажется столь же полезной, чтобы привести нас к месту назначения, как и знание пути к этому городу [2]. Тем не менее, мы придаем большее значение знанию, чем просто вере в правильность нашего мнения. Решение данной проблемы, предложенное Э. Геттиером [3], состоит в том, что мы ценим знание выше, чем (пусть даже обоснованную) веру, которая лишь случайно может оказаться истинной. И лишь первое обладает для нас эпистемологической ценностью. А потому А. Бадью предлагает защищать категорию истины от софистов, указывая, что «провозглашение конца философии и несвоевременности Истины и составляет собственно софистический итог нашего века» [4].

Проявлением кризиса можно считать и проблему верификации научных результатов в естественных науках. Так, современный физик Дж. Иоанидис причинами такого кризиса указывает слабость статистической значимости проводимых исследований и внешнюю мотивацию ученых-исследователей, побуждающую их к производству научных работ [5]. Попытка поставить на поток производство научного знания приводит к перепроизводству научных текстов, которые не находят должного уровня рецепции, а невозможность строгого регулирования статистики для нахождения закономерностей для каждой науки приводит к слабому результату. Таким образом, внешние критерии наукообразности результатов деятельности ученого лишают последнего творческого духа.

В свою очередь, социально-политическая ситуация, пожалуй, во все времена оказывала определенное влияние на искусство. Однако ангажированное искусство в классическую эпоху всегда рассматривалось как нечто второсортное по отношению к «настоящему» искусству, свободному от влияния общества и политики. Вспоминаются слова О. Мандельштама, написанные им в труде «Четвертая проза», который он создал, находясь под цензурным бременем советской власти: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух» [6, с. 182].

Между тем, появившийся в современном дискурсе термин «постправда», выражает современное состояние общества, когда оказаться неангажированным просто невозможно. Так, Н. Н. Ростова определяет постправду следующим образом: «это не ситуация после правды, но ситуация по ту сторону правды. Термин «постправда» стоит в ряду третьих терминов, преодолевающих всякий возможный дуализм, а следовательно, в такой логике и возможность репрессий, фашизм. Он зиждется на радикальном устранении различий, то есть того, с чего начинается человек» [7, с. 134]. Проблемным здесь для творческого субъекта является не отсутствие возможности создать нейтральный, оторванный от идеологии текст, а, по словам С. Жижека, «идеологическое пристегивание (*caritoppage*)» [8, с. 86] реципиентом автора посредством готовых структур языка и уже пред-данной в языке идеологии.

Так, состояние постправды лишает творческого субъекта возможности прорваться сквозь сеть идеологем, оставляя его в пространстве уже предуготовленных интерпретаций, посредством которых субъекту творческого процесса будет указано отведенное ему место в социально-политическом пространстве. Такое понимание социального процесса без субъекта основывается на мысли Л. Альтюссера: человек как субъект творческой практики оказывается «сырым материалом», который детерминирован социаль-

ной структурой, которая не может быть осознана, потому что она уже структурирована [9].

Стоит отметить, что вне нашего рассмотрения остается вопрос: действительно ли состояние постправды является кризисным состоянием для творчества? Кризис, на первый взгляд, не так уж и нов и обращает нас к словам Сальери из маленьких трагедий А.С. Пушкина: «Нет правды на земле, но правды нет — и выше». Означает ли это, что подобные проблемы в искусстве вечны?

4. Пути решения проблем понимания творчества

Такое понимание творчества в контексте общекультурного кризиса побуждает к его переосмыслению в различных подходах, результаты которых едва ли можно назвать успешными. Творчество считают исконной областью исследования и философия, и когнитивные науки, и психология, и психоанализ. Представителей когнитивных наук придерживаются точки зрения, что проблема творчества в принципе не является философской и ее следует уступить позитивным наукам [10].

Общим для исследователей является его понимание как генерации смысла автором и восприятие этого смысла реципиентом — расширительное понимание творчества, которое не может учесть ни новизны, ни ценности, ни художественности творческого продукта. Для понимания угрозы расширительного понимания творчества можно обратиться к аналогии, разработанной К. Мейясу в компаративном анализе творчества Р. Вагнера и С. Малларме. К. Мейясу начинает с того, что отмечает схожесть их целей в искусстве (ее тотальность для общества). Но если Р. Вагнер преследует цель сделать искусство заменой христианской религии внешним связыванием музыки со старыми нордическими легендами, то С. Малларме достигает этой цели посредством Стиха, который не нуждается ни в музыке, ни в голосе, ни (что важно) в связи с прошлым.

Как указывает К. Мейясу: «...именно с репрезентацией искусство и должно порвать, если оно хочет пойти дальше христианской религии. Нельзя хотеть быть греком: не пото-

му, что греки — это потерянный исток, идеальное единство искусства, науки и политики, которое невозможно открыть заново, но, наоборот, потому что мы, люди эпохи модерна, знаем, что у нас не греческие корни» [11, с. 83–84]. Таким же образом, попытка расширительного прочтения творчества как разнообразной деятельности, в которой есть место креативности и созданию смыслов, по сути, предстает попыткой связывания воедино различных форм деятельности, репрезентирующих уже существующие творческие ходы в их комбинаторной новизне, но не порывая целиком с традицией прошлого и не предлагая иные истоки для своего творческого акта. Схожим образом, в частном случае творческой формы — в литературе — эту мысль формулирует В.Б. Шкловский: «В художественном произведении кроме тех элементов, которые состоят из заимствований, существует еще элемент творчества, известной воли творца, строящего произведение, берущего один кусок и ставящего его рядом с другими кусками» [12, с. 45]. Именно в этом элементе, по мысли автора, не поддающийся обоснованию принципам той литературной традиции, которую писатель нарушает, и проявляется само творчество.

Специфическая сложность определений творчества состоит в том, чтобы найти внешние критерии выражения процесса, затрагивающего глубинные структуры личности. Стэнфордская философская энциклопедия в качестве подобных критериев творчества выделяет ценностный аспект, оригинальность, спонтанность, вдохновенность [13]. Между тем, предположение, что вместо уже обнаруженных критериев существует нечто, не поддающееся ни тематизации, ни концептуальному схватыванию также не выглядит убедительным объяснением творческого процесса [14]. Замена уже известных критериев принципиально неизвестным не просто размывает само понятие творчества, но и сохраняет принципиальную «внешность» его критериев. Подобные шаги в исследовании сущности творческого процесса лишь затемняют его понимание.

Между тем, мы можем предположить, что для самого субъекта творческой деятельности понимание, а не только чувствование, оснований творческого акта является доступным и может быть им эксплицировано, но не в предметно-понятийном выражении, а метафорическим образом. Причем такое определение не является поэтическим выражением, ведь метафора в понимании Н. М. Смирновой, есть «не только инструмент трансляции смыслов в логическом пространстве, но и форма жизни, задающая культурные векторы жизненной траектории» [15, с. 156]. Таким образом, очертить форму жизни (*Lebensform*) художника и обозначает определить его понимание творческого процесса.

5. Понимание творчества через прочтение В. В. Набокова

Обратимся к весьма своеобразным замечаниям В. В. Набокова о художественном творчестве. Наш выбор обусловлен радикальным индивидуализмом этого автора, не допускавшего внешнего давления ни на свое творчество, ни на сам творческий процесс. В. В. Набоков порывает с рассмотренной выше парой автор/реципиент, в связи с которой творчество может себя проявить, замыкая создание и восприятие творческого продукта на самом создателе. Так, в контексте разговора о драматургии названный автор отмечает: «Единственный зритель, о котором драматургу следует думать, это зритель идеальный, то есть *он сам*. Все прочее относится к театральной кассе, а не к драматическому искусству» [16]. Принципиальная ненаправленность на угождение читательскому вкусу не является самоцелью, но, только позабыв о существовании реального читателя, автор может, по мысли В. В. Набокова, обратиться целиком к своему произведению. Что же в таком случае обеспечивает следование автором «объективным» принципам развития творческого процесса, а не движению в сторону индивидуального писательского языка? И почему такое произведение всегда находит «своего» читателя?

В качестве ответа на такие вопросы В. В. Набоков предлагает двусоставное понимание творческого процес-

са: первичный восторг от обнаружения и схватывания художественной мысли, которая может унести автора в его индивидуальную область фантазирования, сменяется на вдохновение, выступающее в качестве объективного регулятора мысли художника: «Пылкий «восторг» выполнил свое задание, и холодное «вдохновение» надевает строгие очки» [17].

Подобная идея о внутренней самодисциплинированности субъекта творчества находит свое выражение и у современных левых мыслителей (С. Жижек, А. Бадью, А. Негри). Так, С. Жижек отмечает необходимость дисциплинированности в творческом процессе, где искусство — «это постоянная борьба против его же источника: искусство состоит в том, что поэт проклинает свободный полет поэтического вдохновения» [18, с. 225]. Именно дисциплинированность позволяет автору спасти от индивидуализации свое произведение, которое никто не сможет воспринять, кроме него самого, но при этом не обращаться к реальному реципиенту как к носителю руководства и правил создания творческого продукта.

Из переосмысления отношений автора/реципиента набоковская мысль выводит ключевое свойство творческого процесса: бесцельность самого творческого акта. И это не просто «искусство ради искусства», выполняющее исключительно эстетическую функцию. В набоковской перспективе это сохранение адекватности человеческого восприятия — того, что не позволяет попасть в плен обыденно-повседневного.

Понимание творческого процесса В.В. Набоковым не привязано к внешним категориям. Единственным носителем творческого духа являются для автора его принципы, обеспечивающие создание конечного произведения, ценность и практическая необходимость которого являются вторичными для самого автора. Субъект творческого процесса, в первую очередь, создает, исходя из своей внутренней необходимости создавать. И здесь В.В. Набоков выступает как приверженец идеи калокагатии: творческий

субъект не может создать прекрасное без внутреннего этического стержня. И эстетическое мировосприятие, и этическое мироотношение задаются автором посредством принципов, которыми он располагает.

Данные принципы не являются знанием творческого субъекта, они функционируют как уверенность (в витгенштейновском смысле). Однако, эта уверенность носит не только эпистемологический характер, как уверенность (а не знание) Л. Витгенштейна в том, что «это моя рука». Это также уверенность художника-импрессиониста в правильности выработанной им техники живописи. Уверенность обнаруживается и у бунтаря, выступающего против здравого смысла. Уверенность гения Н. Коперника, мыслящего вопреки своей эпохе. Уверенность влюбленного, что дама его сердца именно Она.

Такая уверенность обнаруживается не только в области искусства и в повседневной жизни, но в научной деятельности. Именно уверенность в своем математическом подходе побуждала математика-бурбакиста А. Гротендика, вопреки всем, не признавать доказанной с помощью компьютера теорему о четырех красках ввиду того, что человек не может охватить мыслью данное доказательство. Таким образом, уверенность, как ее определяет британский философ Д. Моял-Шэрок, выполняет противоречивую в своей двойственности роль: с одной стороны, она удерживает человека в его социальном мире, не позволяя ему «уйти в себя», такая уверенность прочно связывает нас со здравым смыслом. С другой стороны, она как чистое вдохновение является основой для раскрытия человеческих возможностей и зовет в авантюрное путешествие к художественным смыслам [19].

Таким образом, уверенность является ответом на рассмотренные нами выше кризисные состояния современности. Уверенность, выступая как индивидуальное основание для творческого субъекта, не является знанием *per se*, она формируется в субъекте творческого процесса и функционирует на его же страх и риск. Именно уверенность сохра-

няет мотивацию ученого на продолжение его исследований и обеспечивает его стойкость перед лицом социально-политических вызовов.

В свою очередь, для реципиента существует своя возможность в создании и формировании уверенности в области занятия искусством. Даже при всей непродуктивности такого занятия каждый человек, по мысли В. В. Набокова, может быть сопричастен творческому произведению: «...в любом уме — художественного или практического склада — всегда найдется зона, восприимчивая к тому, что неподвластно страшным невзгодам обыденной жизни» [17]. И достижение этого *ultimathule* есть, пусть и непрактичная, но необходимая для человека цель.

Данная возможность существует не только в области искусства, но и в науке и в иных областях — везде, где обнаруживается творческое начало. Как указывает В. В. Набоков: «В конце концов, и в других областях встречается этот трепет восторга — упоение чистой наукой бывает не менее сладостно, чем наслаждение чистым искусством. Главное — этот озноб ощутить, а каким отделом мозга или сердца — неважно. Мы рискуем упустить лучшее в жизни, если этому ознобу не научимся, если не научимся привставать чуть выше собственного роста, чтобы отведать плоды искусства — редчайшие и сладчайшие из всех, какие предлагает человеческий ум» [17].

Таким образом, согласно В. В. Набокову, творчество можно помыслить как свободный от внешних условий акт созидания, мотивированный внутренней уверенностью, требующей единства эстетического и этического и обеспечивающий создание продукта, который может быть воспринят реципиентом, целью создания которого является сам процесс переживания созданного. Или, как определил последнюю мысль в контексте размышления об искусстве В. Б. Шкловский, «искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно» [12, с. 322]. Таким образом, приняв во внимание набоковскую идею о радикальной внутренней уверенности субъекта творче-

ского процесса, мы можем обеспечить если не точное знание творческого акта, то понять его функционирование в Lebensform самого субъекта, при этом сохранив ценность и значимость эстетики, этики и эпистемологических условий поиска истины.

Заключение

Безусловно, само предположение, что творчество можно «схватить» однозначным определением, спорно. Современные философы творчества предполагают, что творчество содержит разные, подчас не связанные смысловые узлы, которые не позволяют дать творчеству однозначное определение [20]. Однако нашей целью являлось не определение творчества предметно-понятийном образом, но создание определенного фокуса восприятия самого творческого процесса, в котором внешние критерии его понимания будут уже вторичны по отношению к самому духу творения. Нашей целью было не создание универсального ответа на вопрос о творчестве, но рассмотрение его в его процессуальности.

Безусловно, такая попытка, произведенная путем обращения к поэтической мысли В.В. Набокова, легко поддается критике указанием на слабость самого понимания уверенности. Между тем, мы специально рассмотрели проблему Э. Геттиера с целью демонстрации того, каковароль уверенности в современной эпистемологии. И уверенность, предлагаемая в качестве разрешения проблемы закрытия знания (closureprinciple), является перспективной стратегией. Поэтому представляется, что такую же роль уверенность может выполнить не только в эпистемологии, но и в философии искусства.

Уверенность не является содержательным принципом творчества — преступник также может действовать уверенно, но это не делает его деяние ни эстетичным, ни морально оправданным. Однако при правильности выбора/формирования когнитивной стратегии такая уверенность позволяет человеку создавать истинно прекрасную работу. Но определить, из каких частей должна состоять уверен-

ность, определить ее золотой стандарт едва ли возможно, потому что жизнь не может вполне уместиться в пределы человеческой мысли. В исследовании всегда остается нетематизируемая часть, которая, оставшись вне фокуса рассмотрения, определяет всю предметную данность. Именно поэтому творческий акт как результат мотивации внутренней уверенностью — это рискованное предприятие, результат которого далеко не всегда предсказуем.

Список литературы

1. *Кант И.* Критика способности суждения // Пер. с нем. А. Гулыга. М.: Искусство, 1994. 367 с.
2. *Платон.* Менон / Пер. с древнегреч. С. А. Ошерова // *Платон Собр соч.:* в 4 т: Т. 1. М.: Мысль, 1990. 860 с.
3. *Gettier E.L.* Is Justified True Belief Knowledge? // *Analysis.* 1963. Vol. 23. No.6. P. 121–123.
4. *Бадью А.* Манифест философии. [Электронный ресурс] URL: https://royallib.com/book/badyu_alen/manifest_filosofii.html (Дата обращения 03.06.23)
5. *Ioannidis J.P.A.* Why Most Published Research Findings Are False // *PLOS Medicine.* 2005. No.19 (8). P. 696–701.
6. *Мандельштам О.* Четвертая проза // *Мандельштам О. Собр. соч.:* в 4 т: Т. 2 М.: ТЕРРА, 1991. С. 177–194.
7. *Ростова Н.Н.* Философская аналитика идеи постправды // *Христианское чтение.* 2018. №6. С. 130–138.
8. *Жижек С.* Возвышенный объект идеологии / Пер. с англ.: В. Софронов. М.: Художественный журнал, 1999. 114 с.
9. *DiTomaso N.* «Sociological reductionism» from Parsons to Althusser: Linking action and structure in social theory // *American Sociological Review.* Vol. 47. No.1. P. 14–28.

10. *Mumford M.D.* Where Have We Been, Where Are We Going? Taking Stock in Creativity Research // *Creativity Research Journal*. 2003. No.15. P. 107–120.
11. *Мейясу К.* Число и сирена. Чтение «Броска костей» Малларме / Пер. с фр. С. Лосевой и К. Саркисова. М.: Носорог, 2018. 224 с.
12. *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 384 с.
13. *Creativity* // *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. [Электронный ресурс] URL: <https://plato.stanford.edu/entries/creativity/> (Датаобращения 03.06.23.)
14. *Cropley A.J.* *Creativity (Education today)*. London: Longmans, 1967. 121 p.
15. *Смирнова Н.М.* Образ и смысл: опыт когнитивной лингвистики // *Философия творчества. Ежегодник*. Вып. 8, 2022: Философско-методологический анализ творческих процессов. М.: Голос, 2022. С. 150–178.
16. *Набоков В.В.* Лекции о драме. Трагедия трагедии. [Электронный ресурс] URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-o-drame/tragediya-tragedii.htm> (Дата обращения 03.06.23.)
17. *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. Искусство литературы и здравый смысл. [Электронный ресурс] URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-zarubezhnoj-literature/iskusstvo-literatury.htm> (Дата обращения 03.06.23.)
18. *Жижек С.* Размышления в красном цвете / Пер. с англ.: В. Софронов. М.: Издательство «Европа», 2011. 476 с.
19. *Moyal-Sharrock D.* *Understanding Wittgenstein's on Certainty*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004. 250 p.
20. *Wreen M.* *Creativity* // *Philosophia*. 2015. No.43. P. 891–913.

О.А. Сомова

СГМУ им. В.И. Разумовского, Саратов

O.A. Somova

*State Medical University named
by V.I. Razumovsky, Saratov
oksanasomova@mail.ru*

К вопросу о творческом характере повседневности

***Аннотация.** В статье проблематизируется тезис о творческом характере социальной реальности, постулируемый теоретиками социально-феноменологического направления. Обращено внимание на то, что гибкость систем значений обеспечивается пересечением субъективного и интерсубъективного в жизненном мире человека. Это пересечение осуществляется в типизации опыта субъекта, что ставит под вопрос творческое начало социального мира. Для выявления оснований субъективности используется обращение к теоретическим предпосылкам феноменологии повседневности. На этом основании делается вывод о том, что понятие о жизненном мире связано с идеей трансцендентальной интерсубъективности, что подчеркивает проблематичность становления субъективного. Исторический аспект жизненного мира указывает на герменевтический характер его становления, обеспечивающий размыкание тотальной социализации.*

***Ключевые слова:** феноменология, интерсубъективность, повседневность, типизация, творчество, субъективность.*

On the Creative Nature of Everyday Life

***Abstract.** The thesis of social reality's creative nature postulated by social-phenomenological theorists is*

problematized in the paper. It is shown that the intersection of subjective and intersubjective in the subject's life world provides the flexibility of meaning systems. This intersection becomes possible through the typification of the subject's experience and perception, which calls into question the very creativity of the social world. To reveal the foundations of subjectivity the addressing to theoretical premises of everyday phenomenology is proposed. We show a connection between the notion of the lifeworld and transcendental intersubjectivity that underlines the problematic nature of the becoming subject. It is concluded that the very becoming of social relations has a hermeneutic character of its formation, which provides a decoupling of total socialization.

Keywords: *phenomenology, intersubjectivity, everyday life, typification, creativity, subjectivity.*

И вот то, что я давно подозревал, — бессмысленность мира, — стало мне очевидно. Я почувствовал вдруг невероятную свободу, — вот она-то и была знаком бессмысленности.

В. Набоков «Соглядатай».

С середины XX века понятие повседневности прочно вошло в тезаурус социальной мысли. С момента публикаций работ А. Шюца, приспособившего феноменологический методологический и понятийный аппарат под потребности и задачи социологии, повседневность стала настоящим открытием. Проблематизация конституирования мира высветила непрозрачность так называемого здравого смысла и «само собой разумеющегося» в повседневном поведении, что раскрыло перед социологами буквально бесконечное поле для изучения.

В феноменологическо-социологическом ключе любой разговор двух людей представляет собой средоточие интуиций и предположений, базирующихся на интерсубъективно (т.е. общеизвестных, доступных и интенционально данных многим людям [1, с. 63]) существующих смыслах. Задача социальной науки — обнаруживать эти неявные механизмы нашего каждодневного поведения. Г. Гарфинкель, анализируя существенные особенности взаимопони-

мания собеседников, подчеркивает роль общего контекста взаимодействия, без которого любой разговор превращался бы в бесконечное уточнение используемых слов и пояснений [2, с. 44]. Речь идет не только о том, что поведение в социальных взаимодействиях глубоко типизировано и строится на разного рода сценариях участия в них. Невидимость сценариев, по которым воспроизводится повседневное общение, говорит о том, что эти схемы принадлежат области мышления. Они имманентны ему и неразрывно вплетены в общий поток сознания. Мерилом социальной жизни служит узаконенность практик, произвольность их воспроизведения, утверждение реакций на события в качестве норм (sic!) моральных и социальных.

Феноменологически ориентированная социальная мысль, инициированная работами А. Шюца и представленная в трудах приверженцев социального конструкционизма, вскрывает глубокие предпосылки простейших действий человека, вроде поездки на работу на общественном транспорте, демонстрируя тем самым, что практически любое движение человеческой души пропитано «социальным бульоном». Действительно, личность обретает самое себя лишь внутри сообщества, она думает его языком и выстраивает свою картину мира на каркасе уже существующих ценностных систем. В то же время, стремление уличить «естественность» поведения в искусственности его происхождения чревато проблемами иного рода, связанными с собственно феноменологическим наследием направления исследований.

Выявление конструируемого характера повседневности не останавливается лишь в границах произвольного, почти автоматически осуществляемого социального взаимодействия. Вернее будет сказать, в любом социальном взаимодействии можно выявить его типизированную структуру, в связи с чем, поле исследователя повседневности потенциально может быть приравнено ко всей совокупности проявлений человеческой жизни: биография индивида с момента его рождения — это история его отношений с

другими людьми [3, с. 71]. Если ключевой характеристикой повседневного является не критичность отношения к миру, интуитивность обращения с ним и опора на усредненное понимание вещей, чем же тогда оно отличается, к примеру, от эстетической оптики? Или, например, задумываясь о том, переходить ли дорогу на красный свет светофора в соответствии с категорическим императивом И. Канта, включается ли субъект в план повседневного мышления, ведь мир в этот момент под сомнение не ставится, и нет ничего более естественного, чем принимать правила дорожного движения за некоторую выраженную в знаке норму?

Социальная реальность стабилизирована структурой общественных отношений, позволяющей собеседникам считать *status quo*, но действительно ли социальное бытие индивида сводимо лишь к освоению этой структуры? В самом деле, опыт общественной жизни не гомогенен: П. Бергер и Б. Бергер, к примеру, выделяют, правда, всего две его разновидности — большие сюрпризы и рутинные события [4, с. 31]. Жизнь человека полна беспрецедентными встречами, которые сохраняются в памяти, но, по убеждению социологов, с возрастом количество «больших сюрпризов» уменьшается в результате рутинизации общественной жизни. Остается лишь обыденность, способная поглотить практически любое событие.

Теоретики социального конструирования реальности подчеркивали творческое начало социальных конструкторов, завязанное на включении личного опыта субъекта в воспроизведение практик. В то же время остается не ясным, где происходит размыкание мерного хода повседневной жизни, если даже «большие сюрпризы» упорядочиваются телеологией социальных практик? Критика социального конструкционизма очерчивает сразу несколько проблемных мест:

- 1) либо социальное бытие индивида тождественно существующим социальным практикам, но тогда о каком творческом процессе созидания социальной реальности может идти речь? Ведь в таком случае

социальная реальность — не более чем совокупность типичных ситуаций с набором типичных реакций, которые составляют разнообразие стратегий поведения человека. Заметим, что именно из этой логики А. Шюц определяет свободу: как широту осведомленности субъекта.

- 2) либо социальное конструирование, выросшее из феноменологической философии, нивелирует свое собственное феноменологическое наследие и оставляет без внимания иные виды социального опыта, позволяющие говорить о творческом начале конструирования мира.

Иными словами, мы задаемся вопросом, каково основание творческого преобразования социального мира внутри социально-феноменологической предпосылки?

Творческий аспект повседневности в социальной теории

Сама постановка вопроса завязана на классической для социальной философии дискуссии о взаимной обусловленности общества и личности. Феноменологически ориентированная социальная мысль решает этот вопрос, опираясь на феноменологическую операцию редукции. А. Шюц, формулируя базовые положения феноменологической социологии, выстраивает логику механизма типизаций, который базируется на рутинизации прецедентных событий субъекта. Точка отсчета формирования типизаций — первые встречи лицом-к-лицу, или, первые контакты с другими людьми. Социолог обращается к операции феноменологической редукции, проблематизируя данность других людей, для того, чтобы обнаружить, как в субъективном опыте появляются представления о социальном мире. Аппрезентативный перенос, представляющий собой выстраивание фигуры Другого по аналогии с самовосприятием субъекта, составляет сердцевину процесса конституирования первого, ближнего круга окружающих людей (Мы-отношений). Мы-отношения иллюстрируют постепен-

ное становление социальных связей из первых взаимодействий субъекта с другими людьми. Субъект переносит уже совершенные ментальные операции по аналогии на других встречаемых людей снова и снова, формируя цепочки второго, третьего и дальнего кругов, наконец, составляя представление о наличии общества как такового. Социальный мир содержит область, характеризующую непосредственным переживанием других людей; все остальные области получают свою фундаментальную легитимацию на аналогии с переживанием непосредственного спутника, считает А. Шюц [3, с. 122].

Использование редукции позволяет А. Шюцу рассматривать конституирование социальной реальности как бы с чистого листа, буквально с «чистых мы-отношений». «Чистота» отношений объясняется их первоочередностью с одной стороны, и непредвзятостью суждения субъекта — с другой. А. Шюц говорит о круге людей, которых субъект в первую очередь изучает на предмет их своеобразия и уникальных черт поведения, которые составляют образ личности в памяти и воображении. Запомнившееся, выявленное в близких, становится ожидаемым в фигурах других людей, встреченных позднее. Область непосредственного взаимодействия включает в себя общее поле времени и пространства, преобразующее людей в современников. Синхронность процессов в общем времени объединяет потоки времени внутреннего и обеспечивает их синхронизацию в живом настоящем. Во всех других формах социальных взаимодействий сущность другого человека схватывается с помощью формирования конструктов типичного поведения, типичного отношения к персональному идеальному типу, примером которого является поведение Другого [5, с. 19].

Краткая экспозиция концепции А. Шюца позволяет обнаружить точку схождения социума и субъекта, которая разворачивается в целые ансамбли субъективного опыта переживания данности других людей. Социальное-объективное и субъективное сходятся воедино в жизненном мире

субъекта. Как отмечает признанная исследовательница феноменологии социального мира в нашей стране Н.М. Смирнова, ключевой характеристикой жизненного мира выступает его темпоральность, что в случае конституирования субъективных значений означает их биографическую детерминацию [6, с. 154]. Имеется в виду, что седиментация интерсубъективно данных значений опосредована уникальной жизненной траекторией субъекта. В свете интересующей нас проблематики, творческий аспект в концепции А. Шюца лежит именно в области субъективного освоения интерсубъективного мира социальной реальности и содержательно раскрывается в биографической ситуации субъекта, накладывающей отпечаток своеобразного переживания и усвоения одних и тех же значений разными людьми.

Именно принадлежность мира значений к субъективному опыту человека позволяет в последующем социальным теоретикам говорить о творческом потенциале конструирования социальной реальности. Вернее, это подразумевается, поскольку мир постоянно интерпретируется заново осваивающими его новыми членами общества. В работах П. Бергера, во многом опиравшегося на тезисы А. Шюца, мы встречаем обращение к творческому потенциалу социальной реальности. Социолог усматривает подвижность, присущую миру культуры, в ее конструируемости носителями. В «Элементах социологической теории религии» (*The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion*) он пишет, что мир социальной реальности не имеет корней нигде, кроме как во взаимоотношениях людей. Будучи целиком продуктом человеческой активности, культура постоянно производится и воспроизводится, ее структуры ненадежны и обречены на изменения в процессе воспроизводства [7, p. 10].

Объяснение подвижности культуры кроется в процессах постижения социальной реальности индивидом. П. Бергер, описывая конструирование мира, вводит в понятийный аппарат своей концепции определения двух принципиально важных процессов: экстернализации и интернализации

(функционированию которых посвящен весь первый параграф первой главы «Religion and World-Construction»). Экстернализация и интернализация соответствуют двум ступеням социализации: сначала социальная реальность предстает как совокупность объективно (т.е. интерсубъективно) существующих значений, предписаний, рекомендаций, изначально чуждых субъекту, которые затем осваиваются, т.е. интернализуются в сознание субъекта при помощи различных агентов поддержания культурных образов, а также в ходе исполнения им социальных ролей.

Момент творческого, преобразующего начала повседневности мы можем обнаружить в высказываниях социолога, в которых он утверждает фактическую невозможность «тотальной социализации», т.е. полного тождества между объективированным значением в самом начале освоения социальной реальности субъектом и значением конечным, включенным в собственные представления субъекта о самом себе как части общества. Но примечательно для нас то, что эту точку расхождения П. Бергер не артикулирует. Она предполагается, вменяется подспудно, при помощи апелляции к усредненному представлению об уникальности человеческого сознания. Мы, как читатели, не сомневаемся в том, что мышление каждого нового агента социальных отношений индивидуально, и, социализуясь, оно расцветчивает интерсубъективно данные значения субъективными оттенками. Логично предположить, что, поскольку П. Бергера интересует именно устойчивость систем значений, он концентрирует свое внимание на тех аспектах социальной жизни, которые позволяют обществу быть стабильным. Однако проблема обнаруживается внутри феноменологии социального мира.

Естественная установка сознания на жизнь в обществе опирается на явное и неявное знание о ситуациях, позволяющее делать определенные выводы о тех или иных тактиках поведения. Опыт, задействованный в ориентации в мире, уже заранее типизирован (sic!) [5, с. 11], т.е. предположен как тот, что формирует представление о типе объек-

та или действия. Интенционально установка «само собой разумеющегося» направлена не на объект как таковой, а на *известное* или *предполагаемое* о нем, что закладывает пути обращения с ним: это переживание типического актора на социальной сцене [3, с. 123]. Логичным следствием из этого является типизирование и внутренних актов и реакций, что подтверждает и сам А. Шюц [3, с. 20]. Описание опыта жизни в обществе с позиций феноменологии повседневности включает в себя рецептурное видение современности, причем под современностью с равным успехом можно понимать как ближайшее окружение современников, так и усредненное представление об исторической эпохе [8, р. 12].

В конце концов, идеи А. Шюца были названы Т. Лукманом «протосоциологией» не случайно. А. Шюц, подробно изучая формальные структуры сознания, указал на чисто эмпирические концепты вроде «запаса знаний», «систем релевантности» и «типизаций», которые, сами по себе составляют интерес для социологии. Таким образом, А. Шюц видит в конститутивной феноменологии естественной установки философскую антропологию, которая обеспечивает надлежащее основание для эмпирических социальных наук. Иными словами, он объясняет, как возможно непроблематичное включение индивидуальных различий мышления в логику социальных исследований.

Небесполезным будет упомянуть расхождение в оценках наследия Шюца между Т. Лукманом и Дж. Псатасом (George Psathas), исследователем американского направления этнометодологии [9, р. 154–158]. Если для Т. Лукмана А. Шюц — философ, подготавливающий методологическую почву для социологии, то для Дж. Псатаса феноменология естественной установки — это феноменологическая социология, которая изучает жизненный мир индивидов посредством анализа социальных явлений. Согласно Дж. Псатасу, целью феноменологической парадигмы является понимание, описание и анализ жизненного мира так, как он переживается теми, кто в нем живет [10,

р. 15]. Осуществляемая феноменологическая редукция позволяет экстраполировать эгологический опыт социального взаимодействия на опыт других акторов. Указанная полемика примечательна тем, что концептуальные построения А. Шюца с одинаковым успехом могут быть названы как философией, которая обращается к субъективному опыту, так и социологическим направлением, которое изучает конституцию социального акта в его интересубъективном разрезе. В случае данного исследования мы подчеркиваем именно социологический характер феноменологии социального мира, что, как мы видим, в истории социальной мысли находит прецедент.

Разработанный западными социальными теоретиками ракурс выстраивания социального мира из первичной общности лицом-к-лицу не достигает своей цели описания «изнутри» опыта индивида. Речь всегда идет о контексте ситуации взаимодействия, субъект осваивает цепочки действий и реакций на определенные стимулы, что в целом нивелирует необходимость обращения к собственно опыту субъекта. В данном способе взаимодействия нет возможности говорить о каком-либо субъективном времени: единственно существует только время физическое в аспекте синхронности существования и действий современников. Основообразующими компонентами Мы-общности выступает не опыт восприятия, но историчность значений, временная синхронность участников коммуникативной ситуации и их пространственная сопричастность. Так, А. Шюц в полемике с О. Финком, посвященной проблеме трансцендентальной интересубъективности у Э. Гуссерля [3], делает предположение, и небезосновательное, что для его феноменологии естественной установки необходима ограниченная феноменологическая редукция, нередуцируемый пласт которой содержит всегда данные обстоятельства жизни, фактичность субъекта. Т.е. для самого А. Шюца ясна постоянная, *тотальная включенность социального контекста* в интенциональность субъекта, которая не может быть редуцирована даже в рамках феноменологического подхода.

О мнимой свободе в смыслотворчестве пишет и российская исследовательница Ю.С. Моркина, обращая внимание на тот факт, что событийность социального взаимодействия зиждется на прежних коммуникациях людей вообще. Исследовательница указывает на подавляющую роль операциональной замкнутости ситуации общения, которую можно определить как допустимый горизонт интерпретаций: «Общество, вернее, *система прежних коммуникаций*, определяет, наряду с «биографической ситуацией», спектр возможного смыслопорождения при толковании значения каждого носителя смысла» [11, с. 320–323]. Конкретные взаимодействия всегда происходят в уже существующем контексте отношений.

Рассмотренный выше способ обращения к сущему феноменально предполагает единственное содержание: как надлежит поступать в определенной ситуации участникам, которые являются представителями тех или иных групп, сообществ и коллективов. Представленные в структуре социальных позиций окружающие идентифицируют и позицию индивида в социокультурной среде, нивелируя биографические различия набором известных сценариев взаимодействия. Биографический контекст нельзя свести к отдельным людям или их действиям: он — уже существующая структура социальных отношений, в которой индивиды находятся постоянно и в которой они проживают свою жизнь. Общественный уровень взаимодействия трансиндивидуален [12, р. 219], и это то, почему общество стабильно.

Анализ оснований феноменологии социального мира позволяет продемонстрировать определенную замкнутость линии объяснений: основная их идея — это объяснить творческое начало при помощи разворачивания типизирующей логики повседневного мышления. Вместе с тем, мы не станем отрицать наличия творческого элемента, присущего опыту социальных взаимодействий. Внутри самой феноменологической философии имеются инструменты для прерывания действия «тотальной социализации» и уточне-

ния понимания того, о каком виде творческого осмысления реальности идет речь.

Ревизия интерсубъективности как подступ к творческому началу

Прежде всего, обратимся к трансцендентальной интерсубъективности, которая фигурирует в тезисах А. Шюца. На первых этапах развития феноменологии социального мира А. Шюц опирался на труды Э. Гуссерля и сосредоточивался на прояснении апперцептивного механизма, который социолог понимал как первичный социальный опыт, разрастающийся в разветвленную систему общественных отношений, о чем было упомянуто выше. Именно в этом ключе А. Шюц будет понимать интерсубъективность и дальше: в тексте, посвященном конкретно проблематике трансцендентальной интерсубъективности социолог разбирается с трудностями конституирования Другого Эго и установлением границ *epoché* [3].

Из работы Э. Гуссерля «Кризис европейских наук», в которой философ пишет о сопричастности трансцендентального Эго общим исторически сформировавшимся структурам сознания [13, с. 249–250] (тезиса, важнейшего для понимания эволюции мышления философа), А. Шюц заимствует только идею жизненного мира субъекта, которую и проблематизирует. Этот шаг может быть объяснен знакомством А. Шюца лишь с опубликованными работами Э. Гуссерля, исключая более поздние приложения к «Кризису», изъятые из манускриптов. А. Шюц, полагает, что интерсубъективность разделена между субъектами в их действительных переживаниях. Это означает, что интерсубъективность основана на фактичности субъекта, который себя удостоверяет в длящемся взаимодействии с другими людьми. Для социолога важно прояснение условий возможности интерсубъективности из опыта Я, которых в рамках феноменологической редукции он ищет в контексте ситуации взаимодействия: в сопричастности временной, пространственной и культурной. Можно сказать, что А. Шюц берет «позднюю» идею Э. Гуссерля о жизненном

мире, но разрабатывает ее методом «раннего» Э. Гуссерля, понимающего интерсубъективность как проблему данности Другого Эго [14].

Вместе с тем, признание Э. Гуссерлем трансцендентальной функции мирских предпосылок создает основание, необходимое для прояснения интересующего нас вопроса. Конститутивность сознания в поздней, генетической феноменологии приписывается не определенному Я, но признается результатом общего для всех людей процесса. «Воздействие», которое оказывает на субъекта другое Я, и посредством которого он включен в традицию, существует в форме «пассивного синтеза», определяемого как данность предмета, конституирование которого осуществлено не этим сознанием, т.е. данность предмета в качестве сконституированного другими [15, с. 14–19]. Жизненный мир по своему существу — интерсубъективный, что в понимании позднего Э. Гуссерля и составляет его трансцендентальный характер. Субъект, таким образом, ставится в парадоксальное положение: он заранее вписан в социальную реальность, которая изначально является результатом конституирования смысла предыдущими поколениями, т.е. фактически чужда ему. Но интерсубъективность пронизывает сознание субъекта, он ею мыслит, оперируя принятым в ней языком, на что будет обращать внимание, к примеру, О. Финк. Субъекту не нужно заново производить конституцию мира. Напротив, субъективному в нем только предстоит оформиться из интерсубъективно существующей социальной реальности. Тогда вопрос о творческом смыслопорождении, укорененном в опыте субъекта, должен быть разработан как вопрос о возможности субъективности внутри интерсубъективности.

Исследование приходит к противоречивому требованию объяснять возможность субъективности посредством отделения от изначально данной интерсубъективности. Принятие тотальности социализации, возможность которой отрицал П. Бергер и которая оказывается логичным следствием историчности жизненного мира, указывает на тот

факт, что проблематика интерсубъективности, скорее, нуждается в прояснении отношений различия субъектов, а не их подобия [16, с. 41]. Предданная в виде структур пассивного синтеза, интерсубъективность снимает необходимость прояснения данности Другого Я и представляет собой основание для вопрошания об обособлении человека внутри гомогенной социальной реальности, что в корне противоположно общей логике разворачивания социального опыта у А. Шюца. С долей осторожности, можно предполагать содержательную близость вопроса об обособлении субъективного и процесса интернализации, т. е. приватизации интерсубъективно данных смыслов, о которой упоминает П. Бергер. Однако, если интерсубъективность предшествует всякой субъективности, о творческом начале какого рода может идти речь?

Исследователь коммуникативного аспекта интерсубъективности Л. Гроссберг предлагает продуктивную трактовку неоднозначного условия о возможности субъективности внутри интерсубъективности. Л. Гроссберг предполагает внутри феномена интерсубъективности, помимо области трансцендентного, «чужого мира» (Э. Гуссерль), существование особой лакуны чувства общности. Это чувство фундировано осмыслением индивидом себя как личности внутри социального мира [12, с. 225]. Иными словами, Л. Гроссберг обращает внимание на те области социального опыта субъекта, которые в меньшей степени связаны с социальными ролями и усредненным ходом жизни. Он фокусирует оптику исследования на причине того, почему субъект стремится постичь практики той или иной социальной группы, и находит это объяснение в переживаниях социальных взаимодействий.

О наличии чувства сопричастности пишет и современный последователь Э. Гуссерля Д. Захави. Так, он предлагает различать два уровня самосознания: базисный и концептуализируемый, тот, что подвергается осознанию [17, р. 23]. Исследователь считает, что, хотя обретаемая в процессе социализации личность вторична, это не означа-

ет ее тотальное конструирование, на чем настаивают, к примеру, символические интеракционисты. Самое первое личное переживание остается неизменным измерением [18, р. 62]. Именно этот базисный уровень связан с возможностью понимать себя из любого рода объединений, чувствовать себя действительно им принадлежащим. Другими словами, нельзя быть членом сообщества, не подтвердив каким-либо образом принадлежность к его опыту. Отличительная особенность единства требует особого рода интеграции, которая не гомогенизирует членов сообщества в недифференцированное функциональное единство. Скорее, внутри группы различия должны сохраняться и переживаться, чтобы сделать возможным подлинное бытие друг с другом, считает Д. Захави: «Identification makes a difference» [19, р. 17].

Предполагается, что обращение к становлению субъективности разрывает замкнутый круг повседневности, так как сама субъективность оформляется в фихтеанском ключе, то есть как отличие не-Я и Я. Упоминание И. Г. Фихте не случайно: процесс приватизации и переосмысления интерсубъективно данной социальной реальности происходит посредством рефлексии субъекта о чуждом содержании собственного мышления. В исследовательской литературе подобный вид рефлексии обозначается как смысложизненный, и определяется как тот, который в качестве основания для самоинтерпретации использует жизненный опыт рефлексирующего. Иначе говоря, смысложизненная рефлексия возникает на пересечении субъективного и интерсубъективного взаимодействия и является результатом познания себя в мире и мира в себе [20, с. 112–116].

Концептуальная ревизия понятия интерсубъективности вносит коррективы в то, что может быть названо творческим началом социальной реальности. Оно действительно обнаруживается в сопряжении субъективного и интерсубъективного, но не как самоочевидная оригинальность каждого социального агента. Принципиальной важностью обладает момент повторного наделения смыслом типизи-

рованных действий и реакций, которые открывают иные значения феноменов. Разумеется, речь не идет об абсолютно невиданных ранее прочтениях явлений. Имеет значение «свежее прочтение» суждений и действий, которые таким образом могут быть модифицированы, приняты в качестве новой нормы и, как следствие, заново «затерты» и снова переоткрыты. Так понимаемая субъективность превосходит интерсубъективность в виду постулируемой неисчерпаемости опыта экзистенции над освоенной (и выраженной в языке) обществом реальностью. Субъект как бы перепроверяет соответствие своего опыта и того, как его принято называть, обозначая тем самым открытый характер корреляции. В связи с чем феноменологическое изучение социального субъекта должно включать в свое проблемное поле этот разрыв между субъектом и обществом в качестве своеобразной точки сингулярности в смыслообразовании.

Посредством общения с другими людьми происходит не только типизация и рутинизация мышления, но становится возможной интерпретация собственного существования. Интерпретирующая составляющая социального опыта высвечивает творческий аспект социализации и проблематизирует интерсубъективность, различая мир объектов, воспринимаемых многими, и мир собственный, существующий внутри первого. Момент взаимодействия способен обратить социального агента к рефлексии о ценностном содержании воспроизводимых сценариев и суждений. Памятуя об онтологии Г.В. Лейбница, скажем, что именно пространство разрыва между субъектом и социальной реальностью, укорененное в неартикулируемых экзистенциальных содержаниях интенциональных актов, является творчески наполненным локусом социального бытия. Иначе говоря, индивидуальное и общественное существуют в рамках их взаимного раскрытия в момент общения. Индивид одновременно отчужден от социального и встроен в него; тем не менее, и индивидуальное, и социальное существуют только в пределах их взаимного раскрытия.

Список литературы

1. *Слинин Я.А.* Феноменология интерсубъективности. СПб.: Наука, 2004. 354 с.
2. *Гарфинкель Г.* Исследование привычных оснований повседневных действий // Социологическое обозрение. 2002. Т. 2. № 1. С. 42–70.
3. *Шюц А.* Проблема трансцендентальной интерсубъективности у Гуссерля // Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003. С. 46–96.
4. *Бергер П., Бергер Б.* Личностно-ориентированная социология. М.: Акад. Проект, 2004. 605 с.
5. *Шюц А.* Обыденная и научная интерпретация человеческого действия // *Шюц А.* Избранное: Мир, светящийся смыслом. М.: РОССПЭН, 2004. С. 7–51.
6. *Смирнова Н.М.* Альфред Шюц // Западная философия XX–XXI вв. Интеллектуальные биографии. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. С.142–159.
7. *Berger P.L.* The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion. New York: Open Road Media, 2011. 229 p.
8. *Berger P.L., Berger B.* Hansfried Kellner Homeless Mind: Modernization and Consciousness. New York: Pelican, 1974. 258 p.
9. *Eberle Th. S.* Phenomenology and Sociology: Divergent Interpretations of a Complex Relationship // Interaction and Everyday Life. Phenomenological and Ethnomethodological Essays in Honor of George Psathas. Lanham/Boulder/New York/Toronto/Plymouth: Lexington books, 2012. P. 132–152.
10. *Psathas G.* Phenomenological Sociology: Issues and Applications. New York/London/Sidney/Toronto: Wiley, 1973. 392 p.

11. Моркина Ю.С. Интерсубъективность как трансляция смыслов // Интерсубъективность в науке и философии. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. С. 313–323.
12. Grossberg L. Intersubjectivity and the Conceptualization of Communication // Human Studies. 1982. Vol. 5. No. 1. P. 213–235.
13. Гуссерль Э. Кризис европейских наук. СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2004. 398 с.
14. Kern I. Einleitung der Herausgebers // Husserl E. Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Teil 1: 1905–1920 / Hrsg. von Iso Kern. Husserliana XIII. Den Haag, 1973. S. XVII–1.
15. Борисов Е.В. Исторический аспект познания в поздних работах Э. Гуссерля // Методология науки: сборник трудов участников Всероссийского семинара (Томск, 01–31 мая 1997 года). Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет, 1997. С. 14–19.
16. Волкова С.В. Проблема интерсубъективности в современной философии: Э. Гуссерль — М. Хайдеггер // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. №10. С. 39–41.
17. Zahavi D. Self-Awareness, Temporality, and Alterity. Central Topics in Phenomenology. Dordrecht: Springer Science+Business Media, 2010. P. 21–41.
18. Zahavi D. Phenomenology of self // The Self in Neuroscience and Psychiatry. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003. P. 56–75.
19. Zahavi D. We in Me or Me in We? Collective Intentionality and Selfhood // Journal of Social Ontology. 2021. Vol. 7. No. 1. P. 1–20

20. Шичанина Ю.В. Личностные трансформации в условиях интенсивных межкультурных коммуникаций: смысловая рефлексия // Социум и власть. 2016. №3. С. 112–116.

АРХИВ

**МЫСЛИТЕЛИ ПРОШЛОГО
О ТВОРЧЕСТВЕ**

Нижеследующий текст представляет собой транслитерацию в современный орфографический вариант оригинального труда Д. Овсяннико-Куликовского по изданию: Овсяннико-Куликовский Д. Из лекций об «основах художественного творчества» // Вопросы теории и психологии творчества. Т. I. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. С. 1–20, подготовленную к изданию Ю. С. Моркиной.

Примечание Ю. С. Моркиной: сноски, идущие по тексту, представляют собой примечания автора.

Д. Овсяннико-Куликовский

Из лекций об «основах художественного творчества»¹

I.

Задача этих лекций состоит в том, чтобы установить *основные научные понятия, относящиеся к психологии художественного творчества*. Чтобы их установить, прежде всего необходима *правильная классификация изучаемого явления*. На вопрос: возможна ли такая классификация без предварительного изучения природы явления? — мы ответим: вполне возможна, если только данное явление достаточно знакомо нам, если мы уже имеем о нем известные сведения, составившиеся эмпирически и настоль-

1 В этой статье кратко, почти конспективно изложены мысли, которые я подробно развивал в курсе, читанном лет 8 тому назад в Харьковском Университете. В их ряду есть одна, которая в настоящее время представляется мне не выдерживающей критики, — именно мысль о принципиальном единстве *лирики и образного искусства*. Я пришел к противоположному выводу — о принципиальном различии между ними и в статье, помещенной во 2-м выпуске 2-го тома этого издания, сделал попытку установить взгляд на *лирику* как на *особый вид творчества*. Оба воззрения требуют дальнейшей разработки, в особенности со стороны психологической. Быть может, они оба окажутся несостоятельными и только расчистят дорогу третьему...

ко правильные, что мы без труда различаем данное явление, не смешивая его с другими. Так, мы, не имея еще научных понятий о природе художественного творчества, не умея определить, что такое искусство, тем не менее хорошо и твердо знаем, что, например, «Евгений Онегин», «Мертвые души», стихи Кольцова, картина Айвазовского, опера Глинки и т. д. — это произведения *художественного* творчества, а не какого-нибудь другого, например, не философского и не научного. С другой стороны, мы также твердо знаем, что создание любого художественного произведения есть *труд*, часто очень сложный и тяжелый, и что это труд — *умственный, работа мысли*. Некоторые сомнения, пожалуй, могут возникнуть у человека, не привыкшего к психологическому мышлению, насчет пения и музыки: он может подумать, что тут работает не мысль, а чувство. Но не трудно рассеять эти сомнения; певец, музыкант, композитор выражают музыкальными звуками и чувства, и мысли: даже в том случае, когда, предположим, в них воспроизводятся только чувства (случай, собственно говоря, невозможный), то самый факт, что эти чувства выражаются, есть уже *факт умственного порядка*. Ибо у человека всякое выражение психического процесса жестом, словом, звуком, знаком, символом есть, по необходимости, *акт мысли*. И чем знак сложнее, чем выражение искуснее или искусственнее, тем больше в нем элементов мысли. Простой жест, выражающий какое-нибудь элементарное чувство, уже включает в себе частицу мысли, именно представление этого чувства. Чем сложнее и выше чувство, тем, следовательно, больше требуется умственного труда для создания этого выражения.

Музыка же есть процесс создания сложных символов, которые совершенно правильно называются «музыкальными идеями». Пусть выражаемое будет чувством, а не мыслью, но его музыкальное выражение есть прежде всего *работа мысли, именно мысли музыкальной*.

Итак, если искусство, не исключая и музыки, есть работа мысли, то его следует классифицировать вместе с

другими *аналогичными* видами работы мысли. За этими последними ходить не далеко. Всякому ясно, что нельзя приурочивать художественное творчество, например, к такой работе мысли, как, скажем, «кулинарное искусство», столярное и т.д., или к той работе мысли, которая выражается в деятельности управляющего банком или директора гимназии. В обширном психологическом смысле всякое человеческое дело или безделье есть «умственная работа». Без мозговой работы нельзя сшить сапога, нельзя ходить, говорить, скучать. Она продолжается даже во сне. Всякому ясно, что умственная деятельность, выражающаяся в искусстве, должна быть строго отличима от всех видов *прикладной* работы мысли, направляемой на удовлетворение житейских потребностей, равно как и работы, мотивированной случайными обстоятельствами данного момента. *Художественная деятельность* человека и даже всякое мимолетное *художественное движение* нашей мысли *мотивируется не извне, а изнутри, являясь порождением* какой-то внутренней душевной потребности. Это именно — *потребность выражения, — потребность, обретающая удовлетворение в этом ее выражении, независимо от дальнейших последствий или применений его.* Возьмем пример. Архитектор строит дом. Если при этом он руководился только теми целями, для которых дом предназначен, если он имел в виду только требования удобства, прочности, доходности, наконец, внешней красоты, как понимает ее собственник дома, и больше ничего не вложил в это создание своего архитектурного искусства, то, как бы этот дом ни был прочен, удобен, изящен и т.д., — он не будет произведением художественного творчества. Но если архитектор — художник, не упуская из виду требований удобства, изящности и т.д., в то же время воплотил в своем создании *свою мысль, свое настроение*, то построенный дом, кроме своего прямого назначения, явится также и *выражением* художественных идей строителя: он будет *произведением искусства*. И таковым останется он и в том случае, если бы оказалось, что он неудобен, непро-

чен, некрасив. Он может оказаться плохим произведением искусства и свидетельствовать о слабости художественных дарований строителя, но это не мешает ему принадлежать к области искусства.

Когда сказывается потребность человека *выразить себя* и когда создается *собственное выражение*, удачное или неудачное — это все равно, но такое, которым человек утоляет эту жажду — выразится, мы имеем *художественное творчество, искусство* в обширном смысле этого слова.

Так вот и поищем аналогичных процессов в других областях человеческой деятельности, — процессов мысли, в которых также обнаруживалась бы вышеуказанная черта, столь характерная для искусства.

Поскольку *религия* есть порождение живой душевной потребности, поскольку в ее догматах, формах, обрядах и молитвах человек находит *утоление* этой «духовной жажды» и *выражение* своих религиозных идей и настроений, постольку представляется несомненным внутреннее, психологическое сродство между религией и искусством.

Поскольку *метафизика* является продуктом живой потребности ума, и в ее выводах, в ее построениях мыслящий человек находит *утоление* этой духовной жажды и *выражение* своих стремлений к философскому объединению мысли, постольку и метафизика есть творчество, родственное по духу, по своей психологической природе с творчеством художественным. Поскольку *положительная наука* и объединяющая всю сумму научного знания *критическая (положительная) философия* являются результатом живой потребности точного познания и его объединения, и поскольку мысль человека находит в выводах, формулах, законах науки и идеях научной философии *утоление* этой духовной жажды и *выражение* своих стремлений к познанию и созерцанию космоса, постольку наука и научная философия должны быть признаны процессами, находящимися в близком психологическом родстве с процессом художественного творчества.

Наконец, поскольку *техника* есть процесс творческий и возникает как результат внутренней потребности изобретения, служа *утолением* этой духовной жажды и *выражением* стремлений технического таланта и гения, постольку и техника есть деятельность мысли, психологически-родственная художественной.

Итак, *художественное творчество естественно классифицируется с творчеством религиозным, метафизическим, научным, научно-философским и техническим.*

И все вместе: религия, метафизика, наука с научной философией, техника и искусство столь же естественно роднятся и психологически классифицируются вместе с *языком*, понимаемым как работа мысли и психическая функция, основанная на глубокой душевной потребности человека — *выражать себя* и находить в этом *выражении* утоление «духовной жажды».

Отсюда открывается *следующая* перспектива исследований: 1) нужно раскрыть психологическую природу процессов, общих всем перечисленным видам деятельности человеческой, начиная с языка; отличительные признаки каждого из них; 2) нужно исследовать их взаимные отношения, как эти последние обнаруживаются в истории человечества; 3) нужно, руководясь правилом — *сводить сложное к простому*, открыть в языке те элементы, из которых эволюционным путем возникли высшие формы человеческого творчества, как художественного, так и всякого иного.

Обращаясь теперь к нашей специальной задаче, постараемся установить *понятие* художественного творчества в отличие от других видов творчества. Необходимо выработать широкое *определение* искусства — определение, которое было бы одинаково применимо как к искусству образному, так и к лирическому.

II.

Обыкновенно искусство определяют, как *воспроизведение действительности*. Нужно добавить: «воспроизведение действительности в образах». Но под это определе-

ние не подойдет большая часть так называемой *лирики*, в особенности же та часть *лирической поэзии*, которая воспроизводит без-образные мысли, *чувства и настроения*, и музыка. Итак, приведенное определение оказывается слишком узким. Но в то же время оно оказывается слишком широким, ибо образы, воспроизводящие действительность не составляют монополии искусства: мы находим их и в некоторых — описательных — науках, например, в зоологии и в истории. Попробуем ограничить понятие «образа», присоединив к нему определение: «типичный». И скажем так: «искусство есть воспроизведение действительности в *типичных образах*». Но и это не поможет делу. Ибо описательная зоология стремится также создавать типичные образы (животных), антропология изучает и воспроизводит в образах типы рас, история рисует характеры исторических деятелей в виде образов, типичных для эпохи и среды, нередко возвышаясь до настоящей художественности (например, у Костомарова). Но (вопреки мнению некоторых ученых) мы не назовем историю *искусством*. Попробуем внести в вышеприведенное определение еще одно слово и скажем так «искусство есть воспроизведение действительности в типичных *художественных образах*». Но это будет тавтология, если только понятие *художественности* равносильно для нас понятию *искусства*. В таком случае выйдет, что «*искусство есть искусство*». Вместе с тем эта тавтология приводит к тому, что из области искусства исключается огромное множество произведений, в которых даны образы, воспроизводящие действительность, но только не художественные, каковы, например, образы в романах и повестях второстепенных и третьестепенных беллетристов, а также — архаическое искусство и все «лубочное» в литературе. Куда же деть эти произведения? куда отнести их? Имеем ли мы право исключать их из сферы искусства?

Здесь мы подошли к важному вопросу о приложении к обширной сфере искусства двух точек зрения: 1) *исторической или эволюционной* и 2) *эстетической*. Это вопрос

о различии понятий 1) *искусства в обширном смысле* и 2) *искусства в тесном смысле*.

С одной стороны, мы имеем наши южно-русские каменные бабы, а с другой — Венеру Милосскую. Каменные бабы принадлежат к искусству в обширном смысле. Венера Милосская относится к искусству в тесном смысле. То же самое находим и в словесном искусстве (в поэзии), имея с одной стороны «Битву русских с кабардинцами», а с другой — произведения Пушкина, Гоголя, Тургенева и т. д.

В обширном смысле и с исторической или, лучше, эволюционной точки зрения грубый идол дикаря, лубочная картина, аляповатое произведение «лубочной» литературы — все это, несомненно, *искусство*, как и Зевс Фидия, Мадонна Рафаэля, поэма Пушкина, роман Толстого и т. д. И там, как и тут, даны образы, воспроизводящие действительность¹. В тесном смысле и с точки зрения осуществленной художественности мы не назовем «искусством» лубочную картинку или каменную бабу, не назовем так даже, например, повести Марлинского, не говоря уже о трагедиях Сумарокова и т. д.; с этой точки зрения *искусство* представлено, например, поэмами Гомера, «Дон-Кихотом» Сервантеса, поэзией Шиллера, Пушкина, Гоголя и т. д., и т. д.

Искусство в тесном смысле есть искусство, возведенное на степень художественности. Я считал бы полезным воспользоваться в данном случае понятием «*мнимых величин*». В психологии это понятие весьма применимо, в особенности в сфере языка и мысли. Архаическое искусство есть, конечно, искусство (а не наука, не философия и т. д.), но с развитием художественности, с прогрессом творчества оно перестало восприниматься и действовать на ум и чувство так, как воспринимается и действует искусство, и стало «*мнимым*». Аналогичное явление наблюдается и в других сферах, например, в научной мысли. Когда-то

1 Зевс для Фидия — действительность, не говоря уже о том, что этот образ воспроизводил и человеческую действительность, был воплощением известного характера или психологического типа.

астрология была наукой. Но с появлением астрономии она превратилась в науку мнимую. Медицина древних была когда-то также «настоящею» наукою, потом стала мнимой наукой, когда основалась на прочном базисе анатомии, физиологии и патологии новая медицина. Можно сказать так: прогресс «научности» низводит прежние науки на степень мнимых. Обращаясь к искусству, мы скажем: прогресс «художественности» низводит прежнее искусство на степень мнимого. Прогресс художественности, очевидно, сводится к *развитию или разработке образов*, в силу чего они становятся типичными или, точнее, *художественно-типичными*.

Вот и постараемся уяснить себе, в чем состоит *художественная типичность образа*.

Возьмем общепризнанные образцы художественной типичности, например, такие образцы, как *Дон-Кихот, Гамлет, Отелло, Онегин, Чичиков, Манилов, Базаров, Андрей Болконский, Пьер Безухов* и т. д. и т. д. Анализируя их, мы видим, что эти образы — *индивидуальные*, точно портреты живых людей, но что при этом *они наделены огромной обобщающей силой*, и ими объединяется и истолковывается множество аналогичных явлений жизни. *В том и состоит их типичность, напоминающая ту, которая нередко наблюдается в самой жизни*.

Иным характером отличается типичность научных образов (например, в зоологии, в антропологии, в истории), отклоняясь от типичности художественной в ту или другую сторону: там, в науке, либо устраняются черты индивидуальные, и образ создается из одних общих черт, в силу чего он является *не обобщающим*, как в искусстве, а *обобщенным*, либо наоборот, в нем черты индивидуальные выражены так ярко, что по необходимости ограничивают обобщающую силу образа. В первом случае получается не *тип* в собственном смысле, а *отвлеченная схема*, лишенная жизненности (таковы зоологические и антропологические обобщенные образы), во втором — мы видим образы слишком портретные, слишком близкие к действительности.

сти, образы единичные, что мешает им быть широко обобщающими; так это в истории (например, Петр Великий в изображении Соловьева, Иван Грозный в изображении Карамзина и Костомарова). Чтобы эти исторические фигуры могли получить художественное значение, нужно подвергнуть их известной обработке средствами искусства и, прежде всего, усилить их психологическую или образную типичность, для чего приходится поневоле нарушать так или иначе *фактическую правду*. Такой художественной обработке подвергаются образы исторических лиц в творениях не историков-художников (как Костомаров), а настоящих художников, поэтов, как Вальтер Скотт, Пушкин, Л.Н. Толстой, граф Алексей Толстой и др.

После всего сказанного мы можем определить *образное искусство* так: оно есть умственная творческая деятельность, создающая художественно-типичные образы, т.е. *такие индивидуальные образы, которые наделены обобщающею силою*. Не трудно видеть, что это определение, которому нельзя отказать в правильности и точности, страдает, однако, значительной узостью. Не говоря уже о том, что оно не применимо к лирике, — в пределах самого образного искусства оно годится только для тех произведений, в которых даны художественно-типичные образы в собственном смысле. Но ведь история искусства знает множество произведений, имевших в свое время огромное художественное значение, но не заключающих в себе образов художественно-типичных. Так, под наше определение не подойдут ни «Божественная Комедия» Данте, ни «Чайльд-Гарольд», «Дон-Жуан», «Каин» Байрона, ни даже «Фауст» Гете (где художественно-типичны только второстепенные лица — Гретхен и отчасти Вагнер), ни «Цыганы» Пушкина, ни «Жизнь Василия Фивейского» Л. Андреева и т.д. В разные эпохи в искусстве видную роль играли образы *символические*, большинство которых представляет прямую противоположность художественно-типичным.

Мы можем произведениям этого рода отказать в художественности, но не имеем права исключить их из области искусства. Ибо многие из них в свое время с огромным успехом исполняли то самое дело (а иные продолжают исполнять и ныне), служить которому призвано образное искусство. А именно: изучать с помощью образов (хотя бы и не художественных) душу человеческую, раскрывать ее «тайны», пролагать пути к интимному пониманию человека человеком, объяснять жизнь человеческую, возбуждать вопросы нравственного сознания, разрабатывать человеческий идеал. Искусство есть мысль человечества, направленная на постижение и развитие «человечности». В этом смысле, например, Гете и Байрон послужили средствами *своего* искусства человечеству не меньше Шекспира, Сервантеса, Пушкина и т. д. и гораздо больше многих художников, создавших образы художественно-типичные, хотя бы, например, таких несомненных и больших мастеров типичности, как Флобер, Бальзак, у нас — Писемский, Островский и др.

Приходится, стало быть, расширять наше определение, внося в него указание на возможность замены образов художественно-типичных иными, в том числе и символическими. Такое более широкое определение гласит так: *Искусство есть творческая деятельность мысли, направленная на постижение всего человеческого и имеющая целью развитие человечности, орудующая образами, как художественно-типичными, так и иными, если только эти последние оказываются, так сказать, на высоте признания.*

Надо заметить, что, между тем, как образы художественно-типичные сохраняют свое значение надолго, и иные из них оказываются «вечными» (к числу таковых принадлежат и некоторые гомеровские), — другие, не художественно типичные образы большей частью имеют значение временное и условное, и только те из них, которые были созданы гениями, сохраняют свою силу на более долгий срок. Еще одно замечание. Нередко эти образы чер-

пают свою силу, так сказать, из другого источника: если «Фауст» Гете сохраняет свое художественное или вообще поэтическое значение сейчас и долго еще будет сохранять, то это обусловлено не характером самих образов (Фауста и Мефистофеля) а глубиной и широтой идей, связанных с ними, и также высокой поэзией лиризма, которою проникнуто это великое произведение.

Тоже самое нужно сказать и о поэмах Байрона. В противоположность этому, образы Гомера, Софокла, Шекспира досель сохраняют свою силу — *как таковые*, как образы художественно-типичные.

Установленная нами формула достаточно широка для того, чтобы под нее подошли все виды *образного искусства*. Но она не распространяется на *искусство лирическое*, в котором образы либо совсем отсутствуют, либо играют роль второстепенную. В лирике воспроизводятся *чувства и настроения*; образы же, если они есть в данном лирическом произведении (так это — в лирической живописи, т. е. в пейзаже, в картинах природы), служат только *способом выражения* чувств и настроений.

Итак, приходится опять расширить формулу. Прежде чем сделать это, необходимо уяснить себе важнейшие черты, которыми характеризуется *психология лиризма*.

III.

Возьмем любое лирическое произведение (стихотворение Гейне, Гете, Шиллера, Мицкевича, Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Тютчева и т. д., в живописи — морской вид Айвазовского, пейзаж Левитана, — в музыке и пении — романс, арию, симфонию, хоровую песню и т. д.) и постараемся разобраться в наших впечатлениях, в душевных состояниях, вызванных данным произведением.

Прежде всего, мы отметим в составе этих душевных процессов известные *чувства* или *настроения* определенной категории, как то: грустные, меланхолические, скорбные; радостные, веселые, бодрые; мечтательные; «любовные» (эротические); «идейные» (например, патриотические и революционные, всегда шевелящиеся у французов при

звуках марсельезы); религиозные или мистические и т. д. Теперь сравним эти чувства и настроения, навеянные лирическим искусством, с теми — аналогичными — чувствами и настроениями, которые мы испытываем в действительности, переживаем не под влиянием искусства, а в силу непосредственных впечатлений под воздействием событий в нашей личной жизни или в жизни близких нам людей, в окружающей среде и т. д., наконец — под влиянием воспоминаний. Итак, мы сопоставляем, так сказать, «искусственную», специфическую грусть, навеянную, например, стихотворением Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных», или другого рода грустное настроение, вызываемое стихотворением Лермонтова «И скучно и грустно, и некому руку подать», с натуральной грустью, испытываемой нами при мысли о смерти с «натуральным» грустным настроением, когда нам в самом деле «и скучно и грустно и некому руку подать». Из этого сопоставления оказывается, что та первая «грусть» и то первое «грустное настроение» (обозначим их для краткости буквами SP¹) отличается от вторых аналогичных им по содержанию и по «окраске» чувств и настроений (обозначим их через SN²) прежде всего, тем, что они не причиняют той душевной боли, какая причиняется последними, — что в них (SP) нет ничего *личного* (эгоцентрического): человек грустит или скорбит, но эта грусть и скорбь не задевает его за живое, она — не его, личная, скорбь или грусть, а какая-то общая, и кроме того, она смягчена, просветлена, преобразована действием какого-то другого чувства, придающего ей что-то отрадное, превращающего ее из страдания в наслаждение. Обозначив это другое чувство буквами SL³, мы получим формулу: SP=SN+SL, т. е. поэтическое (искусственно вызванное лирикою) чувство (настроение) сложнее соответственного натурального, совмеща в себе, кроме этого последнего, еще особое «лирическое чувство», действием которого оно пси-

1 S P = sentimentum poeticum (поэтическое чувство)

2 S N = sentimentum natural (натуральное чувство)

3 S L = sentimentum lyricum (лирическое чувство)

хологически перерабатывается в выше указанном направлении. Такая переработка может явиться и без импульса, идущего от стихотворения, песни, музыки картины, т. е. может возникнуть *самопроизвольно*. В таком случае мы имеем процесс поэтического (именно лирического) движения или настроения, который отнюдь не составляет монополии поэтов по профессии. Тот факт, что мы переживаем поэтическое настроение (SP) под воздействием лирического искусства, служит доказательством того, что мы сами — «поэты в душе», способны к лирическому движению, имеем запас своего SL (лирического чувства), которое, при случае, может действовать и самостоятельно, без внушения или импульса со стороны искусства.

Этот элемент (*лирическое чувство*, SL) вовсе не является исключительной принадлежностью лирики. Он участвует и в творчестве образном, где он играет двоякую роль:

- 1) *он часто сопутствует образам*, которые в таком случае отличаются от других образов тем, что вызывают в нас лирический подъем души (который, соответственно SP, обозначим через IP — *image poetica*); резкие примеры — образы *Фауста*, частью *Мефистофеля*, *Чайльд-Гарольда*, *Скупого рыцаря*, *Моцарта*, *Дон Жуана* — у Пушкина, Лизы Калитиной — у Тургенева («Дворянское гнездо») и многое другое, — в противоположность лирическим лиризма образам, например у Писемского.
- 2) *Лирическое чувство (SL) всегда, в большей или меньшей степени, участвует в создании художественных образов и в художественном созерцании действительности, являясь то пружиной, то спутником творчества; в этой роли оно известно под именем «вдохновения».*

В отношении к *содержанию* (чувств и образов, данных в художественном произведении) лирическое чувство или «вдохновение» является элементом *формальным*. Своего определенного содержания оно не имеет, но имеет свою «окраску» (иначе оно не было бы чувством). Эту «окра-

ску», хорошо известную поэтам, в особенности лирикам, воспроизводит Пушкин в стихотворении «Осень».

«Огонь опять горит — то яркий свет лиёт,
То тлеет медленно; а я над ним читаю
Иль думы долгие в душе моей питаю...

И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем.
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо — к бумаге
Минута — и стихи свободно потекут».

Здесь весьма отчетливо различено, с одной стороны, *содержание процесса* (образы, мысли, чувства), а с другой — сопутствующее ему *лирическое настроение или движение* («душа стесняется лирическим волненьем»). Это «лирическое волнение», обычно развивающееся вместе с *содержанием* мысли и чувства, нередко может предварять его. По-видимому, так это и в данном случае (у Пушкина): содержание еще не определилось, не выяснилось, а уже «душа стесняется лирическим волненьем, трепещет и звучит» — и только вслед за этим возникают или воскресают в памяти определенные образы («и тут ко мне идет незримый рой гостей»). «Лиризм» как *форма*, данная заранее, наполняется содержанием и, по мере развития этого последнего, идет *crescendo*.

Этот факт — предварения содержания лирическим движением, как формой, яснее указан в одном стихотворении Фета:

Не знаю сам, что буду петь,
Но песнь в душе уж зреет...

А также — Тургеневым в «Нови», в тех местах, где рассказано, как Нежданов писал стихи: «Нежданов до того углубился в свои думы, что понемногу, почти бессознательно, начал их передавать словами: бродившие в нем ощущения уже складывались в мерные созвучия...» (ч. I, гл. IV).

Как видно из предыдущего, это были не «думы», а чувства (грусть, которую испытывают «все меланхолики, все задумчивые люди» при «перемене местопребывания»: Нежданову предстояло ехать из Петербурга в деревню, на «кондиции» к Сипягину). Это чувство грусти сопровождалось, конечно, раздумьем, и все вместе еще не было готовым содержанием, это были «ощущения», «бродившие» в душе, а лирическое движение — уже в полном ходу, и «мерные созвучия» уже «складываются» и готовы преобразовать смутные «ощущения» в ясные чувства и мысли.

В другом месте (ч. I, гл. XII) Нежданов предается размышлениям о смерти. Это были «темные мысли», конечно, сопровождавшиеся известным настроением. Он их «переворачивает так и сяк, то содрогаясь перед вероятностью ничтожества, то радуясь ей...» Это опять-таки еще не содержание, а только материал, подготовка его. Тут все — и мысли, и чувства — все в брожении, и столкновение противоречий еще не привело к тому или другому выводу или решению. В процессе брожения еще не «отстоялась» ни определенная мысль, ни определенное чувство как итог раздумья. Итогу должно предшествовать появление лирического настроения, «он почувствовал наконец особенное, ему знакомое волнение...», — после чего процесс пошел бы-

стро к поэтической развязке. Нежданов тут же написал стихотворение:

Милый друг, когда я буду
Умирать — вот мой приказ:
Всех моих писаний груду
Истреби ты в тот же час... и т. д.

Как видно из «показаний» Пушкина и Тургенева, «лирическое настроение» (SL) есть чувство *успокаивающее, умиротворяющее, вносящее порядок и гармонию в разброд мыслей и чувств*. Оно отвлекает внимание от внешних впечатлений, направляет его внутрь («и забываю мир...»).

Пушкин называет это «усыплением» души. Это определение будет верно в том случае, если противоположное состояние, именно, рассеяние мысли, отвлекаемой внешними впечатлениями от внутренней работы, мы назовем «бодрствованием». Но это «усыпление», это отвлечение от внешних впечатлений и всех забот и дел, сейчас же превращается в «пробуждение», в напряженную внутреннюю работу («и пробуждается поэзия во мне»), в поэтическое творчество. Процесс вовсе не пассивен, а в высшей степени активен, энергичен. И эту черту его отметил Гоголь, назвав его, с обычной гиперболичностью выражения, «грозною выюгою вдохновения».

Из этих указаний, между прочим, можно вывести, что «лирическое настроение» (SL) или так называемое «вдохновение» есть душевный процесс, отличающийся ярко выраженной *ритмичностью*, — тем, что можно назвать «психической гармонией», так сказать, «музыкальностью». Внутренняя ритмичность творческого процесса проявляется и во внешней форме всех искусств, которая так или иначе *гармонична*: в архитектуре это выражается в форме *симметрии*, в музыке — *гармонией звуков*, в живописи — *гармонией красок*, в словесном искусстве — *ритмичностью речи*, как стихотворной (где эта ритмичность только упорядочена), так и «прозаической» (где она не

упорядочена). Язык сам по себе ритмичен: мы ведь говорим «стихами», т.е. все теми же ямбами, хорейми и т.д. Таким образом, уже в самом языке заключен, так сказать, импульс для возбуждения «лирического чувства». В языке живет своя «поэзия» — в возможности, в потенциальном состоянии.

«Лирическое чувство» имеет много общего и находится в несомненном психологическом родстве с *чувством религиозным*. Под этим последним я разумею здесь то приподнятое, более или менее восторженное состояние души, которое испытывает *молящийся человек*, если, разумеется, он молится искренне, и если в этой молитве им не руководят узко эгоистические цели. Дело идет, стало быть, о бескорыстном молитвенном настроении, при котором человек отвлекается от всех забот и тревог дня, от всех мелочей и пустяков жизни, разъединяющих его душу; при таком молитвенном настроении его душа как бы объединяется, — в ней воцаряется мир и гармония, и в этот миг самый прозаический человек становится своего рода поэтом, самое пошлое лицо облагораживается, самая тусклая душа озаряется внутренним светом.

Вот именно это-то религиозное чувство издавна является одним из важнейших видов лирики. По существу дела оно совпадает с тем лирическим чувством, природу которого я старался охарактеризовать выше. Но в подробностях эти два чувства разнятся. Молящийся не только переживает вышеуказанное состояние душевного подъема, гармонии и просветления, но он при этом еще «молится», т.е. обращается к Божеству с просьбою с благодарением, с покаянием и т.д., и это обращение, конечно, сопровождается особыми чувствами, присутствие которых так или иначе влияет на основное религиозное чувство, на молитвенное настроение. Наконец и тот факт, что молящийся стоит лицом к лицу с Божеством, в которое он верует, наполняет его душу особыми чувствами благоговения, смирения, трепета и т.п., и они, в свою очередь, влияют на постановку и характер религиозного, молитвенного чувства.

Теперь сравним роль *образов* в искусстве образном с ролью *лирического чувства* (SL) в лирике. Мы увидим, что они исполняют одно и то же дело. Чтобы понять данное произведение образного искусства (например, «Отцы и дети» Тургенева), необходимо, прежде всего, понять самые *образы*, в нем данные (Базарова, Кирсановых, Одинцову и т. д.) и их взаимоотношения.

Если образы поняты правильно, то читатель улавливает мысль художника и переживает, так сказать, повторяет весь процесс его творчества. *Понять художника — значит повторить процесс его творчества.* Это в настоящее время вполне установленное положение. Возьмем теперь произведение лирическое. Очевидно, что мы его не поймем, если сами не переживем того лирического движения (SL), под властью которого творил поэт. Произведения образные обращены к нам именно образами, произведения лирические — лирическим чувством.

Стимулом, возбудителем нашего творчества, повторяющего творчество поэта, служит — в одном случае — *образ*, в другом — лирическое чувство. Их роли совпадают. И с этой стороны они могут быть соединены вместе под общим понятием *стимула* или *возбудителя творческого процесса.*

Пользуясь этим понятием, мы дадим следующую формулу, которая будет одинаково пригодна как для искусства образного, так и для лирики: *Искусство есть умственная творческая деятельность, направленная на постижение и развитие человечности и орудующая особыми стимулами (возбудителями) творчества, которыми служат образы (типичные, символические и иные) и лирическое чувство.*

Как известно, образы и лирическое чувство являются стимулами творчества не только для «нас», воспринимающих готовое произведение поэта, но и для самого поэта. О том, что лирическое чувство или «вдохновение» предшествует содержанию лирического произведения, мы говорили выше.

Что же касается творчества образного, то давно известно, что «настоящие» художники в своей поэтической работе отправляются именно от образов. Об этом имеются положительные свидетельства самих художников. Они могли бы, в pendant к словам Фета («не знаю сам, что буду петь, но песнь в душе уж зреет»), с таким же правом сказать: не знаю сам, что скажу, что выражу, но образы уже зреют.

IV.

Теперь нам нужно несколько полнее развить то положение, которое мы затронули выше, а именно, что *восприятие (и, конечно, понимание) художественного произведения есть повторение процесса творчества, его создавшего.*

Прежде всего, обратим внимание на те *условия*, которые необходимы для восприятия и понимания и без которых они невозможны. Это именно *опыт жизни и известный уровень умственного развития.* Человек, который, предположим, никогда не испытывал чувство ревности, никогда не наблюдал это чувство у других и вообще ничего о нем не знает, не поймет Отелло Шекспира. Этот образ со всею столь глубоко разработанной психологией ревности, в нем заключенною, останется недоступен и чужд такому человеку, он будет им воспринят лишь поверхностно, — он не скажет ему и сотой доли того, что говорит он человеку, знакомому с чувством ревности и не раз старавшемуся разобраться в его психологии. Чтобы понять *Рудина*, нужно иметь известное развитие, некоторую начитанность, нужно знать, что такое представляли собою люди 40-х годов и какое значение имела эта эпоха в истории умственного, морального и общественного развития русского передового общества.

Человек, который не читал Белинского, не имеет понятия о Герцене, не слыхал ничего о Бакуanine, о Грановском и т. д., не поймет типа Рудина и не сумеет разобраться в тех впечатлениях, которые он вынесет из чтения.

Дети и подростки, которым объясняют «Горе от ума», «Онегина» и т. д., получают лишь очень поверхностное и

смутное представление о «миллионе терзаний» Чацкого, о «хандре» Онегина, о смысле и значении этих произведений.

Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, изучаемые в средней школе, это не настоящие Грибоедов, Пушкин и т. д., а какие-то упрощенные, приспособленные к детскому и юношескому кругозору.

В лучшем случае это — «Фрейшиц, разыгранный перстами робких учениц».

Человек взрослый, много испытавший, видевший, читавший, развитой и т. д., может при всем том совсем не понимать, например, Гамлета, если натура данного человека такова, что при всем его опыте жизни и умственном развитии ему органически (скажем лучше, психологически) чужды *гамлетовские* черты и настроения. Психологический тип, воплощенный Шекспиром в художественный образ Гамлета, очень сложен, и в нем найдутся черты, понятные многим, рядом с другими чертами, остающимися непонятными. Оттуда — разногласие в понимании и оценке Гамлета. Для одних это характер сильный, для других — слабый. Не все понимают *моральное* основание нерешительности и колебаний Гамлета. Чтобы хорошо понять его *рефлексию*, нужно самому быть хоть немножко Гамлетом. Этот пример показывает, что к вышеприведенным условиям (опыт жизни и умственное развитие) нужно присоединить еще одно: доступность художественного образа *натуре* человека, который воспринимает данный образ. Надо оговорить, что в большинстве случаев пределы этой доступности довольно широки. Так, если люди по самой натуре своей неспособны понять Гамлета, то едва ли найдется человек, который сам, не будучи скупым, не мог бы, при некотором усилии воображения, понять психологии скупости по художественным типам, например, Плюшкина и скупого рыцаря. Такой человек, за отсутствием собственного внутреннего опыта по психологии скупости, мог наблюдать проявление скупости у других, мог задумываться над этим явлением. Если у него достаточно развито так называемое «симпатическое воображение», то он без особенного труда

поймет психологию скупца, скряги. Если же сам он до этого понимания не дошел, то Гоголь и Пушкин помогут ему: он поймет психологию скупости при содействии образов Плюшкина и «скупого рыцаря». Искусство, требуя известного опыта жизни, запаса наблюдений, умственного развития, симпатического воображения приумножает, можно сказать, возводит в квадрат или куб психические достоинства человека. Оно широко раскрывает души человеческие для всякого понимания, для всякого сочувствия. Если нам нужно до известной степени уметь понимать друг друга для того, чтобы иметь возможность понимать искусство, то это последнее понимание является основанием гораздо более глубокого, тонкого, интимного проникновения в чужую душу, — да и не только чужую, но и в свою собственную. Человечество достигает самопознания через искусство.

Итак, допустим, что некто А. обладает достаточным опытом жизни и умственным развитием для того, чтобы понять, например, «Дворянское гнездо» Тургенева. Кроме того, он по самой натуре своей способен чувствовать мистическую религиозность Лизы, обаяние музыки Лемма и т. д. Даны, следовательно, все условия *для возможности понимания*. Спрашивается: *как осуществляется оно?*

Оно осуществляется не сразу и не легко. После первого чтения наш А. воспримет только фабулу и испытает сильное действие лирических мест, уловит, пожалуй, и общий тон произведения. Но это еще не значит, что он понял Лаврецкого как тип общественно-психологический, как «человека 40-х годов», или Лизу как идеальный психологический тип религиозной, мистической природы. Нужно, чтобы наш А. вник в психологию этих типов, в самое построение образов, припомнил кое-что из эпохи 40-х годов, вдумался в положение, в «социальное самочувствие» мыслящих и идеалистически-настроенных людей того времени, представил себе картину дореформенной России, крепостное право и т. д., и т. д... Имея в своем распоряжении этот материал, эти *факты, эти данные*, он уже может из них воссоздать в воображении и Лаврецкого, и Лизу, и Лемма, и Паншина и

т. д. как *типы*, как *художественные обобщения*. Эти образы он сперва воспринял как *индивидуальности*. Теперь он превращает эти индивидуальности в *типы*, т. е. делает то самое, что сделал Тургенев, когда создавал свое произведение. Ведь Тургенев, как и все художники-реалисты, исходил от индивидуальных образов (часто взятых прямо из жизни) и, работая над ними, расширяя их, постепенно превращал их в *типы*. Типы и их сочетание в данном произведении создают *идею* этого произведения, которая уясняется самому художнику в процессе творческой работы. *Художник идет от индивидуального образа к типу, а от типа к идее*. Это и есть то, что по праву может быть названо *художественной индукцией*.

Тем же путем художественной индукции должен идти и тот «некто А.», который хочет понять произведение художника. Он, стало быть, повторяет процесс творчества, конечно, в упрощенном виде, более пассивно, с гораздо меньшей затратой умственных сил, сравнительно с затратой художника. Степень достигнутого понимания будет зависеть от количества и качества данных, имеющихся в распоряжении этого А., и, разумеется, от размера его художественных сил. А так как человеческие натуры, умы и художественные силы людей весьма различны (не говоря уже о различии в степени развития, в количестве и качестве данных, необходимых для понимания того или другого художественного произведения), то понимание или повторение процесса творчества разнообразится до бесконечности от человека к человеку и у одного и того же человека в разном возрасте.

Из вышесказанного явствует также и то, что понимание художественного произведения, т. е. повторение творчества, его создавшего, *никогда не может быть полным*. Процесс того «творчества», которое мы называем *пониманием*, не может быть адекватным творчеству поэта, а только приближается к нему и, что всего важнее, идет по тому же художественно-индуктивному пути. Если оно пойдет по другому пути, то произведение художника останет-

ся совершенно непонятым. Такие случаи весьма известны в истории литературной критики. Весьма часто читатель, прочитав художественное произведение, прежде всего, усваивает или думает, что усвоил, его *идею*, не дав себе труда вникнуть в построение и характер образов. Выходит нечто подобное тому, как если бы человек, которому задана математическая задача или который хотел бы разобрать ребус, прежде всего справился бы с «ответами» на них и потом уже, отправляясь от готового решения, стал бы разбирать отдельные, составные части задачи или ребуса.

Такой прием в истолковании произведения искусства — *от идеи к образу* — может быть оправдан только в том случае, *если сам поэт шел этим путем*, если он творил не строго-индуктивно. Это наблюдается в искусстве символическом, именно в тех произведениях, в которых образы — *не типы, а только символы*. Воспринимающему такое произведение прежде всего надо уловить идею, и это даст ему ключ к пониманию символа. Всякий, кто ломал голову над разгадкой второй части Фауста, хорошо знает, что для понимания этого резко-символического произведения нужно одно: справиться в литературе толкований и комментариев и узнать, что хотел сказать Гете тем или иным символом, — и тогда эти символы будут более или менее ясны.

Итак, понимание художественного произведения есть повторение творчества, его создавшего. Если художник в своем творчестве шел от индивидуальных образов к типам и от типов — к идее, то так должен «творить» и воспринимающий произведение. Если художник шел от готовой идеи к образу-символу, то тем же путем должен направиться и тот, кто хочет понять данное произведение.

Когда говорят, что такой-то понял или не понял, например, «Отцы и дети» Тургенева, — это, в сущности, значит, что он понял или не понял *самого Тургенева, как автора романа «Отцы и дети»*. «Понять художественное произведение» — это только сокращенное выражение вместо: «понять художника, создавшего данное произведение»,

или «понять процесс творчества, приведший к созданию этого произведения». Вот почему для литературной критики такое важное значение имеют исследования по истории и психологии творчества поэтов и изучение их жизни и деятельности вообще, их личности — в частности.

Итак, вот выводы, к которым мы приходим: 1) *Понимание художественного произведения есть повторение процесса творчества; 2) Это повторение никогда не может быть полным, точным, — оба процесса (творчества и понимания) не могут совпадать по всем пунктам, не могут быть адекватными: они только аналогичны.* Поэтому сюда вполне применимо известное положение Вильгельма Гумбольдта, гласящее, что *понимание есть с тем вместе и непонимание, всякое согласие в мыслях есть вместе с тем и несогласие».*

Понимание художественных произведений есть только частный случай общего явления понимания чужой мысли вообще. Всякое понимание есть процесс мышления, возбужденный с помощью слова (или его эквивалентов). Мысль не передается от одного человека к другому: она только возбуждается. Мысль, возбужденная во мне вашими словами, *повторяет* процесс вашей мысли, выразившейся в этих словах. Если оба процесса в самом деле окажутся аналогичными (адекватными они никогда не могут быть), то это значит, что я *понял* вас. Если они не будут аналогичны, то не будет и понимания.

V.

Всякий, кому случалось воспринимать художественные произведения и достигать их *понимания*, хорошо знает, что это *понимание* ярко отмечено следующим характерным признаком: субъект стремится *понять* художественное произведение прежде всего *для себя*, в интересах *своей* (а не чужой) мысли, — и весь процесс представляется делом столь же *интимным, личным*, как интимны, личны, например, любовь, молитва, совесть, сознание исполненного долга и т. д. Если человек питает искреннюю любовь к кому-нибудь или к чему-нибудь и дорожит этим чувством,

нуждается в нем, то он относится к нему, как к психологической ценности, которая, так сказать, реализуется не вне субъекта, а в его внутреннем мире. Каково бы ни было значение этой любви для субъекта, человек любит *для себя*. Еще яснее выступает эта черта в функциях совести. Человек переживает те или другие чувства, вызываемые работою совести, исключительно «для себя». Вот именно таково и *понимание* вообще, понимание художественных произведений в частности. Этому, конечно, нисколько не противоречат и не мешают виды на дальнейшую утилизацию понимания. Литературный критик, приступая к чтению нового романа, имеет в виду написать статью о нем и может руководиться целями, например, пропаганды своих литературных, моральных, политических идей и т.д. Но пока он занят изучением романа и пока его ближайшая задача состоит в том, чтобы понять это произведение, он добивается этого понимания *для себя*, разумеется, поскольку он заинтересован изучаемым произведением.

Раз мы признали, что понимание художественного произведения есть повторение творчества, его создавшего, и раз установлено, что субъект стремится к пониманию главным образом *для себя*, в интересах *своей* мысли, *то эту черту мы должны приписать творчеству художника*: художник творит прежде всего *для себя*. Этот вывод подтверждается как многочисленными наблюдениями над процессом художественного творчества, так и прямым свидетельством самих художников. Всякое художественное произведение, хоть сколько-нибудь заслуживающее этого названия, возникает как вопрос, на который хочет ответить художник, как задача, решить которую он стремится. Этот искомый ответ, это решение составляют потребность *его* ума, *его* души. Созданием произведения он и удовлетворяет этой потребности, — он, так сказать, «отделяется» от нее, как Лермонтов «отделался» от своего «демона» — стихами. В этом-то смысле художник творит *для себя*. И этому нисколько не противоречит тот общеизвестный факт, что весьма многие произведения искусства (в том числе и

великие) были созданы по заказу. Все великие произведения архитектуры были исполнены по заказу, ровно, как и многие первостепенные создания скульптуры и живописи. В этих случаях нужно, прежде всего, разобраться в вопросе: было ли *заказано* только *исполнение*, или *заказ простирался и на самую идею произведения*. Известно, что в огромном большинстве случаев имеет место это последнее: заказчик предъявляет художнику определенные требования, что должен он изобразить, что именно он должен выразить своим произведением. Не трудно видеть, что эти требования могут и не противоречить инициативе художника, оставляя ему полную возможность творить *для себя*, т.е., исполняя заказ, превратить заданную тему, готовую идею в вопрос, в задачу и попытаться решить эту задачу так, чтобы ее решение прежде всего удовлетворяло потребностям *его, художника*, мысли, *его собственному* настроению, *его личным* чувствам. Если это удалось ему, то и весь процесс творчества, хотя и предпринятый по заказу и на заданную тему, будет — в психологическом смысле — делом души, строго-личным, предпринятым и исполненным *для себя*, для удовлетворения собственных потребностей ума и чувств художника.

Это и есть то, что обыкновенно понимается как *искренность* в искусстве.

Вопрос об искренности в искусстве принадлежит к числу сложных и доселе мало разработанных вопросов психологии истории художественного творчества. Он, по праву, может быть рассматриваем как вопрос *художественной этики*.

В художественном познании, как и в научно-философском, есть своя, так сказать, *«интеллектуальная» совесть*, аналогичная совести моральной. Как та, так и другая с психологической необходимостью *внутренне свободны* и остаются таковыми при всех возможных и невозможных *внешних* нарушениях и ограничениях их свободы. Но они, тем не менее, нуждаются в гарантиях внешней свободы для того, чтобы правильно функционировать, без-

боязненно проявляться во внешнем выражении и, следовательно, влиять на окружающую среду. Совесть как нравственная (в тесном смысле), так и «интеллектуальная» (совесть познания) должна быть свободна граждански и политически — именно потому, что она *психологически* свободна, что она по самой природе своей не раба и к рабству не призвана. Но вся история искусства с древнейших времен и доселе, как и история научно-философской мысли, представляет картину различных ограничений свободы творчества, цензурных запретов (кодифицированных и некодифицированных) и постоянной борьбы за свободу творчества — борьбы, успехи которой, конечно, всегда в той или иной мере зависели от успехов борьбы за гражданскую, политическую и религиозную свободу. Изучить в связи с историей этой борьбы за свободу *психологическую эволюцию искренности* в искусстве, — это задача столь же трудная, сколь и заманчивая.

Но, кроме стеснений цензурных и чисто-политических, налагающих своего рода «табу» на те или другие сюжеты, темы, чувства и т. д., искусство знает и иные препоны, пожалуй, еще более пагубные для художественной искренности. Это те, которые *обуславливаются* установившимися традициями в самом искусстве, общепринятыми в данное время приемами творчества, так называемыми «школами», литературными направлениями и всякими иными шаблонами, всемогущими, как привычка, властными — как мода, живучими — как предрассудок. Вспомним, например, так называемый «ложный классицизм» в художественной литературе, с которым так трудно было бороться поэзии XVIII и начала XIX-го века, стремившейся к свободе творчества. «Сентиментализм» XVIII-го века и еще более «романтизм» были своего рода «бунтом» против шаблонов и тисков, в которых задышалось искусство (преимущественно литературное) в XVII-м и XVIII-м веках. Расцвет и распространение романтизма, похожее на эпидемию, произвели настоящую революцию в искусстве, освободили его от гнета установленных форм и приемов

и дали поэтам возможность быть «искренними» в своем творчестве. Но совершив это великое дело освобождения, романтизм очень скоро сам превратился в установившуюся условную форму, в шаблон, стесняющий свободу творчества, и возникавшему в разных литературах (с начала XIX-го в.) *реализму*, в свою очередь, пришлось поднять знамя восстания. Известно, с какими трудностями пришлось бороться этому новому, столь жизненному и столь рациональному, направлению художественной мысли, какую массу предубеждений и непонимания, умышленного и невольного, встретило оно на своем пути. Но поскольку реализм в искусстве является также «направлением», «школой», и способен выработать свою традицию, постольку и ему грозила опасность превратиться в шаблон, в мертвую форму, застыть в условностях приемов, манеры, рисунка и самого отношения к действительности. Золя, Доде — реалисты, но реалист Тургенев, отдавший должное их талантам и заслугам, писал, однако, что от их литературы «воняет литературою». И действительно, поэт-реалист, если он при этом человек школы и «литературных дел мастер», легко может, нехотя и невольно, подменить свое свободное творчество литературным сочинительством; строгие приемы реалистического письма сами по себе еще не предохраняют от искусственности и мертвенности, от условности и шаблонности. Было бы, конечно, несправедливо обвинять огульно в таком «сочинительстве» все творчество Золя, Доде и др., но, несомненно, некоторые их произведения грешат этим в значительной мере. Во всех литературах найдутся ходячие, шаблонные образы, написанные по всем правилам реализма, и столь же «книжные» и безжизненные, как и соответственные фигуры романтических ложно-классических «героев». И вот, когда к концу XIX-го века реализм стал вырождаться в условное сочинительство, то в различных искусствах (преимущественно в поэзии и в живописи) было опять поднято знамя восстания. Революцию начали «неоромантики», символисты и декаденты; их протест, несомненно, содействовал оздоровлению реально-

го искусства, в котором после того условности и шаблоны пошли на убыль, и творчество обогатилось кое-какими новыми приемами мысли, отразившими «новые веяния» в искусстве. Творчество Горького есть как бы компромисс между реализмом и романтизмом. Есть символические ноты в поэзии Чехова и Короленко. Л. Андреев — реалист на свой лад¹, только не уместающийся в рамки какого бы то ни было направления или школы, как в свое время не уместался в таковые Достоевский. На наших глазах совершается ускоренная эволюция реализма в искусстве².

Но по мере того, как она совершается, «новые направления» столь же ускоренным темпом идут к условности, к шаблону и книжному сочинительству. Неоромантизму, символизму и декадентству грозит участь старого романтизма: начав революционно, они окончат застоєм. Любопытно отметить, что именно наиболее «революционные» направления в искусстве, смело противопоставлявшие старому шаблону принцип свободы творчества, доводя его до произвола и каприза, с поразительной скоростью вырождаются в новый шаблон, в искусственность, условность, манерничество, и, не успев расцвести (выражаясь словами Тургенева), уже воняют литературою или иным «сочинительством».

Не трудно видеть, как тесно связаны эти явления, — смена направлений и школ в искусстве, борьба между ними, протест против шаблонов и традиций и т. д. — с *психологической эволюцией искренности творчества*, с запросами «интеллектуальной совести», с неоскудевающим стремлением к свободе художественной мысли.

Мы имеем здесь явление, аналогичное тому, что наблюдается в сфере моральной, когда совесть человека и его

1 Здесь имеются в виду лучшие рассказы Л. Андреева, в которых он не прибегал к суррогатам творчества, — к сочинению схематических образов и к постановке мудреных проблем сомнительной глубины.

2 У нас это яснее всего сказалось в лучших вещах Куприна и Арцыбашева.

индивидуальная этика начинают тяготиться установившимися шаблонами нравственных понятий, общепринятых правил приличия, наконец, предрассудками и устарелыми понятиями.

И здесь личность поднимает «знамя восстания», стремясь «революционным путем» обновить затхлую мораль, господствующую в данной среде. Но и здесь столь же легко перейти от законного протеста к незаконному произволу и впасть в моральное декадентство, откуда с психологической неизбежностью открывается перспектива нового морального шаблона, новой моральной условности, быть может, еще более стеснительной, чем прежняя.

Всякое развитие, всякий прогресс — общественный, политический, интеллектуальный, моральный — не обходится без многообразных болезненных проявлений и эксцессов, уклонов от прямого пути и т. д. Законы развития не совпадают с правилами психологической гигиены. Тем не менее, мы все-таки имеем возможность составить себе представление о «прямом пути» развития, о «нормальном», «здоровом» росте; в области творчества такое представление заметно приближается к тому, что можно назвать «психологической гигиеною» мысли. И в настоящее время «законы» этой гигиены уже намечаются довольно явственно.

Они сводятся к законам наиболее экономного и плодотворного познания.

В области научно-философской такое познание достигается созданием и разработкою точных методов исследования.

В области художественной мысли оно достигается созданием и разработкою рациональных приемов творчества.

Изучая нормы и пути прогрессивного рационального мышления, до каких доработалось человечество в науке, в философии, в искусстве, мы устанавливаем принцип, гласящий так: нормальный ход познающей мысли, ее «прямая дорога», ее здоровый рост, все это — не что иное, как соединение *психологической свободы с логическою дисциплиною.*

Точная наука и реальное искусство являют нам образцы строгой логической дисциплины мысли в сочетании с психологической свободой творчества, какой не ведали люди прошлого, которых умы были скованы обязательными догмами религии и колодками идеологических категорий мышления. Можно доказать, что именно логическая дисциплина рационального мышления и привела к освобождению разума человеческого и развязала узы творчества. Можно показать, что успехи точного знания могущественно влияли и на искусство, на приемах которого так или иначе отражалось усовершенствование методов научно-философской мысли. Достаточно вспомнить древнюю Элладу, эпоху Возрождения, XVIII, XIX века. Между научно-философским мышлением и художественным завязаны тесные психологические связи — *взаимодействия и совместной эволюции*. «Проза» и «поэзия» живут, развиваются, прогрессируют — вместе.

Заключение

Настоящее издание представляет собой IX ежегодный выпуск сборника научных трудов, объединенных общей тематикой философии творчества и продолжает серию тематических выпусков 2015–2022 гг. Данный выпуск посвящен широкому кругу вопросов философии творчества, понимаемого как созидание новых культурных смыслов.

Тематической особенностью настоящего издания является акцент на выявление глубинных когнитивных оснований творческих процессов, в частности, связи воображения и референции, смыслополагания в структурах личностного знания и символических практик, особенностях художественного (литературно-поэтического) смыслообразования.

Структура настоящего издания представлена материалами Круглого стола «Субъектность творчества: к истокам творческого смыслополагания», трех глав и рубрики «Архив. Мыслители прошлого о творчестве».

Тематическое членение Ежегодника отражено в названиях глав: Глава I «Проблемы смыслообразования в языке и культуре» дополнена главой II «Когнитивные основания художественного творчества» и завершается главой III «Творчество и жизненный мир человека».

Ставшая традиционной рубрика «Архив. Мыслители прошлого о творчестве» представлена великолепной статьей Д. Овсяннико-Куликовского «Из лекций об основах художественного творчества». В ней изложены идеи, развитые автором в курсе, прочитанном в 1903 году в Харьковском Университете и не утратившие своей актуальности и по сей день.

Summary

This volume presents the IXth issue of annual scientific edition under the general theme that is “Philosophy of Creativity”. It continues the previous ones, being published in the years 2015–2022, correspondingly. This volume embraces wide range of problems, concerning creativity understanding as new cultural meanings formation.

Thematic peculiarity of this volume consists in its special accent to profound cognitive foundations of creativity processes’ elaboration, namely, imagination and reference correlation, meaning constitution processes in personal knowledge and symbolic practices, peculiarities of artistic meaning-constitution processes (in poetry).

The issue’s Table of Contents consists of Round Table discussion: Subjectivity of creativity: towards the sources of creative meaning-constitution process (dated back to April, 11 and 25; 2023), three principal chapters and rubric “Archive. Thinkers of the past about creativity process”.

The titles of the chapters reflect thematic structure of the volume. Chapter I: “The problems of meaning-constitution processes in language and culture” is extended by chapter II:

“Cognitive foundations of artistic creativity” and concluded with chapter III: “Creativity and human life-world”.

Being traditional, rubric “Archive. Thinkers of the past about creativity process” presents magnificent Ovsianiko-Kulikovskiy’s paper “From the lectures about artistic creativity foundations”. It presents author’s ideas, stated in his course of lectures, delivered in Kharkov University in the year 1903 and still remain actual.

Сведения об авторах

<p>Бескова Ирина Александровна</p>	<p>доктор философских наук, ведущий научный сотрудник сектора философских проблем творчества Института философии РАН, г. Москва. E-mail: irina.beskova@mail.ru</p>
<p>Блауберг Ирина Игоревна</p>	<p>доктор философских наук, ведущий научный сотрудник сектора современной западной философии Института философии РАН, г. Москва. E-mail: irinablauberger@yandex.ru</p>
<p>Касьянова Наталья Борисовна</p>	<p>кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков отделения языковой подготовки Института общественных наук Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, г. Москва. E-mail: kassianata@yandex.ru</p>
<p>Киященко Лариса Павловна</p>	<p>доктор философских наук, ведущий научный сотрудник сектора междисциплинарных проблем научно-технического развития Института философии РАН, г. Москва. E-mail: larisakiyashchenko@gmail.com</p>
<p>Кочегарова Есения Андреевна</p>	<p>младший научный сотрудник сектора философских проблем творчества Института философии РАН, аспирантка, г. Москва. E-mail: yesenia.veritas.spb@gmail.com</p>

Моркина Юлия Сергеевна	кандидат философских наук, старший научный сотрудник, заместитель руководителя сектора философских проблем творчества Института философии РАН, г. Москва. E-mail: morkina21@mail.ru
Розин Вадим Маркович	доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора междисциплинарных проблем научно-технического развития Института философии РАН, г. Москва. E-mail: rozinvm@gmail.com
Семенов Сергей Николаевич	кандидат философских наук, ведущий специалист Института этнологических исследований им. Р.Г. Кузеева — Уфимского федерального исследовательского центра Российской академии наук, г. Уфа. Email: semenov777@mail.ru
Смирнова Наталья Михайловна	доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН, руководитель сектора философских проблем творчества, г. Москва. E-mail: nsmirnova17@gmail.com
Сомова Оксана Андреевна	кандидат философских наук, ассистент СГМУ им. В.И. Разумовского, г. Саратов. E-mail: oksanasomova@mail.ru
Филипенко Станислава Андреевна	кандидат философских наук, научный сотрудник сектора философских проблем творчества Института философии РАН, г. Москва. E-mail: stanafil@mail.ru
Ярославцева Елена Ивановна	кандидат философских наук, доцент, старший научный сотрудник сектора философских проблем творчества Института философии РАН, г. Москва. E-mail: yarela@iphras.ru

Философия творчества

*Директор издательства «Голос»
Светлана Сергеевна Неретина*

*Редактор: Юлия Моркина
Корректор: Яна Самойлова
Верстка и оригинал-макет: Станислав Белавин*

Подписано в печать 28.08.2023
Формат 140x215 Гарнитура Literaturnaуа
Печать офсетная. Бумага офсетная
Объем 26,88 усл. печ. л. Тираж 300 экз.
ООО «Издательство «Голос»
115193 Москва, ул 5-я Кожуховская, д. 9, кв. 2
E-mail: abaelardus@mail.ru

ISBN 978-5-91932-025-8



9 785919 320258