



ИНТЕЛЛ



ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА


ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА

СМЫСЛОВЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ
СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВ
ТВОРЧЕСТВА

2019

Москва 2019 | ЕЖЕГОДНИК | Выпуск 5

ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА

ЕЖЕГОДНИК

ВЫПУСК 5

**СМЫСЛОВЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ
СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВ ТВОРЧЕСТВА**

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

Издательство «ИИнтелЛ»

Москва, 2019

УДК 165:008 (058)
ББК 60, 56; 73
Ф-51

*Печатается по решению Ученого совета
Института философии РАН от 26.09.2019 г.*

Рецензенты:

*доктор философских наук И.И. Блауберг
(Институт философии РАН),
доктор философских наук, профессор В.П. Филатов
(Российский государственный гуманитарный университет)*

Ученый секретарь:

кандидат философских наук С.А. Филипенко

Ф-51 Философия творчества. Ежегодник / РАН. ИФ. Сектор философских проблем творчества. Ред. кол.: Смирнова Н.М. – гл. ред., Бескова И.А. – со-редактор, Майданов А.С., Горелов А.А., Моркина Ю.С., Ярославцева Е.И. – М., 2019. –
Выпуск 5, 2019: Смысловые измерения социокультурных пространств творчества / Ред.: Смирнова Н.М., Бескова И.А. – М.: ИИнтелЛЛ, 2019. – 264 с. – (Серия: Философия творчества).

ISBN 978-5-98956-017-2

Сборник научных статей представляет собой V выпуск ежегодного издания «Философия творчества», издаваемого сектором философских проблем творчества Института философии РАН. Полагая предметом философского постижения творчества процесс сотворения новых культурных смыслов человеческого мышления, деятельности и социальной организации, авторы настоящего издания поместили в фокус исследовательского внимания смысловые измерения социокультурных пространств творчества. Разделы Ежегодника отражают специфику творческих процессов в различных сферах человеческого мышления и деятельности: философии, науке и искусстве. Специальный раздел V выпуска посвящен проблемам смыслообразования в языке. Рубрика «Архив» знакомит читателя с историей изучения в отечественной гуманитарной и философской мысли. Книга адресована специалистам в области философии и когнитивных наук, а также и всем тем, кого интересует эта самая таинственная способность человеческого духа.

© Коллектив авторов, 2019
© Институт философии РАН, 2019
© ООО «ИИнтелЛЛ», 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие

Смирнова Н.М. Смысловые измерения социокультурных пространств творчества...5

КОГНИТИВНЫЕ МЕХАНИЗМЫ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Бескова И.А.

Динамика смыслов: зеркальные нейроны в механизмах творчества..... 20

Филипенко С.А.

Формирование смыслового гештальта как творческий процесс..... 62

ТВОРЧЕСТВО И ЯЗЫК

Неретина С.С.

Тропология как способ преобразования мира..... 74

Зенкин К.В.

Музыкальное мышление и аналитический метод..... 95

Моркина Ю.С.

Язык и поэтика в трудах А.А. Потебни..... 102

КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА

Горелов А.А.

Взаимоотношения творчества культуры и творчества жизни..... 136

Пилюгина М.А.

Философия творчества как междисциплинарный взгляд на смыслообразование... 150

Майданов А.С.

Пути и перепутья коллективного творческого процесса..... 157

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ МИРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Державина Н.Ф.

Коммуникативное пространство видеоигры..... 193

Шабанов А.В.

Феномен перформативных практик в искусстве второй половины двадцатого века..... 202

Рябчинский Н.В.

Проблематика экзистенциального выбора в творчестве Ф.М. Достоевского..... 210

АРХИВ

Харциев В.И.

Основы поэтики А.А. Потебни (подготовлено к изданию Ю.С. Моркиной)..... 219

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ..... 259

ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... 261

CONTENTS

Preface

Smirnova, N.M. Meaningful dimensions of the sociocultural spaces of creativity..... 5

COGNITIVE MECHANISMS OF THE CREATIVE PROCESS

Beskova, I.A.

Meanings' Dynamics: Mirror Neurons in the Mechanisms of Creativity..... 20

Filipenok, S.A.

Meaningful Gestalt Formation as a Creative Process..... 62

CREATIVITY AND LANGUAGE

Neretina, S.S.

Tropologic as the Way of the World's Transformation..... 74

Zenkin, K.V.

Musical Thinking and Analytical Method..... 95

Morkina, J.S.

Language and Poetics according to A.A. Potebnya's Theory..... 102

CULTURAL-ANTHROPOLOGICAL AND EXISTENTIAL DIMENSIONS OF CREATIVITY

Gorelov, A.A. 136

The Relation between Creating of Culture and Creating of Life..... 136

Pilyugina, M.A.

Philosophy of Creativity as an Interdisciplinary View on Meaning Formation..... 150

Maidanov, A.S.

Ways and Crossroads of the Collective Cognitive Process..... 157

SOCIOCULTURAL WORLDS OF ARTISTIC CREATIVITY

Derzhavina, N.F.

Video Game Communication Space..... 193

Shabanov, A.V.

The Phenomenon of Performative Practices in the Art of the Second Half of the Twentieth Century..... 202

Ryabchinskiy, N.V.

The Problem of Existential Choice in F.M. Dostoevsky's work..... 210

ARCHIVE

Khartziev V.I.

Foundations of A.A. Potebnya's Poetics (prepared for publication by J.S. Morkina)... 219

Our authors..... 259

Summary.....262

ПРЕДИСЛОВИЕ

Н.М. Смирнова

Институт философии РАН, Москва

N.M. Smirnova

Institute of Philosophy RAS, Moscow

nsmirnova17@gmail.com

Смысловые измерения социокультурных пространств творчества

Представлены основные итоги выполнения сектором философских проблем творчества проекта государственного задания «Эпистемология креативности: когнитивные и социально-культурные измерения» (2015-2019). Очерчены объект, предмет исследования и методологические подходы к изучению творчества как сотворения новых культурных смыслов человеческого мышления, деятельности и социальной организации. Показан междисциплинарный контекст изучения творчества в системе современных когнитивных наук, а также роль философии как междисциплинарной матрицы исследования творческой деятельности человека.

Ключевые слова: творчество, сознание, смысловое конституирование, телесно-ориентированное познание, поэтический смысл, сектор философских проблем творчества.

Meaningful dimensions of the sociocultural spaces of creativity

Some principal results of the official scientific project «Epistemology of Creativity: Cognitive and Socio-Cultural Dimensions» (2015-2019) implemented by the sector of philosophical problems of creativity have been presented in this paper. The object and the subject matter, as well as methodological approaches to the study of creativity as meaning-constitutive human thinking and activity have been outlined here. Interdisciplinary context of creativity's study in the framework of contemporary cognitive sciences as well as the role of philosophy as interdisciplinary matrix of the study have also been clearly shown.

Key words: creativity, mind, meaning-constitutive process, bodily-oriented approaches, poetical meaning, sector of philosophical problems of creativity.

Мы искренне рады представить нашему профессиональному сообществу V выпуск регулярного издания «Философия творчества», ежегодно издаваемого сектором философских проблем творчества в содружестве с коллегами из других секторов Института философии РАН. Как правило, содержание наших Ежегодников отражает результаты исследований в этой области, полученные за истекший год в рамках действующей государственной программы исследования творчества «Эпистемология креативности: когнитивные и социокультурные измерения» (2015–2019 гг.). Но настоящий, V выпуск, имеет для нас особое значение. Он знаменует завершение работы сектора над проектом пятилетнего государственного задания. Поэтому в содержании настоящего выпуска Ежегодника нашли отражение как текущие (за прошедший год), так и общие (за пятилетие) результаты наших исследований в области философских проблем творчества.

Руководящей методологической установкой исследовательского коллектива является представление о том, что *объект* исследования – когнитивные и социокультурные измерения творчества – воистину необъятен, ибо творческое начало в той или иной мере присуще многим проявлениям человеческого мышления и деятельности. Поэтому в культурном многообразии ликов творчества в мышлении и деятельности необходимо вычлнить предметный срез собственно философского анализа. Мы руководствовались представлением о том, *предмет* исследования задан не только *предметной релевантностью*, т.е. когнитивным интересом исследователя, – он социально сконструирован на основе наличных методологических средств. В терминологии В.С. Степина это означает, что *схемы метода конститутивны в отношении предметных схем объекта* исследования. Исходя из этой методологической презумпции, мы определяем предмет философского, а в нашем случае – теоретико-познавательного, исследования творчества как *когнитивные характеристики смыслопорождающей деятельности* человека в социокультурном контексте. Иными словами, мы определили задачу философского постижения творчества как изучение когнитивных и социокультурных параметров конституирования новых культурных смыслов человеческого мышления, деятельности и социальной организации – расширения семантических пространств жизненного мира человека. В состав предмета философского исследования творчества мы включаем и *логику трансформации* культурных смыслов в процессе человеческой деятельности и культурной трансляции. Руководствуясь подобными методологическими соображениями, мы обратились к анализу порождающих структур смысла в философском, научном и поэтическом языке, творческом бессознательном и неявном знании. Работа в области социальной эпистемологии языка привела нас к анализу креативных (смыслоконституирующих) функций языка – порождающих структур смысла в языке научной, поэтической и обыденной речи. Это потребовало обращения к проблемам соотношения референции и тропа, эпистемологии метафоры, к изучению эвристических

функций метафор в мифологическом, поэтическом и научном творчестве. Мы также обратились к роли бессознательного и раннемладенческого опыта в формировании творческих способностей, к изучению роли памяти и воображения в творческой деятельности человека. Наши исследовательские наработки в области философских проблем творчества мы рассматриваем как предпосылку и составную часть всеобщей философской теории Разума.

Одной из главных задач проекта мы видим представление феномена творчества в культурном многообразии его предметных разверток: в сфере собственно философского мышления (генезис новых философских смыслов), науке (эпистемология научного открытия) и художественной деятельности, с которой по преимуществу (но неправомерно узко) обычно и отождествляют собственно творческую деятельность. Поэтому мы уделяем должное внимание и когнитивным параметрам тонкой «настройки» на определенную предметную область изучения творчества – своеобразия релевантных методологических установок в изучении различных *предметных проекций* творческой деятельности.

Для исследования философских проблем творчества мы привлекаем методологические наработки не только из современных областей философии (нейрофилософии, нейрофеноменологии, философии искусственного интеллекта и т.п.), но и современные теоретико-сложностные представления, в снятом виде содержащие в себе традиционные способы философско-методологического анализа, в том числе – историко-философской и историко-культурной реконструкций, концептуального анализа и когнитивной герменевтики. Мы активно используем наработанные методы феноменологического анализа и аналитической философии сознания, а также телесно-ориентированный и конструктивно-реалистический подходы.

Серьезное внимание мы уделяем поиску междисциплинарного языка профессиональной коммуникации с представителями других творческих профессий. Мы благодарны Т.А. Касаткиной за анализ адекватной приложимости понятия *расширенного герменевтического круга*, М.Н. Гурари – за анализ контркультурных процессов *срезания высших архитектурных смыслов* в современной «массовой» архитектуре. За анализ сотворения новых культурных смыслов социального развития (на примере становления социального мировоззрения Н.Г. Чернышевского) мы благодарим В.К. Кантора. Все они, внося неопределимый вклад в работу нашего теоретического семинара «Философия творчества», способствовали выработке адекватного языка междисциплинарного взаимодействия в области постижения тайны творчества. С помощью архитекторов и музыковедов, например, мы пришли к важным методологическим констатациям о невозможности исчерпывающей выразимости в языке пространственной координаты архитектурных образов (а, возможно, и образов воображения как таковых), а также об избыточности, неисчерпывающей переводимости музыкальных смыслов на язык обыденной

речи. Возможно, именно по этой причине музыкальные смыслы тяготеют к общению с высшими философскими – в чем мы смогли убедиться на примере творчества П.И. Чайковского, заслушав на теоретическом семинаре великолепный доклад нашего гостя из МГУ А.П. Козырева «П.И. Чайковский и философы».

Главное же внимание в работе над завершающимся проектом «Эпистемология креативности» уделено поиску общих когнитивных корней творчества – глубочайшего истока его смысловых формообразований. С этой целью, повторим, мы обратились как к новейшим разработкам в области философии сознания (*extended mind, bodily-oriented approaches, ect*), так и к современным когнитивно-научным подходам (нейрофилософии, философии искусственного интеллекта и т.п.), а также и к синтетическим дисциплинам на стыке собственно философии и когнитивных наук (нейрофеноменология). В предыдущих выпусках «Философии творчества» мы представили наши наработки в области анализа творчества в рациональном мышлении, творческом бессознательном и неявном знании, а также и в содержаниях раннемладенческого опыта. Проведен сравнительный анализ эвристических потенциалов феноменологии, аналитической философии и телесно-ориентированных подходов в теории познания применительно к исследованию творческих процессов. Исследования философских метаморфоз смысла в исторических типах герменевтики позволили выявить контекстуальную зависимость смысла от способов его теоретической реконструкции (Смирнова Н.М.).

Выявлены когнитивные предпосылки решения творческих задач в недуральном пространстве творческих динамик (И.А. Бескова). Рассмотрены проблемы культурной онтологии поэтической реальности; показаны как общность, так и особенность когнитивных процедур формирования идеализированных объектов науки и поэтически-художественных типизаций (Ю.С. Моркина). Представлены модели научных дискуссий и их роль в научном творчестве, особенности мифопоэтической символизации и ее роль в сакрализации жизненного мира человека (А.С. Майданов). Эксплицированы когнитивные характеристики процесса рождения нового смысла как гештальт-переключения на материале эпистемологии неявного знания (С.А. Филипенок). Показана роль творчества в преобразении жизненного мира человека (на примере трудов Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского) (А.А. Горелов). Мы постоянно изучаем перспективы расширения творческих возможностей человека на основе современных цифровых технологий (Ярославцева Е.И.).

Работа над проектом государственного задания способствует консолидации исследовательских усилий всех тех, кому небезразличны философские пути постижения этой самой таинственной способности человеческого духа. Представленные в настоящем издании исследования вобрали в себя не только когнитивный опыт наших теоретических семинаров, но и междисциплинарных конференций, в работе которых при-

нимают активное участие музыковеды, архитекторы, лингвисты, психологи, специалисты в области нейронаук. Первая Всероссийская конференция «Философия творчества» успешно проведена в 2015 г. (9–10 апреля, Институт философии РАН), Вторая – 10 апреля, 2019, Институт философии РАН. В ее работе, помимо сотрудников Института философии, приняли участие специалисты из МГУ им. М.В. Ломоносова, Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, Российского государственного гуманитарного университета и др. Значимый вклад в работу конференции внесла и молодежная секция (руководители – С.А. Филипенко и М.А. Пилюгина).

В настоящее издание вошли материалы наиболее значимых докладов, переработанные в форматы научных статей и прошедшие все стадии научного рецензирования. Открывает его глава, посвященная главному предмету нашего исследовательского интереса – углубленному анализу когнитивных механизмов творческого процесса. Представленная в ней статья в.н.с. сектора философских проблем творчества И.А. Бесковой носит программный характер. В ней практически реализованы современные *принципы телесно-ориентированного познания* применительно к изучению философских проблем творчества. Исходя из понимания творчества как созидания новых культурных смыслов, автор помещает в фокус внимания процессы выражения смыслов в языке телесных динамик. Подобное расширение предмета исследования высвечивает категориальную неразвитость традиционных представлений, не соотносящих базовые состояния сознания с организменной подоплекой процессов, разворачивающихся на уровне телесных физических и биохимических проявлений. В результате множество явлений сознания не получают адекватного истолкования, а предстают как мистические и иррациональные, как результат иллюзии или самообмана. Поэтому при рассмотрении логики трансформации смыслов в творческом процессе следует непременно иметь в виду характер таких связей-опосредований и наработать понятийные средства, адекватные репрезентации подобного рода сложной, многоуровневой и многофакторной соотнесенности.

Что же следует из подобной методологической установки для изучения творчества как процесса порождения (новых) и трансформации (прежних) культурных смыслов? Многое. Прежде всего, по мысли И.А. Бесковой, то, что в соответствии с подобной установкой, человек и думает, и чувствует, и общается, и рождает новые смыслы не головой только, но *всем своим существом*. Человек, согласимся мы, «говорит, думает и общается *всем своим существом*, а не только головой, умом, языком, речью. Вся целостность человеческой экзистенции включена в этот процесс и подчинена ему: и ум, и тело, и душа, и дух. Любая репрезентативная система распознает в окружающем и выражает собственными ресурсами только то, что соответствует ее собственной природе. В этом смысле будет правильным суждение о том, что, как мы видим и репрезентируем мир

на уровне нашего сознания, говорит не только о том, каков мир «на самом деле», но также и о том, каково наше сознание. Добавим, что Э. Гуссерль обозначил подобную зависимость интенционального предмета нашего когнитивного интереса (ноэмы) от способов его презентации в сознании (ноэзы) как *ноэтико-ноэматическое единство* (*ego cogito cogitatum*), конституируемое совокупностью интенциональных актов сознания.

С позиций телесно-ориентированной эпистемологии область смыслов – это всегда объемность, пространство, не сводимое к плоскости – хотя бы потому, что наряду с эмоциональными и ментальными структурами репрезентации человеческого опыта включает и чрезвычайно существенную телесную компоненту. Сообразно развиваемому в статье И.А. Бесковой телесно-ориентированному подходу, трансформации подвергается и само понятие смысла как конститутивного для творческого процесса. «Под смыслом я буду понимать *объемный паттерн организации внутреннего опыта* человека, который – наряду с привычными формами *поверхностного* проявления (в виде содержаний, зафиксированных в естественном языке и категориальном аппарате мышления) – имеет фундаментальную *глубинную* составляющую, представленную динамиками в рамках всей полноты интегрированной человеческой природы, целостной и недвойственной», – констатирует автор.

Подобное понимание, как показывает И.А. Бескова, никак не противоречит традиционным представлениям о смысле, представленным, например, в аналитической философии сознания. Ибо «когда мы привычно говорим о смысле как о совокупности признаков, указывающих на предмет именованного, то остаемся на уровне верхнего пласта содержания данного понятия. И если не уделить должного внимания глубинной компоненте, мы окажемся перед лицом исключительно поверхностных проявлений, где обнаружим лишь последнюю фазу сложного, многопланового, многоуровневого процесса смыслообразования. При этом вся сердцевина, вся масштабность преобразовательных процессов, составляющая собственно ядро происходящего, останется вне сферы нашего разума, и потому не даст требуемых интуиций для выстраивания логики происходящего в творчестве. В таком случае не удастся понять, как именно человек обнаруживает адекватное вербально-символьное выражение для рожденных в акте озарения новых паттернов миро- и самопонимания, репрезентирующих тот смысл, который он подразумевает, чувствует, но пока выразить не может, – и значит акт творческого прозрения навсегда останется иррациональной загадкой». Почему, например, за одним и тем же языковым выражением у разных людей стоит разное «ощущение смысла»? Почему «одни и те же» высказывания порождают различные ментальные интуиции?

Для ответа на этот вопрос И.А. Бескова обращается к концепции естественного языка как «побочного продукта» самостановления человеческой экзистенции в процессе социокультурной эволюции – как форму спонтанного и непреднамеренного (нецеленаправленного) проживания человеком собственного состояния, как составную часть его самоощущения. «В своем анализе логики формирования смыслов в фило- и онтогенетической перспективе я исхожу из презумпции первоначального становления языка как *инструмента постижения*, а не выражения и общения». Поэтому смыслы, зафиксированные в словарях, представляют собой, по мысли автора, поверхностно-диссоциативную составляющую – поверхностную пленку явленности глубинного смысла – изначальных объемных смысловых конструкторов, которая складывается вследствие ряда когнитивных процедур преобразования знания на основе множества «форматирующих» процедур. Но глубинная составляющая смысла у каждого человека уникальна, утверждает автор, и – добавим мы – детерминирована, по меньшей мере, *биографически-детерминированной ситуацией* (термин А. Шюца) человека.

Подобная концепция естественного языка имманентно содержит в себе критику лингвистического позитивизма в чрезмерно узком понимании сущности языка как, прежде всего и главным образом, инструмента коммуникации. Она тесно смыкается с наработками социально-феноменологической эпистемологии. С позиций социальной феноменологии человек осмысливает любую новую ситуацию, исходя из ресурсов собственного субъективного опыта, сложным образом соотношенного с интерсубъективной системой социально одобренных типизаций и релевантностей. Однако подобное решение проблемы в рамках феноменологической эпистемологии трудно назвать окончательным, поскольку названное выше соотношение субъективного и интерсубъективного так и остается неразрешенной теоретико-познавательной проблемой. Исследование трансцендентальных оснований коммуникации, понимания Другого обретает новый импульс с позиций телесно-ориентированной теории познания. В представлениях И.А. Бесковой это возникающий образ-коррелят нейрональной активности значимого другого (в форме собственного контура активации нейронов), позволяющий воспроизводить разворачивающееся взаимодействие всем своим существом: не только рассудочно знать, понимать и истолковывать, но и ощущать-переживать как собственные внутриорганизменные процессы.

Первую главу «Когнитивные механизмы творческого процесса» достойно продолжает статья молодого талантливого автора С.А. Филипенко «Формирование смыслового гештальта как творческий процесс». В ней сделан следующий шаг на пути постижения сокровенных тайн творчества, ранее основанный ею исключительно на концепции личностного знания М. Полани. Когнитивной презумпцией ее анализа творчества является представление о нем как о процессе построения и последующего преоб-

разования смыслового гештальта. В данной статье автор значительно расширяет концептуальную базу своего исследования. Идеи гештальтпсихологии, по ее мнению, дают возможность (на примере зрительного восприятия) изучить когнитивные механизмы образования целостных смысловых структур из отдельных элементов опыта. Однако более эвристичным ей представляется использование наработок концепции микрогенеза (термин введен Хайнцем Вернером в 1956 г.). Преимущество концепции микрогенеза по сравнению с теорией гештальта С.А. Филипенко усматривает в том, что структурный подход дополнен в ней динамическим. Особое значение для исследования процессов творчества автор придает тому обстоятельству, что предметом рассмотрения данной теории является непосредственный опыт, понимаемый как процесс динамического развертывания и дифференциации. Такой подход позволяет выявить когнитивные механизмы творческой деятельности как обладающей динамически развивающейся структурой, разворачивающейся в пространстве личного опыта сразу в трех темпоральных модусах: в прошлом (*past-time experience*), в реальном времени (*present-time experience*) и как антиципации, пролонгированные в будущее (*forward-oriented*). Отметим, что подобные представления о временной структуре непосредственного опыта сближают теорию микрогенеза с феноменологическими концепциями внутреннего сознания времени.

Приводимые автором экспериментальные данные свидетельствуют, что изначальный акт восприятия зиждется на предсуществующих когнитивных предпосылках, коренящихся, судя по всему, в прошлом опыте человека. Селективность восприятия свидетельствует, что и в процесс восприятия активно включен творческий потенциал личности, «просеивающей» релевантную информацию и структурирующей визуальное поле как предпосылку формирования новых смыслов.

Настоящий, V выпуск Ежегодника «Философия творчества» ознаменован новой рубрикой, посвященной исследованию креативных (смыслосозидающих) функций языка. Ее открывает великолепная статья ведущего современного специалиста по медиовистике С.С. Неретиной. Автор обращает нас к поставленным еще в раннем Средневековье проблемам тропологического дискурса, т.е. непрямого говорения, – логике тропов. Тропы лежат в основании любого речевого высказывания. Эпитет, метафора, метонимия, аллегория, синекдоха, оксюморон представлены (и проанализированы) в их двойственной – смысл предерживающей – функции. С одной стороны, они репрезентируют новое значение, образовавшееся в результате перенесения исходного («прямого») смысла, но, с другой, тропы сохраняют и старое значение, ибо если слово используется только в переносном значении, то последнее уже не воспринимается как переносное. Как языковые инструменты расширения смысла тропы способны изменять траекторию мышления, давать новое ощущение бытия и «переписывать» наши пред-

ставления о нем. Автор показывает, что восходящие к Средневековью языковые инструменты расширения смысла, парадоксальным образом соответствуют современным вызовам нынешнего «общества спектакля», в котором все мы – и авторы, и актеры собственной драмы.

Мы приветствуем в нашем издании нового автора – проректора Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского К.В. Зенкина. Его замечательная статья обращает нас к проблемам музыкального творчества – выражения человеческих смыслов бытия в языке музыки. Анализируя процесс формирования музыкальных смыслов, автор показывает, каким образом музыка осуществляет глубинный интуитивный анализ хронотопа – пространства-времени, данного, прежде всего, через временную координату. По мнению автора, музыка анализирует время самым мягким и часто незаметным для нас образом, и это роднит художественный язык музыки с бергсоновским понятием *la durée*.

Исследуя процесс генезиса музыкальных смыслов, автор приходит к выводу, что организация европейской музыки Нового времени ориентирована, прежде всего, на речевое высказывание как на фундаментальную смысловую модель. Кульминацией словесной ориентации музыки стало романтическое девятнадцатое столетие с его идеями поэжности, скрытой поэтической программности сюжетного типа – повествовательного нарратива. Автор убедительно показывает, что создание и восприятие музыки по образцу речевого высказывания позволило европейской музыке Нового времени стать самодостаточным, автономным искусством, которому подвластно выражение самых глубоких и утонченных человеческих переживаний. Но, как и не всякая словесная речь организована в соответствии с правилами риторики, так и музыкальное высказывание допускает сравнение с иными типами словесной речи: картины-пейзажи (немецкая музыка) или же чередование рядоположенных выразительных моментов, связанных единой идеей и композицией (французская музыка). И хотя речевая парадигма музыкального языка не является универсальной, она, вероятно, еще долго, а может быть и всегда, будет оставаться наиболее востребованной.

Завершает раздел «Творчество и язык» превосходная статья талантливого автора Ю.С. Моркиной «Язык и поэтика в трудах А.А. Потебни». Автор обращает нас к истории изучения феномена творчества, а именно, к анализу литературно-искусствоведческого творчества выдающегося лингвиста XIX в., труды которого отнюдь не утратили своего значения и для нашего времени. Она исследует как интересубъективные, так и личностно-конституирующие функции поэтического произведения, – того, что означает создание литературно-поэтического произведения для самого автора, его самопознания. Нетрудно усмотреть общность ее воззрений с ранее представленными в статье И.А. Бесковой, для которой не только литературное произведение, но и сам язык по природе своей является, прежде всего и главным образом, средством самовыражения.

Реконструируя взгляды А.А. Потебни, автор солидаризируется с его точкой зрения, согласно которой и слово, и поэтическое произведение несут когнитивную нагрузку: создавая литературное произведение, говорящий и пишущий – художественными средствами – познают как внешний мир, так и собственное Я. И понимание – как слова, так и поэтического произведения – есть вызываемое звуковым рядом говорящего или пишущего собственное движение мысли в сознании понимающего. Так что трансляция смыслов посредством слова или поэтического произведения состоит в определенной синхронизации движения мысли в сознании говорящего/пишущего и слушающего/читающего. Иными словами, налицо сложный процесс воссоздания слова или поэтического произведения в сознании интерпретатора. Автор солидаризируется с мыслью А.А. Потебни в том, что смысл (слова, поэтического произведения) не передаваем, подобно вещи, из рук в руки, т.е. напрямую от говорящего к слушающему. Слово, произнесенное говорящим, индуцирует рождение смысла в сознании слушающего из его собственного смыслового запаса, смысловых резервов сознания. Поэтому как произнесение (рождение) слова говорящим, так и понимание его (рождение заново) слушающим является творческим актом: в словесном общении происходит *двойное рождение смыслов*. Автор показывает, что слово как единство внутренней формы, значения и звука является средством понимания говорящего, способом апперципировать содержание его мысли. Произнесенное слово, звук вызывает в сознании интерпретатора собственное преобразование смыслов. Оно апперципируется им, когда внешняя форма, постигнутая слушающим, инспирирует в его сознании внутреннюю форму слова – представление. Понимание (как поэтического произведения, так и слова – изначально метафоричного, и в этом отношении – тоже поэтического произведения) состоит вовсе не в передаче смысла – осмысленное для говорящего слово индуцирует в сознании слушающего его собственные смыслы. А потому субъективные смыслы одного и того же слова для говорящего и для слушающего всегда различны. Так Ю.С. Моркина по существу солидаризируется с мыслью И.А. Бесковой в том, что лишь поверхностный слой объемного смыслового паттерна intersубъективен, тогда как подводная часть смыслового айсберга нагружена (зачастую лексически трудно выразимыми) субъективными смыслами. В терминах феноменологической эпистемологии это означает, что личностные смысловые коннотации обусловлены уникальной биографически детерминированной ситуацией (А. Шюц) говорящего-слушающего. Каждое слово рождается заново в процессе его использования.

Ю.С. Моркина вскрывает известное сходство идеализации (построения идеальных объектов науки) с поэтической образностью. «С нашей точки зрения, – утверждает она, – поэтическое произведение тяготеет как раз к большей идеализации своих объектов-образов, благодаря которым познается как внешний, так и внутренний мир автора и читателя-интерпретатора». Так что научная мысль и поэтическая идея вырастают

из единого ствола и коренятся в изначальной метафоричности слова, постепенно утрачиваемой (стирающейся, изнашиваемой) в процессе речевой практики.

Третья глава нашего издания посвящена культурно-антропологическим и экзистенциальным измерениям творчества. Ее открывает прекрасная по содержанию и стилистически хорошо отработанная статья А.А. Горелова, соотносящая понятия «творчество культуры» и «творчество жизни». Истоки этих понятий он усматривает в русском национальном характере и «русской идее», отраженных в творчестве Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Оба великих русских писателя олицетворяют два лика русской идеи. Автор показывает, что творчество культуры как создание художественных, философских, религиозных и т.п. смыслов и творчество жизни как преобразование бытия взаимно обуславливают друг друга. А.А. Горелов прослеживает эту связь на примере воздействия русского национального характера и «русской идеи» как на революцию 1917 г., так и на «перестройку» конца XX века. Он показывает, что концептуальные основания «русской идеи» вкуче с такими проявлениями национального характера, как неразумное смирение перед судьбой и завышенный критицизм к стране и ее истории («любовь к нисхождению»), заложили идейный фундамент как революции 1917 г., так и «перестройки» конца XX века, приведшей к разрушению СССР и низкопоклонству перед Западом. Анализируя идейные составляющие современного национального самосознания, автор убедительно показывает, что подобные идейные устремления и по сей день не утратили своей актуальности. Поэтому нужны осознанные духовные усилия, направленные на решение созидательных задач, пробуждение национального самосознания и укрепление патриотизма как иммунной системы нации для предотвращения возможности деструктивных сценариев в будущем.

В статье молодого автора М.А. Пилюгиной представлен междисциплинарный аспект изучения творческой деятельности. Рассматривая творчество как, прежде всего, культурное смыслообразование, она встраивает его как в общефилософский контекст, так и в контекст расширенного понимания герменевтики. Автор показывает, что исследовательское поле современной герменевтики расширяется и приобретает междисциплинарное измерение в работах, например, Карла-Отто Апеля, Ю. Хабермаса, П. Рикера и др. Обретение герменевтикой междисциплинарного статуса обусловлено глубокими изменениями в современной культуре. «Антропологический поворот» в философии начала XX века наложил глубокий отпечаток на ее современный облик: современная философия характеризуется, с одной стороны, тесной связью с наукой (эпистемология, философия науки), с другой стороны, – обращением к культурно-антропологической проблематике, модусам существования человека в современном мире. Последнее нашло свое отражение в формировании новых концепций понимания, опирающихся на современные достижения в области когнитивных наук (социологии, психологии,

нейронаук, философии искусственного интеллекта). Необходимой составляющей познания становится не только получение новых данных, но и их понимание – как условие их встраивания в общенаучную картину мира.

Завершающая третий раздел статья ветерана нашего сектора А.С. Майданова интересна своим обращением к феномену коллективного творчества в изучении самого творчества. Автор прослеживает идейные извивы эволюции сектора философских проблем творчества с момента его создания и по настоящее время. Он показывает, что при всех своих предметно-тематических превращениях сектор сумел сохранить ядро научного коллектива, десятилетиями наработанные научные связи, да и просто добрые человеческие отношения. В развитии сектора автор выделяет 5 основных этапов. Первый этап ознаменован созданием сектора «Теория отражения и современное научное познание» (1971–1977 гг., руководитель – Д.П. Горский). Основным предмет исследования на этом этапе, каким видит его автор статьи, – проблемы современного научного познания – в свете творчески понятой диалектики. Второй этап отмечен преобразованием научного коллектива в сектор «Диалектическая логика» (1977 – 1988 гг., руководитель – А.П. Шептулин). На этом этапе сотрудники столь часто (и охотно) обращались к изучению проблем творчества, что в составе сектора была сформирована специальная группа по изучению философских проблем творчества (1986–1989 гг., руководитель – А.С. Майданов). Деятельность вновь созданной группы была столь успешной, что в 1989 году весь сектор целиком сосредоточился на исследовании этой проблематики и был переименован в сектор «Философские проблемы мышления и творчества» (1989–1990 гг., руководитель – И.П. Меркулов). Однако вскоре, уже в 1990 г. он был преобразован в сектор эволюционной эпистемологии (1990–2013 гг., руководитель – И.П. Меркулов, впоследствии – Е.Н. Князева). В духе «натуралистического поворота» в современной эпистемологии сектор сосредоточился на исследовании нового направления в теории познания, обратившись к проблемам становления когнитивных способностей и интерпретации познавательного процесса в духе дарвиновской эволюции, соотнося познание с процессами естественного отбора. Наконец, 2013 год положил начало завершающему этапу становления проблематики сектора в качестве сектора «Философских проблем творчества» (2013 – по настоящее время, руководитель – Н.М. Смирнова).

А.С. Майданов не ограничился описанием тематических превращений сектора, а также и научных достижений каждого из его этапов. Он ясно обозначил и сопутствовавшие тематическим превращениям сдвиги методологического характера. Автор показывает, сколь непростым был путь от абсолютизации эвристического потенциала диалектической логики к ее обогащению современными методологическими разработками когнитивных наук, синергетики и т.п. В истории сектора, как в капле воды, отражена и история института.

Заключительная глава «Социально-культурные миры художественного творчества» представлена текстами молодых авторов, внесших значительный вклад в работу Второй всероссийской конференции «Философия творчества» (10 апреля, 2019, Институт философии РАН). Нашу философскую молодежь объединяет стремление применить концептуальные наработки философии творчества к анализу как классических (творчество Л.Н. Толстого), так и современных художественных форм (видеоигры, перформанс). Рассматривая коммуникативное пространство видеоигры, молодой, но весьма перспективный автор Н.Ф. Державина искусно анализирует ее двойственную природу. Автор видит саму игру с ее правилами и распределением ролей как продукт творчества ее создателя, а процесс игры – как *акт* творчества, тогда как игроков, в ней участвующих, – как *со-творцов*. Социальное пространство игры представлено как локус встречи конституирующей деятельности ее создателя и со-творчества непосредственных игроков, искусно совмещающих изначально предзаданное (правила игры) и стихию свободного выбора (игровых ходов). Подобную амбивалентность игровой деятельности автор рассматривает как характерную черту творческого процесса. Это новый уровень приращения смыслов бытия, открываемый человеку в процессе приобщения к игровому измерению реальности. Говорить об игре можно там и тогда, где и когда на свободные вариации деятельности наложена печать человеческого смысла, осуществлен прорыв в новые смысловые пространства воображения и творчества. В процессе игры ее участник способен к самопреобразованию и самотрансценденции, расширению пределов наличных возможностей, благодаря присвоению новых культурных смыслов. Процесс игры включает новые регистры творческой активности человека, расширяя смысловые пространства его мышления, деятельности и социальной коммуникации.

А.В. Шабанов поставил целью своей статьи ввести перформативные практики в горизонт философской рефлексии. В самом общем виде автор определяет перформанс не как театральное (зрелищное) действие, но как создание новой действительности или ситуации. Устраивать перформанс – значит действовать, оказывать влияние или создавать события. А поскольку и само театральное действие также является событием, то перформанс-арт как разновидность художественной практики постмодернизма размывает грань между театральным представлением и реальностью.

Статья Н.В. Рябчинского «Проблематика экзистенциального выбора в творчестве Ф.М. Достоевского» вновь обращает нас к животрепещущим проблемам русской жизни, поднятым в статье А.А. Горелова. Автор исследует творчество великого русского писателя в тематическом ракурсе человека, поставленного перед проблемой выбора; ибо именно в момент выбора человек реализует свою свободу. В контексте статьи проблематика свободы и экзистенциального выбора соотнесена с темой «подпольного человека», столь волновавшей Ф.М. Достоевского, чуткого к духовным велениям времени. И открывая в человеке бездну «подполья», Ф.М. Достоевский поднимает проблематику

экзистенциального выбора на новый философский уровень. Человек, каким видит его Н.В. Рябчинский в изображении писателя, – это обнаженная свобода, доведенная до трагедии, до исступления. Человек не стремится ко «всеобщему благоразумию», он восстает против рационально вычисленного идеала, построенного на извлечении квадратного корня, потому что идеал этот чреват насилием над свободой человека. И потому человек спускается в свое «подполье», чтобы *иметь право* пожелать себе даже и глупейшего и не быть связанным обязанностью желать себе одного только умного». Это желание своеволия любой ценой, даже и ценой страдания и безумия, – лишь бы быть свободным – вот подлинная загадка человеческой природы, на которую обращает наше внимание художественный гений Ф.М. Достоевского.

V выпуск «Философии творчества» достойно завершает рубрика «Архив», впервые введенная в Ежегодник в прошлогоднем, IV выпуске. В ней мы знакомим читателя с философскими наработками в изучении творчества по малодоступным в настоящее время источникам прошлого. Настоящий, V выпуск Архива продолжает традицию исследования смыслопорождающих функций языка, заложенную прошлогодним, IV выпуском. К содержащимся в нем статьям А. Горнфельда «Проза», «Фигура в поэтической риторике» и «Эпитет» тематически примыкала статья В.И. Харциева «Что такое проза?». Данный выпуск Архива украсила статья В.И. Харциева «Основы поэтики А.А. Потебни», ранее опубликованная во втором выпуске второго тома издания «Вопросы теории и психологии творчества» под редакцией Б.А. Лезина в Санкт-Петербурге, в издательстве А.С. Суворина в 1910 году. Материал статьи основан на лекциях, прочитанных А.А. Потебней в 80е годы XIX в. и записанных со слов его слушателей. В современной орфографии материал к печати подготовлен Ю.С. Моркиной.

В заключение хочу поблагодарить редколлегию настоящего издания, состоящую преимущественно из сотрудников сектора философских проблем творчества Института философии РАН, за вклад в подготовку настоящего издания. Моя особая благодарность – моему соредктору Ирине Александровне Бесковой, внесшей неоценимый вклад в научное и стилистическое редактирование текстов. Я адресую слова благодарности и ученому секретарю издания С.А. Филипенко за научно-вспомогательное сопровождение библиографического аппарата настоящего издания. Я благодарю Ю.С. Моркину за ее вклад в работу над Архивом. Их самоотверженный труд сделал возможным настоящее издание – надеюсь, не последнее.

КОГНИТИВНЫЕ МЕХАНИЗМЫ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

И.А. Бескова

Институт философии РАН, Москва

I.A. Beskova

Institute of Philosophy RAS, Moscow

irina.beskova@mail.ru

Динамика смыслов: зеркальные нейроны в механизмах творчества

Статья посвящена исследованию логики формирования и трансформации смыслов, а также того, как эти процессы соотносятся с творческой результативностью исследователя и динамиками его само- и миропонимания. Анализируются истоки формирования способности эмпатийного отождествления с предметом интереса, что позволяет реализоваться механизму прямого непосредственного постижения-усмотрения происходящего в Другом, как формы собственных организменных процессов. Вводятся понятия объемного смысла, недואльного смысла, а также осязаемого и подразумеваемого смыслов. На базе рассмотрения механизмов работы системы зеркальных нейронов формулируются гипотезы, предлагающие истолкование состояния поглощенности творческой личности предметом интереса, а также состояния недвойственного пребывания в пространстве непосредственно данного. Дается объяснение того, почему при определенных условиях творческий процесс протекает не только максимально эффективно, но и, практически, без усилий, самопроизвольно и спонтанно.

Исследование осуществлено в рамках государственного задания «Эпистемология креативности: когнитивные и социально-культурные измерения».

Ключевые слова: творчество, смысл, зеркальные нейроны, квантовость, недвойственность, язык, коммуникация, онтогенез, когнитивные способности, «Я», установка, сознание.

Meanings' Dynamics: Mirror Neurons in the Mechanisms of Creativity

The logic of the meanings' coming into being and their transformation, as well as how these processes correlate with the researcher's creative performance and the dynamics of his self- and world outlook, are investigated in the paper. The origins of the formation of the person's empathic identification with the object of interest are analyzed. It permits the mechanism of person's direct comprehension and appreciation of what is happening in a communicative Other

as a form of his own organismic processes to be understood. The concepts of volumetric meaning, non-dual meaning, as well as the felt meaning and implied meaning are introduced. On the base of the mirror neurons' work analysis, a hypothetic mechanism of a creative person's absorption by the object of interest is formulated. Also the hypothesis of the nature of person's non-dual staying in the space of the immediately given (in its correlation with mirror neurons' system functioning) is offered. An explanation of why, under certain conditions, the creative process proceeds not only with a maximal efficiency but becomes spontaneous and effortlessly beautiful one, is proposed.

The investigation has been implemented in the framework of the state project «Epistemology of creativity: cognitive and socio-cultural dimensions».

Keywords: creativity, meaning, mirror neurons, quantumness, non-duality, language, communication, ontogenesis, cognitive abilities, «Self», attitude, consciousness.

Введение: некоторые общие соображения

Задачей исследования является анализ динамики формирования и трансформации смыслов в процессах, соотнесенных с актом творчества. При этом для истолкования ряда принципиальных особенностей природы творческого начала в человеке будет привлечена идея работы системы зеркальных нейронов, как, возможно, одного из аспектов того механизма, активностью которого обеспечивается функционирование когнитивного аппарата в режиме творческой охваченности человека, – своего рода, одержимости творческой идеей или предметом всепоглощающего интереса. С этой целью сначала будут введены и проанализированы понятия, соотнесенные с разными аспектами понимания смыслообразующей деятельности, предложены такие вариации концепта «смысл», которые мне видятся соразмерными задаче исследования феномена творчества. В частности, понятия объемного смысла, недualityного, глубинного и др. Будет показано, как и почему эти сложные многослойные структурно-системные образования, в конечном итоге, оказываются трансформированными в направлении поверхностных пластов проявления осмысленности, находящей выражение в тех формах репрезентации, которые нам знакомы по словарям и энциклопедиям. Для того чтобы прослеживание такой динамики стало возможным, рассматривается логика формирования языка как важнейшей составляющей когнитивной культуры человека. Показано, что первоначальная функция, в которой язык появляется в человеческом жизненном пространстве на этапе своего становления, отличается от той, которую он выполняет на стадии развитого мышления. И лишь побочное его использование (оказывающееся возможным после диссоциации исходной, изначальной, базовой человеческой осознанности) открывает перспективы последующего формирования и развития языка как средства выражения.

После того, как эти предварительные задачи будут решены, предметом рассмотрения станут некоторые аспекты работы системы зеркальных нейронов, как (предположительно) того инструмента, активностью которого обеспечиваются самые глубокие, самые неочевидные и потаенные механизмы репрезентации знания, соотнесенные со стадией внутриутробного формирования и развития ребенка. Полагаю, именно этот этап представляет собой период недuality целостности человека, когда и закладываются те структуры содержания (а также механизмы работы с ними), которые в наибольшей степени соотнесены с креативным началом в нем.

Приступая к выполнению обозначенных задач, сначала предложу максимально широкое определение смысла, которое затем можно тем или иным образом модифицировать, получая различные его вариации. В моем понимании, смысл – это то, с помощью и ресурсами чего мы репрезентируем попавшее в сферу нашего внимания или самопроизвольно всплывающее содержание в пространстве чувственно-эмоционального опыта.

Чувственно-эмоциональной составляющей понятия «смысл» я назову переживания, ощущения, состояния, рождающиеся в человеке в ответ на содержание, воспринятое, произвольно припомненное или всплывшее самостоятельно (в рамках собственных динамик преобразования информации, – как это случается в актах озарения, во сне или в воображении). Соответственно, восприятие, память, воображение предстают как способности, поставляющие содержания для нашей когнитивной сферы, оперирующей смыслами как основной единицей регуляции познавательной адаптации человека к реальности, – объективной, субъективной или символической. Также не следует упускать из виду, что значимые для понимания глубинной природы смысла процессы реализуются не только на уровне «человек как самостоятельная единица действия», но и на уровне «организм как совокупность субсистем» или даже на уровне отдельных систем. Тогда и телесные динамики, разворачивающиеся в организме в ответ на мысль, чувство, переживание чего-то, и спонтанно рождающиеся внутренние ощущения-репрезентации – это составная часть сложного многофакторного и мультимодального феномена «смысл». Соответственно, физиологические или биохимические процессы, реализующиеся в организме в ответ на восприятие стимула, а также то, как человек на уровне «самостоятельно действующая единица» их переживает-воспринимает-ощущает и на них реагирует, – это тоже составная часть смыслообразующей активности человека, как произвольной, так и полностью непроизвольной.

Совершенно очевидно, что встает проблема репрезентации рождающегося смысла. Если соотносить с понятием смысла только то, что связано с активностью уровня «человек как самостоятельно действующая единица», можно было бы ограничиться темой «выражение смыслов в языке символов или образов». Но поскольку я

начала с предельно широкого понятия, включающего и внутриорганизменные процессы (не соотнесенные непосредственно со сферой символично-образных репрезентаций), возникает и тема выражения смыслов в языке телесных динамик. При этом становится очевидной категориальная неразвитость представлений, соотносящих базовые состояния ума с организменной подоплекой в форме процессов, разворачивающихся на уровне телесных физических и биохимических проявлений. Однако же очень важно иметь такой инструментарий, поскольку в настоящее время экспериментально подтверждено [1], что характер убеждений человека отчетливо влияет на биохимию мозга, а это воздействует на течение физиологических процессов *на всех уровнях* организации связей в теле человека. В свою очередь, параметры физиологических и биохимических процессов влияют на ценностно-аффективную окрашенность его переживаний-состояний, что, в свою очередь, обуславливает систему убеждений и верований, способных установиться на так заданной естественной среде. И поскольку система убеждений-верований не в последнюю очередь соотнесена с системой личностных смыслов человека, постольку возникает необходимость: а) при рассмотрении логики трансформации смыслов иметь в виду характер таких опосредований-связей и б) располагать средствами выражения, пригодными для репрезентации подобного рода сложной, многоуровневой и многофакторной соотнесенности.

Однако же существующая на сегодняшний день практика передачи подобного рода соотнесенностей-увязок через механическое соединение в языке объединяемых в теоретическом построении начал («психофизическое», «психоэмоциональное», «психосоциальное» и пр.), скорее, увековечивает разъединенность «объединяемых» за счет такого поверхностного синтеза сфер, чем способствует выработке некоего синкретизма в понимании проблемной ситуации. Об этом хорошо говорит Рональд Лэнг [2], когда характеризует ситуацию в современной психиатрии, в частности, там, где задачей является исследование и адаптация больных шизофренией, ум которых и так предельно диссоциирован. В частности, он отмечает, что используемые общие понятия не отражают и не выражают происходящее с позиции личности больного, а имеют *в самой своей основе* водораздел, проходящий по линии «больной/врач». Иными словами, в самое основание концептуальных моделей полагается позиция отделенности, изолированности, инаковости взгляда со стороны внешнего стороннего наблюдателя, изначально ориентирующегося на то, что все содержание сферы мысли больного полностью аномально и противопоставлено мировидению «нормальных» людей. Подобным же образом, как бы мы ни объединяли «психическое», «физическое», «духовное», «ментальное» и др. в разные вариации «слов-кентавров» (*mind-body problem*, *sociobiological approach*, *psychobiology* и др.) представление об изолированности феноменов, репрезентирующих каждое составное из словосочетаний, подобных вышеупомянутым, лежит в самом основании современной методологии науки.

Сходную картину можно видеть и по отношению к анализу выразимости смыслов (в широком их понимании). Зачастую мы вынуждены говорить о том, что в полной мере относится к индивидуальному, неповторимому, лично окрашенному, в терминах, ориентированных на то, чтобы полностью (или настолько полно, насколько это возможно) убрать индивидуальное, неповторимое, лично окрашенное из языка. Более того, смыслы, вкладываемые в эти термины, – это то, что высвечивается в репрезентируемом процессе, если на него смотреть с позиции *изолированности от* процесса, вынесенности в положение внешнего стороннего наблюдателя, воспринимающего происходящее с точки зрения противопоставленности ему «Я/Оно». При таком подходе и восприятие, и память, и мышление, и озарение превращаются в феномены, в которых кристаллизован взгляд не просто со стороны, а с такой стороны, где смотрящий как бы говорит: «Я стою над ними, я – тот, кто наблюдает за тем, о чем идет речь». Это в неявной форме содержит предпосылку, ограничивающую всё знание, получаемое на этом пути, поскольку процесс, ставший «объектом рассматривания», остановлен в точке, где была произведена диссоциация, отделение себя от происходящего, прерывание потока жизненности, как будто мгновенное дыхание жидкого азота превратило живую текучую субстанцию жизненных процессов в застывший лед. И такой «ледяной слепок» мы надеемся использовать для понимания живых процессов мышления, переживания, ощущения, воображения и творчества! Конечно, по нему можно кое-что сказать о том, каков был поток до его фиксации в точке замерзания. Однако же, если мы бездумно переносим характеристики слепка на поток в его природном, естественном состоянии, мы совершаем несомненную ошибку: исследуя то, что больше не движется, не течет, застыло, считаем, что выявленные параметры и есть свойства живого, подвижного, текучего, надеемся, что они адекватно передают динамику жизненности живого.

Таким образом, можно выделить два основных искажающих аспекта рассмотрения естественного процесса с позиции исходной противопоставленности «Я/Оно» (исследователя по отношению к исследуемому):

1) качества, свойства, характеристики, выявленные в ходе изучения лишь одного из потенциально возможных модусов существования феномена, расцениваются как описывающие феномен в целом; и

2) неявно принимается установка, что состояние ума субъекта познания, занявшего по отношению к объекту позицию «Я/Оно», не влияет на то, какие свойства будет демонстрировать под таким углом зрения объект интереса.

Исходя из упомянутого, можно сказать, что в рамках традиционного аппарата категориального мышления используемые понятия (такие как «восприятие», «память», «мышление», «смысл», «озарение», «творчество») отражают и выражают то, как живой процесс жизненности предстает, если жизнь в нем остановлена, заморожена усмотре-

нием происходящего с позиции стороннего наблюдателя. При этом искажению подвергается не только воспроизводимый процесс, но и сам субъект познания: из того, кто органично включен в происходящее, неустранимо встроен в него, он превращается в некую судяще-оценивающую инстанцию, которая с живым чувствующим индивидом имеет так же мало общего, как ледяной слепок с текучим процессом жизненности. На самом деле изменение параметров ума, обращенного к предмету интереса, ключевым образом определяет то, как предмет будет явлен такому уму.

На основе изложенного понятно, что картина реальности искажается статикой исходной объективирующей установки исследователя («Я/Оно»), а также самим обстоятельством выделения точки отсчета, относительно которой все и оценивается, – ведь исходный *процесс ее не содержит*. Поэтому когда мы под таким углом зрения смотрим на происходящее, множество феноменов и явлений не получают адекватного истолкования, интерпретируются как мистические, иррациональные, являющиеся результатом самообмана или мошенничества. Когда же обнаруживается, что наша база умопостроений оказалась слишком сужена, мы начинаем пытаться за счет разных оговорок и манипуляций расширить ее, чтобы, не меняя исходных постулатов подхода, все-таки сделать его более адекватным процессам реальной действительности. Но как этого достичь, ведь по сути – это внутренне противоречивая задача: сохраняемая исходная установка, позицией «Я/Оно» выражающая противопоставленность субъекта и объекта познания, исключает возможность получить результат, адекватный тому, как бытийствует то, что живо, естественно существует вне данной позиции.

В этом я вижу объективную трудность: научный анализ **требует** от исследователя рассмотрения имеющегося именно с точки противопоставленности субъекта и объекта, а также обоснованно предписывает стремиться к уменьшению или же полному исключению из картины мира всего того, что не всеобще, личностно окрашено, субъективно обусловлено, невоспроизводимо или же непроверяемо. По сути, положение ученого **диктует** необходимость занять по отношению к изучаемому предмету позицию внешнего стороннего наблюдателя, а также быть при этом максимально отстраненным, независимым от всего личностного, неповторимого, спонтанного и случайного. Мы должны и вынуждены так смотреть на мир, если хотим оставаться в границах науки. Но мир очень сильно меняется, когда мы смотрим на него с этой позиции, – фактически, он уже не тот, что существует вне нашего испытующего взгляда.

Как же изучать то, что *позицией изучения неустранимо искажается и трансформируется в нечто совершенно иное*? Как применять требования объективности, научности, воспроизводимости, доказательности или опровержимости там, где объектом рассмотрения оказывается то, что по глубинной своей природе противится такому подходу, поскольку выступает, своего рода, квинтэссенцией неповторимости, личностной

окрашенности, спонтанности и невоспроизводимости? Это настолько сложная и внутренне противоречивая задача, что пока у меня нет четкого понимания того, как можно грамотно разрешить эту проблему.

Объемность глубинной природы смыслов

В соответствии с моим мировидением, человек и думает, и чувствует, и общается, и рождает новые смыслы *всем своим существом*. Считаю, что именно такое понимание дает возможность осознать, *что* стоит за созданием новых смыслов в актах творчества (i). На мой взгляд, это процессы, протекающие в интегрированной объемности изначальной (додиссоциативной) целостности человека. Это именно объемность, *пространство*, несводимое к плоскости хотя бы потому, что вместе с эмоциональными и ментальными структурами репрезентации человеческого опыта включает и чрезвычайно существенную телесную компоненту. Учитывая этот момент, под смыслом я буду понимать **объемный паттерн организации внутреннего опыта** человека, который – наряду с привычными формами *поверхностного* проявления (в виде содержаний, зафиксированных в естественном языке и категориальном аппарате мышления) – имеет фундаментальную *глубинную* составляющую, представленную динамиками в рамках всей полноты интегрированной человеческой природы, целостной и недвойственной.

Из предложенного понимания следует, что когда мы привычно говорим о смысле как о совокупности признаков, указывающих на предмет именованного, то остаемся на уровне верхнего пласта содержания данного понятия. И если не уделить должного внимания глубинной компоненте, мы окажемся перед лицом исключительно поверхностных проявлений, где обнаружим лишь последнюю фазу сложного, многопланового, многоуровневого процесса смыслообразования. При этом вся сердцевина, вся масштабность преобразовательных процессов, составляющая собственно ядро происходящего, останется вне сферы нашего разума и потому не даст требуемых интуиций для выстраивания логики происходящего в творчестве. И тогда не удастся понять, как именно человек обнаруживает адекватное вербально-символьное выражение для рожденных в акте озарения новых паттернов миро- и самопонимания, репрезентирующих тот смысл, который он подразумевает, чувствует, но пока выразить не может, – и значит акт творческого прозрения навсегда останется иррациональной загадкой. Мы не выясним, почему один и тот же смысл (как совокупность признаков) разными людьми не только понимается, но и ощущается по-разному; и почему вроде бы найденный в стрессовой ситуации (потеря близких, тяжелая болезнь, сложный процесс лечения и т.п.) спасительный смысл, помогающий хоть в какой-то мере облегчить страдание человека за счет модификации его отношения к происходящему, не только не общезначим, но даже и тому, кем найден, зачастую помогает весьма непродолжительное время. Кроме того, нам трудно будет понять, что представляет собой так называемый «ощущаемый смысл»,

следовательно, мы не сможем узнать, ни того, почему за одним и тем же языковым выражением у разных людей стоят разные интуиции, хотя по договоренности смысл имени может быть четко очерчен; ни того, почему разные люди извлекают из одного и того же исходного набора данных разный ресурс для созидания подлинно нового. Все эти, и многие подобные им вопросы ставятся в зарубежной литературе, посвященной разным аспектам проблемы смысла (см., напр.: [10], [11], [12], [13], [14], [15], [16]).

Хотелось бы добавить, что, оставаясь в рамках традиционного подхода, ограничивающегося уровнем образно-символических репрезентаций, мы, фактически, пренебрегаем всем тем неповторимо личностным, что и составляет сердцевину индивидуального в общечеловеческом, спонтанного в планируемом, новаторского в рутинном. Но ведь именно это должно быть для нас ценно, если мы хотим, чтобы анализ природы нового, рождающегося в акте творчества, оказался плодотворным.

Вариативность исследовательской позиции и динамика смыслов

В том, что касается выразимости смысла в языках любого рода, я исхожу из того, что эту характеристику целесообразно рассматривать в более широком контексте коммуникативных практик. Это справедливо и по отношению к символически отстроеным – естественному и искусственному языкам, и по отношению к языкам, не имеющим строгой структурированности, – таким, как язык телесных динамик. Только тогда есть шанс правильно истолковать процессы, происходящие в языке в ходе порождения новых смыслов, когда мы осознаем, что эти процессы – лишь часть более масштабного явления – феномена коммуникации. А коммуникация, как известно, осуществляется не только на вербальном, но и на невербальном уровне, причем большая и наиболее правдивая ее составляющая имеет отношение именно к невербалике. Поэтому буду исходить из того, что человек говорит, думает, общается *всем своим существом*, а не только головой, умом, языком, речью (чтобы отчетливо осознать это, достаточно вспомнить, как пытаются общаться и выражать себя еще не умеющие говорить младенцы). Вся целостность человеческой экзистенции включена в этот процесс и подчинена ему: и ум, и тело, и душа, и дух. Чтобы выразить эту мысль, не объединяя чисто внешне и механически начала, которые на самом деле мыслятся изолированными (а именно так и происходит при дуалистичном подходе), я буду использовать выражение «человеческая природа в ее интегрированном выражении» и его производные.

Природа человека, – во всей ее полноте, – недualityна. Это важно: поскольку двойственный ум во всем видит двойственность, нам кажется, что и мир вокруг нас таков же. Однако на такую «самоочевидность» свидетельств ума и органов чувств не стоит бездумно полагаться: известно много ярких примеров, когда они весьма сильно обманываются. Будем иметь в виду, что любая репрезентативная система распознает в окружающем и выражает собственными ресурсами только то, что соответствует ее соб-

ственной природе. В этом смысле будет правильным сказать: то, как мы видим и репрезентирует мир на уровне сознания, не столько говорит о том, каков мир, сколько о том, каково наше сознание.

У человека современной технократической культуры, когда его ум функционирует в режиме бодрствования, преимущественно используемый ресурс освоения и истолкования природы реального – это диссоциированный ум, поместивший себя в позицию внешнего стороннего наблюдателя по отношению к наблюдаемому, а также эго-сознание, ресурсами которого мы формируем поверхностный пласт репрезентируемых смыслов. «Позиция стороннего наблюдателя» – это некая, обычно неосознанно приносимая установка, согласно которой субъект познания и его объект противопоставляются друг другу. Она может воплощаться в разных формах: от тонко-диссоциативного «Я есть Это» (очень подробный анализ которой дается в кашмирском шиваизме – см., напр.: [17]) до взаимоисключающего «Я/Оно».

На первый взгляд кажется, что позиция «Я есть Это» не имеет отношения к диссоциации, поскольку – вроде бы – предполагает некую форму поглощения «другого», инакового («Это») в «Я есть». Тем не менее, само обстоятельство вычленения чего бы то ни было в статусе «не-Я», «другого», говорит об уже происшедшей диссоциации пространства явленности («Это», конечно же, – нечто иное, чем «Я», – именно потому установление «Я есть Это» несет некое новое содержание, а не является тавтологией).

Следующей ступенью в градации противопоставленности можно считать установку «Я/Ты», где «Ты», хотя и представляет собой нечто такое, что уже не подверстывается в «Я» (как в случае «Я есть Это»), тем не менее, все же предполагает некое осознание базиса соприродности выделяемых начал (хорошая иллюстрация – киплингское «Ты и я, – мы одной крови»). Данное мировосприятие и миропонимание ярко проявляется на эволюционно ранних стадиях развития человека и культуры. Так, исследования показывают, что именно на основе принципа «Я/Ты» мыслилось и истолковывалось отношение человека и мира в рамках таких культур как древнеегипетская и месопотамская [18].

И, наконец, наиболее далеко отстоящие друг от друга и противопоставляемые друг другу начала – это «Я/Оно»: при такой позиции точка отсчета, соотнесенная с «Я», оказывается выделенной. По отношению к ней всё имеющееся судится, оценивается, взвешивается. Полагаю, что именно эта позиция воплощается в исследовательском установлении противопоставленности познающего и познаваемого, воспринимающего и воспринимаемого. И именно она в наименьшей степени соотнесена с творческой продуктивностью на стадиях преимущественно неосознаваемого осмысления проблемной ситуации, преобладающего при инкубации идеи и озарении. Рассмотрим подробнее динамики формирования и эволюции смыслов, соотнесенные с позицией «Я/Оно».

Ум человека, воспринимающего окружающее *и самого себя с позиции стороннего наблюдателя*, можно назвать диссоциированным. Позиция диссоциации пространства явленного предполагает остановку непрерывного процесса жизненности, неотъемлемой и *невыделенной* составной частью которого выступает сам **человек, полностью погруженный в процесс**. Подобная остановка автоматически приводит к его выпадению из мира не прекращающихся ни на мгновение взаимодействий со средой, составляющих саму суть, саму природу жизненности. Находясь на этой статичной позиции, человек воспринимает себя изолированно, как своеобразный центр мироздания, как точку отсчета, относительно которой осмысливается все остальное. При этом сам он предстает как начало, эксклюзивно наделенное активностью в коммуникативных и познавательных процессах любого рода.

Именно вынесение себя за скобки происходящего, связанное с позицией наблюдателя, сразу привносит в мир человека двойственность, разделенность, диссоциацию. На ментальном уровне это сопровождается ослаблением способности эмпатийного сопереживания происходящего в другом, как «во-мне-самом-совершающегося». Это естественным образом влечет снижение способности прямого непосредственного восприятия происходящего в другом как во-мне-самом-сущего. Методологическим следствием подобной трансформации выступает то, что, если по отношению к другому человеку еще допускается позиция «Я/Ты», то по отношению к неодушевленным предметам в функции «другого» безоговорочно доминирует «Я/Оно», со всеми вытекающими последствиями. Какими же?

«Другой», воспринимаемый как противопоставленное субъекту «Оно», – по самой логике этой позиции, – оказывается лишен всех тех атрибутов жизненности, которыми человек эксклюзивно наделяет себя: живости, текучести, непрерывной изменчивости, а самое главное – активности в познавательных и коммуникативных взаимодействиях. Так и оказывается, что «предмет исследования» – в статусе познаваемого «другого» – способен лишь претерпевать воздействие, инициатором и модератором которого всегда выступает субъект. Не удивительно, что при такой изначально занимаемой позиции вся логика научного поиска оказывается ориентирована на то, как **субъект воздействует на объект**: преобразует его, экспериментирует с ним, помещает его в те или иные условия и обстоятельства, вынуждая демонстрировать реакции. На базе подобной исходной установки нелепо даже предположить, что возможно какое-то познавательное взаимодействие, которое *на уровне языка диссоциированного мышления могло бы быть представлено, как* «объект стремится привлечь внимание субъекта к тем или иным своим граням», «объект не менее субъекта заинтересован в решении задачи», «объект способен устремляться навстречу субъекту» и т.п.

Для слуха человека дискурсивной культуры подобное звучит крайне абсурдно и иррационально, тем не менее, это не обязательно значит, что оно антинаучно. Возможно, наши представления о научности односторонни и заужены, поскольку лишь одна из составляющих познавательного взаимодействия (с позиции «Я/Оно»), – без достаточного на то основания, – выделяется как исчерпывающе характеризующая весь спектр потенциально возможных состояний. В результате подобной предвзятости из научного рассмотрения выпадает огромное множество составляющих человеческого опыта, которые на базе парадигмы классической рациональности не могут получить адекватного истолкования. Именно эта мысль прослеживается в настоящее время как превалирующая для исследований в области современной философии сознания и когнитивистике. В качестве примера можно привести слова французского философа, индолога, Мишеля Юлена: «Можно говорить о некоторых «пограничных ситуациях», когда против нашей воли мы сталкиваемся с этой ускользающей от обычного взгляда реальностью, например, находясь в измененных состояниях сознания, вызванных... экстремальным опытом, или же, скажем, болезнью, обмороком, или приближающейся смертью – ситуацией так называемого околосмертного опыта. Столкнувшись с таким опытом, что вполне может произойти с нами буквально в любой момент, мы вынуждены осознать узость категорий, используемых нами для ориентации в повседневной жизни. Мы становимся похожими на городских лошадей, с которых внезапно сняли шоры, привычно мешающие им смотреть по сторонам, чтобы не отклоняться от установленного маршрута. В некотором смысле, этот опыт способствует внезапному падению всех шор и, таким образом, предоставляет нам шанс, которого мы никогда не обрели бы собственными усилиями, слишком робкими и дискретными, – встретиться лицом-к-лицу с «благодатным и страшным великолепием человеческого удела»» [19, с. 123–124].

В свою очередь, один из ведущих европейских философов-когнитивистов Томас Метцингер заявляет: «Чтобы реабилитировать как предмет исследования классические философские темы, такие как «самосознание» или «субъективность», надо развивать теорию, которая может интегрировать все данные в эмпирически убедительную модель. Количество этих данных значительно возросло за последнее столетие» [20, с. 120]. Он также констатирует, что «с научной точки зрения наука о сознании только начинается» [20, с. 33].

Как объемное знание становится поверхностным выражением

Итак, смыслы по своей природе, по логике формирования, объемны и целостны. Однако на уровне эго-сознания они предстают уже в форме плоскостных, лишенных исходной многозначности, многоплановости, объемности образований. Почему так происходит?

Чтобы понять, какая пропасть пролегает между теми уровнями смысловой представленности человеческого опыта, когда он репрезентирован в поверхностных структурах языков, однопорядковых эго-сознанию, и теми, которые соотношены со стадиями недUALности человеческого бытия и опыта, полезно задуматься о том, как языковая способность формируется. Само собой разумеется, здесь можно говорить о филогенетической и онтогенетической составляющей анализа. Первое – это целиком плод реконструкции, поэтому в таком анализе неустранимо присутствует произвольность исследователя, обратившегося к данной теме. Единственное, что меня, возможно, оправдывает, – это то, что последующий сжатый анализ позволит выявить в современном явлении формирования и динамики смыслов отголоски тех процессов, которые лежали в самом основании становления языковой способности человека. А именно благодаря ей мы сегодня имеем возможность представить смыслы, так сказать, в их конечном, «интерсубъективном звучании».

Итак, чтобы обозначить логику преобразований, происходящих с исходно целостным, объемным, недUALным паттерном репрезентации опыта, каким предстает смысл на стадиях своего становления, и осмыслить его трансформации в ходе продвижения к представленности в языке мысли, задумаемся, как язык возникает. Поскольку я исхожу из того, что он складывается и развивается как составная часть общей динамики когнитивных способностей человека, попытаюсь наметить реперные точки логики их формирования. Для этого использую гипотезу о механизмах передачи культурно значимой экологической информации (сinfo), сформулированную Дэвидом Смайлли [21].

Д. Смайлли полагает, что многие формы адаптации видов, важные для понимания истории их эволюции, складываются как, своего рода, *побочный* продукт решения основной задачи, как следствие *непрямого* использования структур, неожиданно оказавшихся эффективными в новой для себя, изначально им не свойственной, роли. В качестве примера он приводит функцию оперения, которая сегодня воспринимается как обуславливающая способность птиц летать (и потому неосознанно расценивается как изначально служившая выполнению этой задачи). На самом же деле оперение изначально решало задачу изоляции теплокровного животного (рептильного предка птиц) от холода.

На мой взгляд, эта идея позволяет совершенно по-новому подойти к проблеме реконструкции логики развития когнитивных способностей в филогенезе. Она указывает на то, что наше нынешнее представление о круге задач, решаемых с помощью тех или иных современных ресурсов когнитивного аппарата, может принципиально отличаться от того, как эти способности использовались на эволюционно ранних стадиях

своего формирования. Это методологически сильный ход, поскольку, если мы сохраняем убежденность, что интересующие нас способности и на заре своего формирования играли ту же роль, что и сегодня, мы попадаем в методологический тупик: как и почему эти функции вообще трансформировались? Если они изначально были такими же, как сегодня, то почему развивался человек? Если нет, то почему развивались функции?

Если же мы истоки их видоизменения видим в том, что они начали по-другому использоваться (в побочном по отношению к первоначальному ключу), то получаем возможность, не измысливая искусственных обоснований, понять, почему эволюция (и человека, и самих когнитивных способностей) неожиданно получила новый импульс к развитию. Остается, правда, еще один методологический момент, который пока препятствует тому, чтобы согласиться с гипотезой Д. Смайлли. А именно, отсутствие объяснения того, почему эти способности, эффективные в одном применении, – по отношению к которому они и сложились, – вдруг начали использоваться в побочном ключе? *Откуда возникает этот побочный ресурс применимости?* Если мы не сумеем этого понять, положение, практически, сравняется с исходным методологическим тупиком: как и почему развивались и эволюционировали когнитивные способности, если они были изначально эффективны? Если же они были неэффективны, с чего бы их носители получали эволюционное преимущество?

Идею случайных мутаций мне не хотелось бы привлекать для объяснения по двум причинам: во-первых, вероятностный обсчет ситуации показывает исчезающе малую вероятность того, что такие мутации будут эффективны. Гораздо чаще случайная мутация снижает адаптированность особи-носителя, делая ее менее жизнеспособной и, тем самым, уменьшая вероятность последующего носительства данного свойства и, соответственно, передачи мутации потомкам. И во-вторых, если учесть, что таких «полезных случайных мутаций», относящихся к разным когнитивным способностям, должно быть множество, чтобы мы имели возможность на этой основе беспрепятственно объяснять высокую и ни с чем другим в истории несопоставимую скорость когнитивной эволюции человека, то такая вероятность многократно уменьшается (а не увеличивается, как могло бы показаться). Поэтому я хочу предложить другой источник объяснения того, как и почему способность, сформировавшаяся в тандеме с выполнением одной задачи, неожиданно оказывается эффективной в другой роли. Логика идеи такова.

На ранних стадиях эволюции (филогенетической и онтогенетической) человек целостен и недуален. В это время все способности формируются в рамках решения задач, стоящих именно перед *так* функционирующим и *так* ощущающим себя организмом, как недуальным пространством жизненности. Допустим, способность или

навык X формируется, как составная часть и ресурс решения некой практической задачи Y. Затем, когда в мир человека проникает диссоциация, изначальная целостная интегрированность его природы распадается на противопоставленные друг другу начала: тело и ум, плоть и дух, способность и ее носителя. Если изначально умственное, телесное, духовное не существовали как изолированные данности, то с момента диссоциации тело – это то, что не дух и не ум, а ум – это не то, что тело или дух. Если раньше, образно говоря, ум мог чувствовать, а тело думать, теперь ум только думает, причем его содержания принципиально не овеществлены, лишены всякого налета, флера, оттенка, аспекта телесности, во-**плотц**-енности (от «плоть»), а тело только ощущает, – и тоже без малейшей привязки к осознанности и одухотворенности.

В таких условиях прежде недвойственная, неделимо соотнесенная с носителем способность X, составляющая синкретичную целостность с ним, – которая и по факту не была отделена от него, и не мыслилась как отделенная, – обретает самостоятельное существование в пространстве человеческого бытия. Распавшись, из способности X – целостной, недואльной, не имеющей самобытия в пространстве экзистенции, она превращается в некое X', отделяемое от субъекта-носителя границей инаковости. Вместо целостного неделимого и недвойственного пространства бытия «носитель – способность» теперь есть отдельно носитель – как нечто, наделенное самобытием, **и** его способность, – тоже как нечто, способное (**и пригодное**) к самостоятельному и независимому существованию и развитию. Именно такой вариант исходной способности X, развившейся в рамках решения какой-то своей задачи, претерпев диссоциацию, превращается в некое X'. И именно X' становится тем диссоциативным вариантом исходной X, который оказывается пригоден для использования в побочном ключе.

Такое понимание процесса возникновения адаптивно ценной когнитивной способности или навыка позволяет избежать методологического тупика, который был обозначен выше. Потому что тогда, с одной стороны, X' не есть принципиально новая способность, появление которой в жизни человека следует обосновать, с другой, – она достаточно нова, для того чтобы, будучи использованной в побочном ключе, обеспечить ранее нереализуемый рывок когнитивной эволюции человека без существенного видоизменения его биологической природы.

Итак, можно предположить, что, по крайней мере, некоторые из важнейших когнитивных способностей, известных сегодня в каком-то одном своем качестве, изначально формировались и использовались для решения других задач. И лишь позднее выявилась их пригодность и эффективность для использования в новой ипостаси, побочной по отношению к первоначальному применению. Однако же именно эта последняя оказалась настолько значима для развития человека и культуры, что в данный мо-

мент в массовом сознании с ними соотнесена. Если посмотреть на способность выражать значимое для человека содержание в осмысленных звукосочетаниях под таким углом зрения, можно увидеть нечто новое.

В частности, в настоящее время способность языка выражать и передавать смыслы воспринимается как целевая для его формирования и развития: ведь именно с помощью этого ресурса обеспечивается глубина и интенсивность проникновения человека в окружающее и подчинения себе окружающего. Поэтому общепризнанная значимость «смысловыражающей функции» языка провоцирует неосознанно исходить из того, что для ее реализации он и был предназначен. Такое убеждение подталкивает к тому, чтобы искать объяснение логики его формирования на пути исследования эволюции именно этого навыка – способности выражать и передавать личностно, культурно, коммуникативно значимые смыслы.

Однако если взглянуть на ситуацию в свете гипотезы Д. Смайлли, можно нетривиальным образом сместить акценты. Тогда получится, что интересующая нас выразительная способность могла сформироваться как *побочный продукт* решения какой-то другой фундаментальной для человека задачи, – не репрезентации смыслов для передачи информации другим членам сообщества с целью организации эффективного взаимодействия с ними в целях выживания рода и т.п. Но какой же? Какой могла быть та эволюционно ранняя функция, по отношению к которой способность репрезентировать реальность в звуках оказалась бы побочным продуктом решения некой иной, на тот момент, более фундаментальной задачи? Какой могла быть эта эволюционно ранняя форма использования способности производить **осмысленные** звукосочетания, из которой – как побочный продукт ее последующего, более позднего, использования, – проистекли бы современные функции и возможности языка?

Прежде чем предложить вариант ответа на этот вопрос, рассмотрим еще одну интересную идею, которая встречается в исследованиях известного венгерского философа и антрополога Георга Кюлевинда.

Механика эмпатийности как исток формирования объемных смыслов

Георг Кюлевинд, видный специалист в области детской антропологии, показывает, что усвоение информации человеком осуществляется в процессе *ее внутреннего воспроизведения* непосредственно в ходе восприятия поступающих сигналов. Чтобы нечто понять, мы должны это воспроизвести так, как будто это мы сами совершили воспринимаемое произнесение. В качестве поясняющего примера он разбирает механизм воспроизведения незнакомой человеку 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 настроенном внимании... Хороший логопед исправляет неправильно звучащий звук не в горле, а в

слухе. Если звук будет услышан правильно, он будет правильно воспроизведен» [22, с. 30–34].

Из этого следует: правильное восприятие обеспечивается правильным воспроизведением. Следовательно, чтобы коммуникативная адресация была **адекватно распознана**, надо чтобы человек ресурсами собственной изначально интегрированной природы внутри себя *по возможности точно воспроизвел услышанное*.

Иными словами, в основе правильного воспроизведения лежит правильное восприятие, а чтобы правильное восприятие состоялось, в момент поступления сигнала требуется его адекватное воспроизведение ресурсами собственной целостной экзистенции. Но это говорит о том, что процессы, известные современному человеку как два различных – поглощение и продуцирование, – по сути своей представляют единое целое. Они *видятся* как два различных и даже противоположно ориентированных (внутри–вовне) не потому, что таковыми и являются, а потому, что так их воспринимает диссоциативно измененный ум человека технократической культуры. Каковы же они на самом деле и в чем специфика упомянутого двунаправленного механизма постижения-схватывания?

В моем понимании, это слитно-целостный акт репрезентации собою и в себе взаимодействия с заинтересовавшим «другим». Когда такому переживанию отдана вся полнота внимания человека, оно целостно, объемно, недискретно, одномоментно, спонтанно, произвольно, осуществляется без усилий. Подобный режим устанавливается не тогда, когда человек принял решение добиться его установления, а когда наступает состояние его *всецелой поглощенности* происходящим. С точки зрения методологии научного поиска здесь наиболее значимой оказывается совершающаяся трансформация привычной для современного человека исследовательской позиции «Я/Оно» в режим восприятия «И это тоже Я». Когда граница, разделяющая субъекта познавательного процесса и объект его внимания, растворена, реализуется единая пульсация жизненности, и уже не субъект прилагает усилия, чтобы раскрыть природу объекта, а сам объект разворачивает активность, направленную на то, чтобы обрести представленность в пространстве жизненной экзистенции субъекта.

Происходящее в подобного рода взаимодействии можно раскрыть на основе идей Арнольда Минделла о глубинной подоплеке разворачивающихся в объективной реальности процессов [23].

А. Минделл, физик по первоначальному образованию, основатель процессуально-ориентированной психотерапии, пишет о существовании тонких сноподобных активностей, которые действуют по законам квантовой реальности и с трудом отслеживаются сознанием субъекта, которое укоренено в мире обыденной реальности. Сама по себе эта тема неочевидна и очень интересна. Смысл его подхода заключается в следующем.

С квантовым миром он связывает природу сновидения, уточняя, что речь идет не о сновидении как таковом, а о Сновидении. Сновидение, в его понимании, это способность улавливать тонкие, едва ощутимые (сноподобные) воздействия и инициации, которые исходят не от равновеликого субъекту мира обыденной реальности (мира средних скоростей и средних размерностей), а от более глубокой действительности обусловливания, лежащей в основании нашего мира. С этой точки зрения, то, что в пространстве обыденной реальности предстает как чисто пассивная и лишенная жизни данность – мир объектов, – в пространстве Сновидения как бы оживает, обретая возможность проявлять активность по отношению к взаимодействию с субъектом (А. Минделл называет это *flirts*, – заигрываниями). Подобно тому, как в мирах волшебных сказок предметы обретают умение говорить, общаться, взаимодействовать с субъектом, наказывать или поощрять его, так же и в пространстве квантовой реальности активными становятся оба коммуницирующих начала: и то, что мы привычно называем «субъектом», и то, что воспринимается нами как «объект» – нечто пассивное, претерпевающее воздействие.

А. Минделл также говорит о существовании такой составляющей взаимодействия, которую именует «тенденцией», усматривая ее суть в квантовости и нелинейности. Квантовый характер тенденций проявляется в том, что эти странные и тонкие влияния побуждают субъекта совершать действия до того, как он сам примет осознанное решение на этот счет (ii).

Осмысление идей А. Минделла о возможности тонких сноподобных взаимодействий между миром человека и миром «объектов», которые разворачиваются не по законам пространства обыденной реальности, а, скорее, в соответствии с законами квантовой подоплеку процессов, – мира обусловливания, – позволяет по-новому взглянуть на позицию наблюдателя «Я/Оно». И в частности, осознать, что привычные для пространства мезокосмической реальности взаимодействия не исчерпывают всего спектра возможного. Полюс активности в познавательных взаимодействиях, на сегодняшний день узурпированный человеком-исследователем, – при определенных условиях – может смещаться в сторону той составляющей, которая в рамках позиции «Я/Оно» безоговорочно расценивается как познавательно пассивная. И сама подобная трансформация ключевым образом преобразует не только познавательную ситуацию, но и познавательный процесс в целом. В пространстве реального, видимом под таким углом зрения, процессы взаимодействия, разворачивающиеся между участниками коммуникативного взаимодействия, больше отвечают параметрам «Я/Ты» или даже «И это тоже Я». В последнем случае, как нетрудно догадаться, субъект познания отказывается от выделенного статуса, в рамках которого занимает изоляционистскую позицию, и начинает воспринимать разворачивающееся взаимодействие как некий собственный внутренний процесс. В соответствии с такой установкой, по природе данная способность-

возможность в прямом непосредственном усмотрении знать-постигать другого как «во мне-самом-сущего» восстанавливается в своих правах. Это приводит к тому, что а) совершенно *иные содержания* оказываются в сфере доступа: полученные в состоянии недвойственности и зафиксированные как слепки-выражения таких состояний; и б) включаются *другие механизмы* оперирования под таким углом зрения извлеченной, осмысленной и репрезентированной информацией.

Посмотрим теперь, как в онтогенетической перспективе предстает способность восприятия/порождения смыслов.

Онтогенетическая линия динамики смыслов

Вернемся к вопросу о принципах организации взаимодействия в рамках единого целостного акта восприятия-воспроизведения, осуществляющегося в режиме эмпатийного постижения-схватывания и использующего в качестве инструмента недвойственную целостность интегрированной человеческой природы. При таких условиях репрезентат, рождающийся во внутреннем пространстве ребенка, будет: а) выражаться всем существом малыша, и б) представлять собой то целостное состояние, которое родилось в нем в мгновение всеобъемлющей поглощенности происходящим. Иными словами, **смысл на самых ранних стадиях** онтогенеза – это отнюдь не совокупность признаков, указывающих на предмет, и не содержательная сторона передаваемого сообщения. Он представляет собой альтернативную (по отношению к взрослым модификациям) *форму выражения недвойственного целостного состояния всей полноты интегрированной экзистенции ребенка на момент его взаимодействия с предметом интереса*. Но как же в таком случае складывается языковая форма выражения смыслов, если первоначально оформленность в слове не предполагается?

Полагаю, что на самых ранних стадиях, когда владение языком отсутствует не только как развитая способность, но и как некая «ментальная готовность системы», аудиальная форма репрезентации несет **иную когнитивную нагрузку**, чем это знакомо по «взрослому опыту». И прежде всего, выражение в звуке (фонация) не служит цели передать информацию или обменяться с контрагентом коммуникации впечатлениями по поводу переживаемого или воспринятого. Более того, первоначально это даже не средство получения искомого, а *форма спонтанного и непреднамеренного (нецеленаправленного) проживания собственного состояния*, **составная часть самоощущения младенца**. Это аспект его произвольного самовыражения, как и неконтролируемое движение ручек-ножек, чихание, икание и пр. Чуть позже, однако, выражение переживаемого в звуке становится частью акта **постижения** воспринимаемого, формой внутренней репрезентации поступающих сигналов с целью их максимально точной и полной регистрации и понимания.

Это то, о чем говорит Г. Кюлевинд: для того чтобы нечто было правильно понято, оно должно быть правильно воспроизведено собственными ресурсами ребенка. Он,

правда, делает акцент на функционировании телесности: «происходит запечатление воспринимаемого на слуховых органах или на голосовых связках», воспринимаемое «впечатывается в телесность при одном только настрое внимания». Я же в дальнейшем постараюсь показать, что есть еще одна крайне важная сторона репрезентации воспринимаемого, связанная с работой мозга, о чем более предметно позволяет говорить современная наука. Это работа системы зеркальных нейронов, которая, похоже, подтверждает описанный механизм. А это, в свою очередь, свидетельствует о том, что задача понимания другого на основе постижения-схватывания происходящих в нем процессов, как во-мне-самом-совершающегося, первостепенна и фундаментальна для формирования языка. Тогда как функция выражения найденных смыслов в коммуникативном взаимодействии – продукт побочного использования той способности понимания-постижения другого в пространстве внутренних репрезентаций, которая сформировалась в рамках решения задач **познания**. Поэтому в своем анализе логики формирования смыслов в фило- и онтогенетической перспективе я исхожу из презумпции первоначального становления языка как **инструмента постижения**, а не выражения и общения. Это значит, что язык в когнитивной эволюции человека закладывался как система внутренних репрезентаций тех форм спонтанного личностного переживания-проживания поступающей импульсации, которые накапливались по мере накопления опыта постижения-познания значимых других, встречающихся в жизненном пространстве ребенка. Конечно, прежде всего, матери, поскольку организм матери – это та естественно первая, изначальная и самая важная среда пребывания/бытия ребенка (в статусе плода), с которой он знакомится на земле, и в рамках которой происходит его формирование и развитие как живого существа.

Таким образом, я прихожу к выводу, что спонтанная фонация – как форма самовыражения и – **одновременно** – постижения значимого другого представляет собой *наиболее эволюционно раннюю и жизненно важную функцию использования языка как важнейшей когнитивной способности человека*.

Не противоречиво ли это суждение, ведь встречающиеся в нем понятия «самовыражение» и «постижение значимого другого» кажутся взаимоисключающими? Это не так. Поскольку речь идет о самых ранних стадиях становления языка (в рамках начального периода развития человека), это состояние недвойственности, целостной отождествленности плода с организмом матери. На данной стадии нет отдельно матери (значимого другого) и отдельно плода (который имел бы возможность развивать представление о самости). Они – одно неделимое целое, в котором, несмотря на используемую форму двойственного выражения этого состояния через упоминание объединенности включенных начал, нет самих этих начал как самостоятельных данностей. Или, в терминологии Дзогчен (тибетской духовной традиции Великого совершенства – см.:

[25], [26], [27], [28], [29]), которая представляется мне чрезвычайно точной, – как того, что имеет собственное предметное бытие.

После появления на свет в жизнь младенца постепенно начинает вползать двойственность: как отображение того состояния его реального пребывания, которое, по факту, реализовалось. Конечно, ситуативно данная трансформация состояния единомомента. Я же говорю о ее продолженности, «постепенности вползания», потому, что ментальное сопровождение и репрезентация совершившейся радикальной трансформации набирает силу постепенно.

По мере накопления опыта малыш (в нормальных условиях) всё более убеждается в том, что его спонтанные фонации способны вызывать благоприятные и желательные для него изменения в степени удовлетворенности его нужд. Это приводит к тому, что начинаются попытки преднамеренно, сначала менее, а затем более осознанно, эксплуатировать так счастливо обретенный инструмент влияния на потребные ему ресурсы (еда, безопасность, забота и любовь). Со временем набирается опыт подобного рода целенаправленных манипуляций, в результате чего формируется арсенал особенно эффективных средств, которые постепенно совершенствуются в направлении возрастания информативности собственной адресации и увеличения ее суггестивной мощи. Что в рамках этой экзистенциальной динамики происходит со структурой смыслов? Какими инструментами сопровождения обеспечиваются новые функции прежде сформированных способностей? Как в пространстве человеческой экзистенции рождаются первые осмысленные звукокомплексы?

В соответствии с вышеизложенной позицией, полагаю, что на ранних стадиях онтогенеза ротовая полость ребенка (то, что потом станет голосовым аппаратом и ресурсом продуцирования языковых выражений), кроме функции начального звена пищеварительной системы, *выполняет функцию инструмента постижения*. Поскольку ребенок в это время еще целостен, недуален, акт постижения для него также недвойствен и не распадается на относительно самостоятельные звенья восприятия информации и передачи смыслов. То, что существует, – это единое целостное перцептивно-продуктивное пространство, обеспечивающее адекватность спонтанного и произвольного внутреннего воспроизведения воспринимаемого на слух. Объемность и точность рождающегося в этом акте образа-репрезентата обеспечивается:

а) отсутствием барьера инаковости, разделяющего субъекта и объект (а точнее, отсутствием субъектов и объектов на этой стадии когнитивного развития);

б) спонтанной сонастройкой внутреннего и внешнего звучания и

в) использованием в качестве инструмента «внутреннего слышания» собственной интегрированной природы (которую можно представить как недуальную целостность <ум–душа–тело–дух>).

Формой выражения рождающихся в этом режиме прото-образных репрезентаций будут выступать звукосочетания, с максимально возможной для человеческого организма точностью воспроизводящие параметры воздействовавшего сигнала. Но, кроме того, они достаточно адекватно передают и характеристики системы, продуцировавшей воспринятый сигнал, поскольку то, как «звучит» система для окружающего мира – это просто другая форма выражения ее глубинной природы, а точнее, это она же – ее глубинная природа, – представленная в звуке.

Мы знаем, что именно так организовано познание самых маленьких детей: они узнают новое, пробуя его на вкус, тянут в рот, иной раз пытаются проглотить, чем вызывают немалую тревогу родителей. Но и дети постарше еще довольно долго продолжают открывать рот, когда очень сосредоточенно слушают что-то заинтересовавшее их и новое. Взрослые считают, что это происходит потому, что внимание ребенка полностью отвлечено от контроля проявлений собственной телесности, если он всецело поглощен происходящим, – потому, дескать, рот и открывается. Но на самом деле, открывая рот при восприятии поступающей звуковой информации, требующей для своего усвоения привлечения *всех ресурсов внутреннего выражения*, человек *изменяет акустику* ротовой полости, что позволяет точнее запечатлеть на собственных связках, – буквально впечататься в них, – тому, что слышат в это мгновение уши.

Вероятно, можно сказать, что эволюционно ранним аналогом той способности, которую мы сегодня считаем восприятием, было слушание-произнесение (сначала, возможно, беззвучное, за счет вибрации связок, резонирующих в унисон с поступающими звуковыми сигналами). Таким образом, человек как бы слышал звуки и снаружи, и изнутри (так сказать, внешним и внутренним слухом): снаружи, – потому что там располагался источник поступающих сигналов, и изнутри, – потому что в момент восприятия непроизвольно и спонтанно воспроизводил слышимое ресурсами собственного голосового аппарата. Последнее как раз и обеспечивает возможность правильного постижения, – в соответствии с аргументацией Г. Кюлевинда.

Полагаю, в этом процессе взаимопроникновения внешнего и внутреннего у человека возникают ощущения, в том числе и звуковые, имеющие силу и убедительность рожденных в собственном опыте, как квинтэссенция постижения им другого (iii). Подобного рода полимодальный образ одной из своих составных будет иметь фонологическую компоненту, а другой – сложный объемный комплекс переживаний-ощущений, представленных динамиками телесно-эмоциональной природы – слабо осознаваемыми и трудновыразимыми. Такие целостные, синкретичные, полимодальные общности/конструкты, формирующиеся в процессе эмпатийного отождествления в состоянии недугальной целостности со значимым другим, я назову *прото-образными* репрезентациями.

Таким образом, внутреннее слышание осуществляется всем существом человека, обеспечивается целостностью его изначальной интегрированной природы, и потому порождает максимально полные, объемные, недualmente целостные репрезентации. Прото-образы, рождающиеся в этом процессе «внешневнутреннего» слышания-воспроизведения, как раз и являются формой объемной недualmente целостной репрезентации воспринимаемого.

Такое внешневнутреннее восприятие-усвоение предопределяет принципиально иной уровень постижения, по сравнению с тем, который обеспечивается «внешним слушанием». (Можно слушать, но не слышать, – в моем понимании, это как раз и есть та форма восприятия, которая не поддерживается внутренним резонансно сонастроенным воспроизведением). Последнее неразрывно связано с «умственным пониманием», отличающимся от «постижения всем своим существом» так же сильно, как плоскостное изображение отличается от голографической модели. Сочетанное внешневнутреннее слышание-воспроизведение делает возможной реализацию особого статуса взаимодействия с источником импульсации: сигнал воспринимается не только как внешний, имеющий исток в «другом», но и как внутренний, – ведь он синхронно воспроизводится ресурсами собственной интегрированной природы, становясь также и «самим тобою рожденным». Эта спонтанная мгновенная сцепленность, имеющая в своей основе непроизвольную и естественную сонастройку внешнего и внутреннего – самое полное проявление безбарьерности среды в условиях полного сосредоточения внимания на предмете интереса. Такая сонастройка обеспечивает возможность установления общей пульсации жизненности в воспринимаемом и воспринимающем. Люди, достигшие в своем духовном развитии недвойственности, говорят о таком режиме взаимодействия как об условии мгновенного полного постижения другого собою и в себе. И, на мой взгляд, именно этот режим взаимодействия с предметом интереса делает более вероятным наступление творческого прозрения. Вот как соотносённость режима поглощенности воспринимаемым и творческой реализации характеризует буддистский мыслитель Д.Т. Судзуки: «Можно задаться вопросом, как художник углубляется в дух изображаемого?.. (iv) ... Секрет в том, чтобы стать растением. Но как человек может стать растением?.. На практике это достигается посредством интроспективного рассмотрения растения. При этом сознание должно быть полностью свободно от субъективных эгоцентрических мотивов. Оно становится созвучным Пустоте, или *таковости*, и тогда человек, созерцающий объект, перестает осознавать себя отличным от него и отождествляется с ним. Это отождествление дает возможность художнику чувствовать пульсацию жизни, которая проявляется одновременно в нем и в объекте. Вот что имеют в виду, когда говорят, что субъект теряет себя в объекте и что не художник, а сам объект рисует картину, овладевая кистью художника, его рукой, его пальцами» [31, с. 43–44].

Итак, подводя итог проделанному анализу, можно сказать, что полезно ввести новое понятие: а именно, понятие недуального смысла. **Недуальный смысл** – это объемно репрезентированная конфигурация связности, рождающаяся в пространстве изначально целостной интегрированной природы человека в состоянии его полной поглощенности предметом интереса. Недуальный смысл – в качестве формы своей выраженности – предполагает и включает в себя все ресурсы репрезентации, доступные организму в режиме недуально-целостного пребывания. Но как же тогда быть со смыслами, зафиксированными в словарях, а также со всеми теми, на которые люди опираются, чтобы понимать других и быть понятыми?

Полагаю, они представляют собой, своего рода, верхушку айсберга, причем верхушку, проступающую под углом зрения двойственного категориального мышления и диссоциированного естественного языка, логикой порождения связанных с поверхностно-дуальным в самом человеке. Это затвердевший и довольно консервативный по отношению к изменениям слой. Но это и хорошо, иначе вся наука оказалась бы в сложном положении высокой подверженности разного рода личностным влияниям и неустойчивым ситуативным сиюминутным пертурбациям.

Поэтому можно сказать, что смыслы, которые зафиксированы в учебниках и словарях, – это та поверхностно-диссоциативная составляющая изначальных объемных смысловых конструкций, которая складывается вследствие ряда когнитивных процедур преобразования знания на основе множества «форматирующих» процедур. Поскольку подобного рода процедуры едины для культуры данного социума, такая поверхностная пленка явленности глубинного объемного смысла тоже в целом довольно близка у разных людей, – что позволяет в большинстве случаев беспрепятственно приходиться к взаимопониманию, несмотря на то, что глубинная составляющая смысла осталась у каждого коммуниканта своя.

Трансформации смыслов в рамках описанной динамики связаны с переходом от состояния недуальной целостности с объектом постижения к дуальной разобщенности с ним, когда первую скрипку в репертуаре когнитивных ресурсов начинает играть эго-сознание. Выражаемый смысл, чтобы стать объектом этого уровня, претерпевает значительные видоизменения. Во-первых, получает репрезентацию в языке символов в соответствии с принципом двойственности (тогда как изначально был представлен языком интегрированных телесно-эмоциональных динамик и был недуален), а также вписывается в существующую у субъекта систему знаний/представлений, становясь частью иерархии системы соответствий по принципу отнесения элемента к классу. Если такого класса отыскать не удастся, соответствующий смысл образует новый класс, к которому впоследствии будут подверстываться другие элементы.

Есть ли какие-либо свидетельства в пользу предложенной реконструкции логики эволюции феномена смыслообразования, и в частности, того, как реконструируется самая ранняя, а потому самая сложная для понимания стадия формирования и выражения смыслов? Полагаю, да. В частности, на эту мысль наводит анализ механизма работы системы зеркальных нейронов, – открытия, совершившегося в сфере нейронаук, которое многими специалистами расценивается как крупнейшее за последние десятилетия.

Зеркальные нейроны: что это и как работает?

Феномен наличия и функционирования системы зеркальных нейронов был случайно обнаружен учеными в 90-х годах, когда проводились исследования с регистрацией нейронной активности мозга у животных. Оказалось, что во время наблюдения за деятельностью другого существа, у наблюдающего активируются те же связи, что были бы активны, если бы он сам выполнял соответствующее действие. А именно, клетки премоторной области коры головного мозга, управляющие действиями, реагируют развитием резонанса, когда мы наблюдаем за действиями другого. Разновидность нервных клеток, обеспечивающих подобный эффект, была названа зеркальными нейронами. Некоторые исследователи считают это событие крупнейшим со времени открытия спирали ДНК. Вместе с тем, остается еще много неясного, например, до сих пор непонятно, и *почему* этот механизм сложился, и как именно работает.

Первоначально данные были получены в экспериментах с обезьянами. Так, в группе под руководством нейробиолога из Пармского университета, директора Института Неврологии Джакомо Риццолатти (Giacomo Rizzolatti (v)) подобная ситуация фиксировалась, когда обезьяна видела, как экспериментатор берет апельсин [32]. Интересно, что эффект сохранялся, даже если плод прятали за ширмой, а потом на глазах у животного ученый забирал его себе: возбуждались те же паттерны нейронных связей, которые были бы активны, если бы обезьяна сама забирала апельсин.

Потом те же явления были обнаружены и у людей, следивших за действиями других, – в частности, танцоров и музыкантов [33]. Оказалось, что в мозге человека активируются те самые нейронные связи, которые были бы возбуждены, если бы наблюдаемая деятельность выполнялась им самим. Было также установлено, что не только визуальное слежение, но также слышание звуков, сопровождающих действие, или переживание кинестетических ощущений, соответствующих некой жизненной ситуации, провоцирует у людей включение работы системы зеркальных нейронов. Специалисты заговорили о том, что именно зеркальные нейроны лежат в основе механизмов эмпатии, подражания и научения. Достаточно упомянуть книгу немецкого нейро- и молекулярного биолога, психиатра, профессора медицины Иоахима Бауэра с говорящим названием «Почему я чувствую, что чувствуешь ты» [34]. Он, в частности утверждает, что «Резонанс, вызванный зеркальными нервными клетками, означает следующее: чувствуя в себе намерения, ощущения и эмоции другого человека, мы получаем

спонтанное, интуитивное понимание того, что им движет» (здесь и далее цит. по [35]). И это очень важный вывод, поскольку из него вытекает интересная вещь: в рамках реализации этого механизма человек *действительно становится* тем, за кем наблюдает. По крайней мере, в том смысле, что воплощает собою и в себе те же динамики нервных связей, что активны в объекте его внимания.

Но ведь именно об этом говорят люди, овладевшие навыком полной односторонней концентрации, в процессе которой человек способен ощутить себя предметом своего интереса, и в этом смысле отождествиться с ним. Тогда то, что выглядит так нелепо с точки зрения современной классической эпистемологии и методологии науки, оказывается не лишено смысла: в опыте наблюдения за другим (а я бы уточнила: отождествления с другим) человек **может стать** другим, почувствовав происходящее в объекте интереса как часть собственных переживаний-ощущений. Вот как о подобном опыте говорит Т. Беркен: «Когда мы полностью фокусируемся на происходящем, все наши мысли заняты только настоящим, мы не думаем о том, что было, или о том, что будет. В момент полного сосредоточения человек не сравнивает переживаемое событие с какими-либо другими, ведь любая попытка сравнения сразу же заставит его ум отвлечься и внимание рассеется. Когда вы научитесь быть настолько внимательными, не останется ни одной части вашего сознания, которая должна наблюдать за вами или осознавать, что с вами что-то происходит. Вы целиком *станете* тем, что переживаете в данный момент... Когда вы вдыхаете запах розы на сто процентов, вы *становитесь* запахом розы. Вы буквально сливаетесь с тем, что переживаете в данный момент, и перестаете быть получающим опыт» [36, с. 136–137].

Однако я должна отметить и некоторую несостыковку в описании работы зеркальных нейронов и в моем истолковании происходящего в творческом процессе, когда я привлекаю этот механизм для объяснения феномена творческой эмпатии. Дело вот в чем. На сегодняшний день установлено, что зеркальные нейроны премоторной области коры головного мозга срабатывают только тогда, когда происходит наблюдение *за биологическим субъектом, то есть живым действующим существом* (в отдельных случаях «биологический субъект» может относиться к другому виду). Если механизм зеркально-нейронного отображения срабатывает только для одушевленных существ, то как истолковать характер взаимодействия человека с проблемной ситуацией в акте творчества? Творческая задача ведь не является одушевленным существом, наблюдая за поведением которого, человек мог бы почувствовать «общую пульсацию жизненности». Тогда в чем же бонус перехода от взаимодействия с предметом интереса с позиции «Я/Оно» к позиции «И это тоже Я»?

Полагаю, дело в том, что наблюдение за другим может осуществляться по-разному:

а) с позиции, выражаемой установкой «Я/Оно»; и

б) в состоянии растворенности, полной поглощенности предметом интереса, что представимо как «И это тоже Я».

Во втором случае не воздвигается барьера инаковости между участниками коммуникативного взаимодействия, поскольку, если коммуницирующий «другой» – это тоже Я, пусть и в иной ипостаси, – что мешает мне отождествиться с так понимаемым (и так переживаемым) собой? Моя гипотеза окажется верной, если в экспериментах удастся зафиксировать, что при наличии режима полной однонаправленной концентрации испытуемого на предмете интереса, который, однако же, не является одушевленным существом, тем не менее, удастся зарегистрировать активность системы зеркальных нейронов.

Это сделать непросто, и вот почему. Подобное исследование должно быть организовано не в рамках стандартного подхода к формированию экспериментальной ситуации, когда испытуемый не только *знает*, что является объектом изучения, но и постоянно осознает это, помнит об этом, *контролируя себя*. Такая ситуация не подходит, потому что – в моем понимании – сам этот режим исследования делает невозможным установление недвойственного взаимодействия человека с предметом интереса. Чтобы последнее стало возможным, необходимо, чтобы все 100% его внимания были отданы предмету интереса. Но когда испытуемый помнит о том, что его изучают, часть его внимания направлена на самонаблюдение, учет того впечатления, которое, возможно, он производит на эксперта своей деятельностью, а также на попытки самооценки и коррекцию своего реагирования. Все это делает невозможным установление режима недвойственной целостности с предметом интереса, при котором человек «теряет» себя в «объекте» и, условно говоря, «не человек изображает растение, а растение овладевает кистью и пальцами художника, чтобы выразить себя».

Я утверждаю, что в режиме диссоциации, провоцируемом стандартной экспериментальной стратегией с сохранением у индивида интенции самонаблюдения, состояние недвуальности – когда познавательное взаимодействие, основанное на работе системы зеркальных нейронов, потенциально возможно, – *не реализуемо*. Поэтому проверкой гипотезы могло бы послужить исследование параметров мышления человека в состоянии *глубокой сосредоточенности*, а именно, полной, стопроцентной, длительной, однонаправленной концентрации на предмете интереса (vi). В этом случае составляющая самонаблюдения, по моим представлениям, будет отключена, и установится режим недвойственного взаимодействия человека и предмета его внимания. Если в таком состоянии удастся зафиксировать срабатывание системы зеркальных нейронов, это будет означать, что человек – при определенных условиях, в частности, в состоянии глубокого сосредоточения, – способен изменять характер взаимодействия с предметом интереса, проникаясь им так же полно, как он способен проникнуться состоянием себе подобного или близкого по виду существа. Также это подтвердит, что в длительном

однонаправленном сосредоточении на предмете интереса, сопровождающемся уходом от осознаваемой или неосознанной концентрации на себе самом, как выделенной точке пространства познания, непосредственное усмотрение динамик другого как «во мне-самом-совершающегося» все-таки имеет место. Пока же это останется гипотезой, частичное подтверждение которой (на основании современных исследований) можно считать реализованным по отношению к одушевленным существам как объектам творческого интереса. Это тоже полезно для истолкования механизмов творчества: например, проникновение портретиста во внутренний мир изображаемого им человека получает хорошее объяснение через работу системы зеркальных нейронов. Или же репрезентация музыкантом собственного *видения* сути другого человека через рождение музыкальной композиции, выражающей его собственное проникновение-вчувствование во внутренний мир другого, тоже хорошо объяснимо, и др.

Таким образом, на основе вышеприведенных данных и возникших в связи с ними соображений можно интерпретировать когнитивную функцию полной погруженности человека (как исследователя, как творца) в происходящее. А именно, чтобы заработала система зеркальных нейронов, обеспечивающая возможность эмпатийного постижения-схватывания, осуществляющегося вне рассуждений и реконструкций, требуется, чтобы субъект ощущал свою единоприродность с предметом интереса, – в вышеозначенном смысле *стал* им. Это происходит тогда, когда от двойственного режима функционирования сознания на основе установки «Я/Оно», исследователь переходит в недвойственный модус взаимодействия с предметом интереса. В этом случае нет изучающего и изучаемого, субъекта и объекта, как изолированных данностей познавательного процесса, а есть единое пространство коммуникативного взаимодействия, в котором барьер инаковости снят, а формирование новой, ранее не существовавшей общности «человек – проблемная ситуация» реализовано.

Итак, *существует* объективно фиксируемый механизм, который действительно дает возможность знать-постигать другого, непосредственно ощущая динамики его жизненности как составную часть собственных процессов, как собственное состояние.

На основе знания о существовании подобного механизма вернемся к рассмотрению вопроса о том, как формируются смыслы в познавательной эволюции человека и как они обретают проявленность в языке?

Логика формирования прото-образных репрезентаций в онтогенезе

Иоахим Бауэр полагает, что язык представляет собой инструмент передачи представлений о действиях. В обоснование этого постулата он формулирует идею, в соответствии с которой язык развивается во взаимодействии с движением и параллельно эволюции двигательных возможностей у детей, обеспечиваясь работой системы зеркальных нейронов. В частности, возникновение языка как продукта моторики, он обосновывает следующим образом: «Моторная речевая зона расположена в мозге там же,

где находятся нервные клетки, накопившие программы представлений о действиях. Эти командные нервные клетки одновременно являются зеркальными нейронами. Они срабатывают не только тогда, когда хотят реализовать действие, выполнение которого они запрограммировали, но и в тех случаях, когда мы видим, как другие выполняют это действие, или слышим звуки, характерные для этого действия. Не только восприятие действия, но и разговор о нем вызывает у слушающего резонанс тех нервных клеток, которые сработали бы, если бы он сам выполнял это действие. Этот эффект зеркального отражения лежит в основе нашей способности интуитивно понимать действия других людей, благодаря их внутренней симуляции. Язык является частью этой резонансной системы, благодаря которой – в результате наблюдения за действиями других людей – в нас самих активизируются сценарии действий. Феноменальная способность языка вызывать быстрое и интуитивное понимание основана, следовательно, на действии зеркальных нейронов» [35].

И. Бауэр также обращает внимание на то, что «Язык наделяет нас способностью вызывать в другом человеке отраженные образы наших представлений и благодаря этому достигать взаимопонимания. Это означает, что язык обладает значительным интуитивным и суггестивным потенциалом... Связь языка с представлениями о действиях проявляется и в том, что он может заменять действия. Язык транспортирует скрытый потенциал действия, динамическая сила которого часто становится ощутимой, поскольку «говорить» означает не только обмениваться представлениями о действиях. То, что нам говорят, может «тронуть» нас, возбудить и изменить» [35].

Предполагаемую динамику формирования языка вследствие развития моторики он анализирует и в другом аспекте: рассматривая отношение между предшественниками действий и предшественниками языка, т.е. между нецеленаправленной моторной активностью и речевым звукообразованием у совсем маленьких детей. Так, И. Бауэр указывает на наличие соотнесенности определенных этапов формирования движений (жестов) и речевых паттернов. Сначала просто звукокомплексов-фонаций, затем звуков-указателей, типа «Тут!», «Дай-дай!», и, наконец, ссылок на некий предмет («ав-ав!», «мяу» и пр.). Он приходит к выводу: «То, что ребенок передает жестами, и то, что он называет, – с точки зрения содержания – в значительной степени относится к одним и тем же предметам или действиям».

В предложенной модели я вижу определенную неувязку. А именно, вывод о параллельном развитии языка и движения делается на основании того, что, по мнению И. Бауэра, имеет место эмпирически фиксируемое одновременное прохождение общих стадий овладения двигательными навыками и языком. Однако совсем не все дети развиваются по этой схеме. Например, может происходить успешное овладение навыками управления своим телом и при этом иметь место замедленное речевое развитие. Так,

специалисты в настоящее время фиксируют все более позднее развитие речевых способностей у детей. Раньше малыш полутора лет считался нормально развивающимся, если к этому возрасту умел формулировать простые предложения. Сейчас и трехлетний ребенок, не говорящий внятно, воспринимается как вполне частое явление, – при этом ему не ставится диагноз «задержка речевого развития», а лишь рекомендуется консультация у логопеда и невролога на предмет выявления того, связана ли данная особенность формирования с общим замедлением умственного развития. Если выясняется, что не связана, то родителям рекомендуют не беспокоиться на этот счет. О чем это говорит?

О том, что параллельность в формировании навыков овладения собственным телом и языком, на которую ссылается И. Бауэр, далеко не всеобща. А это, в свою очередь, означает, что необходимой связи между этими явлениями нет, а есть лишь иногда встречающееся эмпирическое соответствие. Это значит, что наблюдаемая в отдельных случаях параллельность формирования навыков не может служить надежным аргументом в пользу идеи, что язык складывается как инструмент передачи представлений о действиях. Однако же при этом бесспорным остается факт нейронной увязки зон речевого и моторного поведения, что, безусловно, не случайно. Как же можно объяснить данное обстоятельство, не прибегая к идее параллельности развития языка и жестовой активности у детей?

Я думаю, моторная сфера при формировании речевых навыков действительно задействуется параллельно речевой деятельности, но не в том ключе, как это представляет И. Бауэр, ссылаясь на гипотетический параллелизм движений рук и языка. Полагаю, что *динамиками развития артикуляционного аппарата сопровождается внутреннее воспроизведение воспринимаемого ребенком на слух в процессе общения*. Основанием такого механизма действительно выступает работа система зеркальных нейронов, которая обеспечивает возможность возникновения самопроизвольного, нецеленаправленного, мгновенно реализующегося паттерна нейрональной активности той же конфигурации, которая сложилась бы, если бы данные слова или звукокомплексы произносил сам ребенок. Для того чтобы этот механизм мог служить объяснением природы формирования языковой выразительной активности, не требуется предполагать, что ребенок изначально должен быть осведомлен относительно смыслов воспринимаемых на слух слов или звуко сочетаний. Такое предположение завело бы в методологический тупик, поскольку для истолкования самых ранних стадий формирования языка потребовалось бы найти объяснение тому, откуда и почему он их знает. Этого и не требуется, достаточно того, что его ум располагает системой внутренней симуляции воспринимаемого, основанной на явлении резонанса.

Связаны ли с существованием и работой подобного механизма такие особенности человеческого восприятия, как дуальность – недвойственность? Я в этом убеждена,

и вот почему. По сути, в основе нейронно-зеркального отображения лежит состояние отождествленности воспринимающего с воспринимаемым: только в этом случае явление самопроизвольного, неконтролируемо устанавливающегося резонанса с функционированием головного мозга другого человека получает разумное объяснение. Ведь неслучайно включения системы зеркальных нейронов в работу не происходит, если человек наблюдает за действиями робота, например, механической руки. Если бы исток формирования нейробиологических коррелятов служило именно наблюдение *за действием*, то что мешало бы зеркальным нейронам начать выстраивать репрезентативные схемы, – ведь действие механической руки – это тоже действие?

На мой взгляд, необходимым условием такого включения должна выступить *готовность воспринимающего отождествиться с воспринимаемым*, и в этом смысле *стать* воспринимаемым. У взрослого человека эти процессы до некоторой степени связаны с сознанием, с осознанностью в выстраивании своих отношений с миром. У ребенка этого, безусловно, нет, но зато есть продленность, продолженность переживания себя в мир, в результате чего его самость, «Я» еще не имеет даже почвы для формирования.

Реконструкция истоков формирования системы зеркального отображения

Но как и почему такая необыкновенно эффективная система зарождается и созревает? Что может лежать в основе ее формирования? Не подлежит сомнению, что результаты ее работы для организмов бесценны, но что вызывает ее к жизни?

Поскольку на данный момент не существует решения этих вопросов, хочу предложить свое, логико-методологическое, **видение** ситуации.

Любое явление, любая когнитивная способность не возникает на пустом месте, и если уж и не оформляется в период внутриутробного развития человека, то в любом случае, ее корни тянутся из этого периода. Что является наиболее характерным для стадии внутриутробного развития плода? Вне всяких сомнений, – это состояние недвойственной целостности формирующегося организма с организмом матери. В так определяемом пространстве взаимодействия плод находится постоянно. Более того, изменение статуса имеющегося положения вещей (переход от недвойственного к диссоциированному существованию) мгновенно влечет прерывание состояния беременности: в результате либо на свет появляется жизнеспособное дитя и дальше продолжает функционировать уже как относительно самостоятельный организм, либо прекращение состояния сопровождается появлением нежизнеспособного плода. Такой драматизм связи «недвойственное состояние – жизнеспособность» дает почувствовать, насколько режим недвойственной целостности с организмом матери значим для будущего человека.

Этот режим пре-**быв**-ания (от «бытие», «быть») только с позиции внешнего стороннего наблюдателя может показаться непродолжительным (ведь в нормальных условиях он длится всего девять месяцев, – казалось бы, что они значат по сравнению с

продолжительностью жизни?). Для самого же ребенка это целая жизнь, целая вечность и целая вселенная. Жизнь, вечность и вселенная не только по внутренне переживаемому времени вследствие объема событий, которые в это время укладываются и с которыми ребенок получает возможность познакомиться (и, в идеале, к ним приспособиться, сформировав некие преадаптации), но и в плане того, что характеризует это пространство взаимодействия. С логико-методологической точки зрения, главная характеристика данного периода – это получение всего опыта под знаком недуальной целостности с организмом матери.

Конечно, ребенком это состояние не могло бы быть так репрезентировано: не только потому, что его ум не сформировался, и в его распоряжении нет ни категориального аппарата мышления, ни языка, на котором он базируется. Но главное – нет самого этого мироощущения – самости, как знания индивидуального существования, пережитого в собственном личностном опыте, – знания относительно возможности такого пребывания в статусе самостоятельной и независимо действующей единицы.

Таким образом, во время закладывания когнитивных способностей будущего человека, предпосылок его поведения, оценки, реагирования и др., нет и не может быть никакого статуса «Я/Оно», а есть единое целостное, сплавленное, неделимое и нерасчлененное пространство жизненности, как переживание своей неразрывной включенности в организм матери. Это пространство не представимо не только как «Я/Оно, иное, другое», но и как «Я/Ты», поскольку не дает пока никаких оснований для переживания будущим человеком опыта самости. Оно даже не «Я есмь», потому что оснований для формирования переживания *Я* как чего-то ставшего, отделившегося, противостоящего миру инакового, по природе иного, пока тоже нет. Поэтому, думается, ближе всего к описанию этого состояния некое слитое, всеохватное ощущение полноты присутствия и включенности в любые типы разворачивающихся взаимодействий в этом пространстве потенциально явленного.

В таком режиме пребывания происходящее в организме матери выступает составной частью переживания плодом их общего неделимого бытия, состояния собственного неустранимого присутствия-представленности во всем происходящем. Это – ключевая характеристика переживания собственной жизненности на данном этапе: другого опыта у плода просто нет, и на этой стадии он о возможности его наличия *даже не подозревает*. Поэтому всё существо ребенка в период внутриутробного формирования и развития просто пронизано переживанием собственной непосредственной включенности в пространство их общей с матерью экзистенции (причем, разумеется, без всякого членения на категориальные составляющие «Я» и «мать», «мое»/«чужое»). С логико-методологической точки зрения, это пространство недуальной целостности. Что значит «пространство недуальной целостности»?

Это значит, во-первых, что все разворачивающиеся интеракции будущий человек переживает как составную часть внутренних динамик, того, что протекает и разворачивается *в нем самом* (хотя представления о самости, безусловно, нет). С точки зрения стороннего наблюдателя, лишь некоторая часть происходящего с матерью и в жизни матери имеет отношение к жизни ребенка. Но так ситуация может видаться только с позиции диссоциативной противопоставленности («Я/другое»); ребенку подобное мироощущение на этой стадии просто недоступно. Напротив, его режим бытия таков, что мир, который ему дан, – *это он сам и есть*, они – одно целое. (Это утверждение, конечно, тоже искажает описываемое состояние недuality бытия, потому что на этой стадии нет диссоциации на Я и мир, есть единое целостное пространство жизненности, не отделенное от будущего человека границей инаковости.)

И во-вторых, все, происходящее в период внутриутробного развития, не только *воспринимается-переживается* будущим младенцем как неразрывно связанное с собственной жизненностью, но и **репрезентируется таким же недuality манером**: не в образно-символической форме, и уж тем более не как мысли и даже не как чувства, а как *неделимые, синкретичные комплексы-целостности состояний-ощущений всей полноты выражения его жизненности, не распадающейся на составные «Я/другое», «мое/чужое»* и пр. В итоге в качестве инструмента репрезентации целостно-недuality впечатлений, полученных в состоянии недвойственности с жизненным миром матери, выступает комплекс спонтанно возникающих объемных ощущений-состояний-переживаний, который репрезентирует возникшее впечатление от происшедшего. И в-печатление на этой стадии – это тоже нечто особенное: это буквально «в-печатывание» пережитого во всю объемность пространства данности, в котором нет и не может быть распада на тело и душу, ум и дух. (Это подобно тому, как Георг Кюлевинд объясняет воспроизведение услышанной мелодии впечатыванием воспринятого, за-печатыванием в голосовом аппарате ребенка).

Таким образом, в состоянии недвойственности, представляющем собой единственно доступный плоду модус переживания-проживания непосредственно данного, недвойственно не только восприятие имеющегося, но и *то, как полученный опыт фиксируется в доступных ресурсах его выражения*. Поэтому и репрезентации, формирующиеся в рамках получения и выражения такого опыта – **недвойственны** и совершенно отличаются от того, что мы можем видеть на уровне сформировавшегося перцептивно-когнитивного аппарата ума взрослого человека.

На какую еще грань недuality взаимодействия организмов матери и плода необходимо обратить внимание? Как уже отмечалось, в это время отсутствует не только представление, но и переживание «свое/чужое». Иными словами, доступный мир непосредственно данного воспринимается-переживается как отождествленность всего со всем (vii). Но это говорит о том, что в самоощущении плода нет переживания матери

как начала, изолированного от него самого. То, что присутствует – это всеобъемлющее ощущение единства и растворенности в окружающем пространстве «для-меня-данного». Думается, в мозге будущего человека зарождается и развивается механизм, который репрезентирует **именно такое само- и мироощущение**. Это значит, что система зеркально-нейронного отображения-репрезентации у будущего человека складывается потому, что дело так и обстоит: в его переживании непосредственно данного он и мать – одно неделимое целое, и все, происходящее в ней и с ней, происходит в нем самом. По этой причине формирующийся мозг оказывается способен воспроизводить мозговую активность матери, поскольку состояние этих «данностей» («мать» – «дитя») по необходимости синхронизировано и резонансно.

Таким образом, полагаю, что предпосылки формирования зеркально-нейронного отображения следует искать в особенностях того периода, когда мозг еще только складывается, и когда отношения в рамках системы, выполняющей функцию среды для его развития, целостно-недуальны. Причиной рождения и развития системы зеркальных нейронов я считаю то, что отношения в рамках целостности «беременная мать – вынашиваемое дитя» не могут складываться иначе, чем, подчиняясь регулятиву: все сущее единой природы (другого опыта переживания собственной данности у плода просто нет). В этих условиях было бы странно, если бы такой системы в формирующемся мозге не сложилось, ведь то, как человек переживает происходящее, неизбежно находит выражение и отражение в характере тех нейронных связей, которые устанавливаются на так воспринимаемом пространстве возможного. А точнее, они именно такое переживание-ощущение как раз и выражают.

Из проведенного рассмотрения можно сделать некоторые практические выводы.

Например, в советское время считалось, что, разговаривая с ребенком, взрослый не должен «подлаживаться» под него и коверкать слова в соответствии с возможностями «говорения» малыша, тем самым опроцая свою лексику. Теперь специалисты-практики (логопеды и дефектологи) рекомендуют «немножко подстраиваться» под возможности ребенка, общаясь с ним на том языке, который ему понятней. Например, взрослый может назвать машину «би-би», собаку «авва», поезд – «ту-ту» или «чух-чух» и т.п. Раньше не существовало возможности сопоставления теоретических оснований таких воззрений, сейчас же, как мне кажется, это можно сделать. Если в основе способности понимания лежит работа зеркальных нейронов, независимо от воли и сознания человека воспроизводящих в слушающем тот паттерн активности, который активировался бы, если бы слышимое он произносил сам, то для маленького ребенка с еще не развитыми схемами нейронной репрезентации действительно проще сформировать паттерны для выражения типа «би-би», чем для слова «машина». Поэтому практический совет подстраиваться под ребенка выглядит более обоснованным, чем требование ни на йоту не уступать в строгости и точности «взрослого» произнесения.

Еще один практический момент на основе привлечения знания о работе системы зеркальных нейронов становится более прозрачным. Я имею в виду требование почти любых духовных традиций говорить с людьми на том языке, который доступен их пониманию, соответствует их уровню внутреннего развития. Может показаться, что это неверный посыл: духовное знание должно быть сложным, оно должно стимулировать человека к самосовершенствованию, поэтому «Да здравствует сложность! На пути ее преодоления человек и сам разовьется!». Однако же мудрые говорили иначе, и теперь это тоже можно рационально истолковать. А именно, если уровень духовного и мыслительного потенциала человека окажется недостаточно высоким, ему трудно будет сформировать в себе тот же паттерн репрезентации услышанного, который заложен в послании говорящего. А если он не сможет этого сделать, услышанное не будет им внутренне распознано и понято, поскольку не сможет быть пережито как составная часть собственного пространства репрезентации реальности («И это тоже Я»). С большой вероятностью это вызовет раздражение и желание отмахнуться от услышанного/прочитанного, как от запутанного и неясного, а то и вовсе бессмысленного. Невозможность возбуждения того же контура связности, который активен у излагающего, рождает отсутствие взаимопонимания, которое редко оборачивается стремлением к самосовершенствованию, а чаще вызывает рефлекторное желание уклониться от приложения собственных усилий. Поэтому, преподнося некое знание, действительно необходимо стремиться к тому, чтобы оно оставалось в русле (в границах) возможного для параметров репрезентативных систем слушающих/воспринимающих, иначе цель общения никогда не будет достигнута.

Вытесненные содержания, ощущаемые и подразумеваемые смыслы в свете зеркально-нейронного отображения

Попробуем теперь взглянуть на ряд интересных и значимых аспектов соотношенности смысла со «стандартной» формой его репрезентации, а именно, тем вариантом значения, который находит отображение в словарях и энциклопедиях, а также служит основой понимания в межличностной коммуникации. Все это может характеризоваться как верхний пласт, поверхностный слой всей глубины и объемности репрезентации смысла ресурсами недуальной, изначально интегрированной человеческой природы. Это тот пласт объемного целостного феномена, который прошел многочисленные «согласования» с постулатами категориального мышления (необходимо двойственного) и «был всесторонне выверен» на предмет выразимости в языке. Можно сказать, что остающееся в сухом остатке – это то интересубъективное в его природе, что в последующем должно и способно служить целям коммуникативных взаимодействий в социуме, согласованию усилий в рамках организации, осуществления и обоснования научно-практической деятельности, а также обеспечению взаимопонимания в рамках проведения

разнообразных социально-нравственных экспертиз. В конечном счете – это то общезначимое, что составляет ядро, костяк несопоставимо более широкого спектра проявления инициируемых с разных направлений интервенций в это ядро в надежде укорениться в нем, закрепиться в этой престижной зоне общезначимого. Как справедливо отмечает Н.М. Смирнова, «В различных ансамблях речевых практик слово обрастает эмерджентными, ситуативно обусловленными ассоциативными и эмоциональными «окаймлениями» (fringes). Эти «добавочные», маргинальные смыслы являются чем-то вроде ауры, окружающей ядро устоявшегося, «словарного» значения» [38, с. 32].

Подобного рода «окаймления», которым редко удается встроиться в центральное ядро смысловой структуры, хоть и не находят удовлетворительного выражения в репрезентациях «словарных» значений, тем не менее, не утрачивают своей значимости. Можно сказать, без этой не всегда отчетливо осознаваемой подложки смысла, без флера нечеткости и неопределенности, который неустранимо соотнесен с индивидуально-личностным, неповторимым, иногда даже ситуативно-провокативным в человеческом опыте, невозможно представить себе творческую составляющую личности. Таким образом, это весьма важная часть смысловой нагруженности человеческого опыта. Однако охарактеризовать ее сколько-нибудь рациональным образом непросто. В этой связи мне хотелось бы представить некоторые свои соображения на этот счет.

Рассмотрим сначала такой феномен, как недопущение в сферу сознания нежелательных содержаний из бессознательного психического. Как представляется, на основе механизма работы системы зеркальных нейронов он может получить более содержательное истолкование. А именно, то, что в ходе поступающей импульсации оказалось воспроизведено зеркальными нервными клетками и реализовано в паттернах собственной нейрональной активности человека, может быть им *прочувствовано до того*, как осознание такого воздействия состоится. И именно на этом этапе возникшее ощущение может быть распознано как нежелательное (вследствие тех переживаний, которыми оно сопровождается). В силу этого дальнейшее продвижение содержания, отображенного в соответствующих паттернах нервных связей, может быть заблокировано, и появление на уровне эго-сознания, делающее его достоянием ума, не состоится. Таким образом, вытесняется не обязательно то содержание, которое уже побывало в сфере сознания, вытесненным может быть и тот опыт, который сопряжен с непосредственно-личностным переживанием-ощущением, соотнесенным с параметрами возникших в головном мозге нервных связей. И уже на этом этапе ему может быть прегражден доступ в сферу сознания.

Второй момент, на который хотелось бы обратить внимание: на базе идеи существования зеркальных нейронов и понимания механизмов функционирования этой системы, как представляется, можно сделать более прозрачным понятие **ощущаемого смысла**. И в частности, показать, что «ощущаемость» смысла может наступать **до того**,

как переживание воспринятого содержания проявится на уровне телесных и эмоциональных динамик (под телесностью в данном случае я понимаю диссоциированный вариант ее истолкования, а именно, как того, что не есть ум). Поскольку субстратом реализации поступающей импульсации окажутся паттерны нервных связей, то форма чувствительности, связанная с восприятием их возбуждения, может осуществляться *непосредственно мозгом*, поскольку мозг не может не располагать инструментом, репрезентирующим ему его собственную работу. Такое положение вещей хорошо коррелирует с ранее сформулированным мною постулатом, выражающим принцип недвойственности интегративной целостности человеческой природы: «тело думает, ум чувствует» [39, с. 284–328].

Как и почему может возникать ощущение смысла воспринятой адресации **до** его осознания на уровне уловимых и телесно-очевидных проявлений чувствительности? Паттерн нейрональной активности совершающего произнесение резонирует с нервными клетками головного мозга реципиента (а именно, с зеркальными нейронами), которые тоже возбуждаются. И рисунок нейрональной активности, поддерживающий воспринятое произнесение, тем самым, оказывается воспроизведен в мозге воспринимающего. И хотя может быть так, что слова человеку незнакомы и смысл высказывания ускользает от него, он, тем не менее, получает собственный внутренний опыт *ощущения-переживания-проживания* возникшей импульсации и сопровождающих ее внутренних динамик: как минимум – в форме паттерна собственной нервной активности, реализованного в головном мозге зеркальными клетками. Такое переживание-ощущение возможно еще **до** какого бы то ни было рассудочного истолкования послания. *Это, на мой взгляд, и есть самый тонкий оттенок осязаемости смыслов, на который можно сослаться.* Я считаю такую форму представленности смысла в пространстве целостной человеческой экзистенции исходной, изначальной, наименьшей из потенциально возможных, – *микро-чувствительностью* к восприятию смысла.

Эту форму чувствительности можно назвать базовой по отношению к целостной активности человеческого постижения, направленного на репрезентацию смысла воспринимаемого содержания языковой адресации (письменной или устной речи). А так осязаемый смысл (еще до всех содержательных интерпретаций, учета контекста использования, культурной составляющей и пр.) – базовым ресурсом переживания/репрезентации смысла. Паттерны, в которых будет представлена такая активность нервных клеток, я склонна считать выражающими *самую тонкую и слабо уловимую* проявленность диссоциации сигнала на содержание и форму.

На этом же основании, как представляется, можно предложить истолкование понятия **«подразумеваемый смысл»**. При этом под подразумеваемостью содержания я буду понимать не нечто, напоминающее математический прием «три пишем, два в уме», когда человек точно знает, что имеет в виду и в явной форме это не упоминает

либо из нежелания повторяться, либо из нежелания в точности обозначить свою осведомленность. Я хочу предложить истолкование феномена подразумеваемости смысла как: 1) либо *неверного воспроизведения* того, что каким-то пока неясным образом «имеется в виду», 2) либо отсутствие *точного припоминания искомого содержания*, тем не менее, совмещающееся с убежденностью, что оно в человеке представлено, – просто пока его не удастся активизировать.

Сложность заключается в следующем: как можно описать, обозначить, репрезентировать смысл того, что либо неверно воспроизведено, либо вообще пока не воспроизводится, несмотря на страстное желание человека отыскать такое выражение? Сказать: «Это то, содержание чего человек забыл»? Но если он его забыл, или в данный момент, ситуативно, не припоминает, то **что** служит основанием для ощущения несовпадения ожидаемого воспроизведения и реализовавшегося (вариант неверного вспоминания)? Откуда человек знает, что воспроизвел искомое неверно, если искомое он забыл?

Или вариант отсутствия припоминания: откуда возникает ощущение ожидаемости подразумеваемого, если содержание не всплыло? Что именно человек ожидает вывести на поверхность сознания, когда не активизируется «память о вспоминаемом»? Как он может знать, что все всплывающие варианты – «не то», если «то» забылось, не выявляется?

Каждому на собственном опыте известно, как порой тяготит то, что в памяти не отыскивается требующееся понятие, которое, что называется, «крутится на языке», тем не менее, не обнаруживается. Что в этом случае «крутится на языке»? Если смысл – это то, что, как минимум, имеет форму представленности, то когда такую представленность не удастся сформировать (нужное не припоминается), **что** репрезентирует смысл для того, кто его «имеет в виду», но воспроизвести не может? В целом: как можно «иметь в виду» то, что не помнится или вспомнилось неверно? Что в этом случае стоит за выражением: «Именно это я имею в виду/подразумеваю»?

Думается, это как раз тот паттерн активности нервных клеток, который в какой-то момент жизненной истории человека заложился как нейрональный коррелят искомого содержания. Именно эту форму явленности содержания самому себе человек может ощущать-переживать еще *до того*, как множество согласованных процессов манифестации имеющегося опыта приведут его к воплощению в форме осознаваемого содержания. Такую форму представленности содержания/смысла человек может ощущать буквально в чувственном ключе: не *знать* смысл произносимого, не *понимать* его, а именно *чувствовать* как динамики жизненности в пространстве личностно данного, сопровождающие активизацию этого паттерна нервных связей.

Заключение

Итак, исследования показали, что в мозге контрагентов коммуникации (даже непреднамеренно осуществляемой, например, в случае наблюдения одного за другим) паттерны нейрональной активности, благодаря действию зеркальных нервных клеток, оказываются в состоянии резонанса. Поэтому понимание происходящего в другом, как составной части собственных внутренних процессов, осуществляется вследствие, условно говоря, «установления общей пульсации жизненности» (резонансно соотнесенных структур выражения соответствующего опыта) в них. Поэтому феномен всецелой поглощенности переживанием другого требует, в первую очередь, не столько обширных собственных знаний и понимания смыслов, подразумеваемых другим, сколько:

а) сонатности на единую волну, готовности воспринимать происходящее в другом вне барьера инаковости, противопоставляющего их друг другу («Я/Оно, это, другое»);

б) наличия собственных богатых репрезентативных возможностей у реципиента, поскольку, чтобы адекватно воспроизвести собственными ресурсами воспринятое содержание, надо чтобы ресурсы это позволяли;

в) присутствие **готовности *позволить*** своему сознанию воспринять и выразить ресурсами его уровня то, что спонтанно и непреднамеренно (без учета воли и желания человека) стало достоянием работы его системы нервных связей.

Перечисленные моменты объясняют, почему так важны особенности данной конкретной творческой личности. Если ее инструментарий богат и разнообразен, то при прочих равных условиях рождаемые репрезентации воспринятого будут более тонкими, точными, объемно богатыми. Возникающий в таких условиях образ-коррелят нейрональной активности значимого другого (в форме собственного контура активации нейронов) позволяет репрезентировать аспекты разворачивающегося взаимодействия всем своим существом: не только рассудочно знать, понимать и истолковывать, но буквально ощущать-переживать как собственные внутриорганизменные процессы.

Что касается смыслов, рождающихся в процессе обретения человеком жизненного опыта, то в самой общей форме оправданно говорить о наличии глубинных (объемных) и поверхностных (плоскостных) смысловых репрезентаций. В своей познавательной активности человек находит применение обоим этим типам содержаний. Какова же их соотнесенность с творчеством?

Нет никакого сомнения, что основной режим, в котором современный человек функционирует, не только бодрствуя, но и находясь в научном поиске, – это режим диссоциированности, двойственности ума. Поэтому значительной частью системы его личностных смыслов являются именно плоскостные структуры, полученные в режиме двойственного функционирования сознания. Огромный объем известного человеком выражен ресурсами *так* созданных и *так* функционирующих структур и сетей. Налагает

ли их специфика какие-то ограничения на их эффективность в качестве средств репрезентации содержаний, и если да, то какие именно?

Они используются преимущественно на стадиях сбора и осмысления данных по проблеме, когда работа осуществляется под руководством эгоцентрически ориентированного мышления и с позиции наблюдателя, занимаемой исследователем по отношению к материалу, да и к самой задаче. Сущностно укорененная в природе плоскостных смыслов неполнота и двойственность нередко порождают противоречивую картину, получаемую при попытке их совместного использования, обусловленного стремлением увязать их при решении творческой задачи. Возникающие на этом пути противоречия не позволяют получать решения чисто рассудочным путем, просто последовательно осуществляя вывод следствий из посылок. И это самым существенным образом обусловлено характером смыслов, которыми человек оперирует на этом пути: их фрагментарностью, преобразованностью в соответствии со стереотипами и стандартами мышления, которым по необходимости подчинен процесс институционализации знания в научном сообществе, оторванностью от глубинных коннотаций смыслов, позволяющих, избрав иную точку отсчета, по-новому увидеть всю проблемную ситуацию.

Именно неразрешимость проблемной ситуации на пути оперирования знанием, представленным в форме плоскостных, объективированных смыслов, стимулирует исследователя все глубже задумываться над задачей, постепенно все больше проникаясь ею и все меньше дистанцируясь от нее под воздействием установки «Я/Иное». По мере нарастания отождествленности с проблемной ситуацией увеличивается шанс установления альтернативного пространства взаимодействия, когда не человек стремится «взломать оборону» задачи, «раскусить» ее, а сама задача как бы делает шаг навстречу, подталкивает человека к верному решению. Такое суждение только в рамках эпистемологии классической рациональности кажется кощунственным. В неклассической эпистемологии, учитывающей возможности квантовых взаимодействий, оно не выглядит неуместным. Как показал А. Минделл и как подтвердили экспериментальные данные группы Лайбета, действительно существует возможность улавливать инициации извне, подталкивающие человека к совершению некоего выбора, еще до того, как соответствующее решение будет им принято осознанно.

Профессор физики и астрономии Колгейтского университета, Виктор Мэнсфилд, подчеркивает: «Мы должны понимать квантовые объекты как взаимозависимые, как определяемые отчасти теми вопросами, которые мы о них задаем, и выбранным нами видом взаимодействия с природой» [40, с. 176]. Если под таким углом зрения посмотреть на потенциально возможные стратегии мышления исследователя в процессе творческого решения задач, то можно увидеть следующее. Если исследователь выбирает взаимодействие с предметом интереса по типу «Я/Оно», объекты так и ведут себя, – пассивно и незаинтересованно. Если же исследователь переходит на позицию «И это

тоже Я», что сопровождается установлением общей пульсации жизненности, это выражается в трансформации пространства взаимодействия и превращении его в согласующееся с квантовыми закономерностями. Тогда «объект» как бы исчезает из познавательно-творческой ситуации, и на его месте возникает тот комплекс связей и отношений, который может быть понят как новая, иная ипостась самого человека-творца, самой креативной личности. В таких условиях нет ничего удивительного, что творческая личность начинает получать подсказки и инициации со стороны так трансформировавшегося себя («тоже Я»), а творческий акт из тяжелой работы превращается в увлекательное путешествие к новым горизонтам известного.

Примечания

- i. Понимание творчества как процесса созидания новых смыслов, а также разнообразные аспекты анализа их трансформации представлены в работах: [3], [4], [5], [6]. Изучение смысловой наполнения категорий «истина», «правда», «добро», «справедливость» в их соотношении с проблематикой творчества представлено в [7]. Смысловые динамики в рамках мифотворческой деятельности человека, а также их сопоставление с современными ресурсами логического мышления осуществляется в [8]. Исследование феномена творчества как самотворчества, как основы личностного творчества, его изучение в рамках цифровой гуманитаристики отражено в [9].
- ii. Принципиальная возможность возникновения тенденции к совершению действия до принятия решения на уровне сознания была выявлена в исследованиях группы Лайбета. В частности, в экспериментах на открытом мозге было показано, что паттерн нервной активности, указывающий на неизбежность совершения действия (сгибание пальца) формируется раньше, чем возникает осознанная готовность к совершению действия. (См.: [24]).
- iii. В частности, на этот неочевидный результат указывают самоотчеты людей, экспериментировавших с психоактивными веществами. Сосредоточение на некотором объекте способно вызвать звук, который переживается как внутренне рожденный, но его мощь многократно превышает все то, что воспринимается в обыденном состоянии сознания. См. книгу американского философа, мистика, этноботаника и психонавта Терренса Маккенны (см.: [30]).
- iv. Речь идет об изображении растения (гибискуса), созданном в XIII веке Моккеем (Муцци) и считающимся национальным достоянием Японии.
- v. Обычно дают транскрипцию Риззолатти, но в соответствии с правилами итальянского языка это должно читаться именно как Риццолатти.
- vi. Так же важно иметь в виду, что, как показывают исследования, разные виды медитативных практик по-разному проявляют и модифицируют когнитивные возможности человека. (См.: [37]).
- vii. Не следует забывать, что данная констатация, как и любые другие, описывающие недвойственный режим бытия, всего лишь приближение, аппроксимация, рождающаяся в результате репрезентации недואльного положения вещей двойственными ресурсами ума и языка человека дискурсивной культуры.

Список литературы

1. *Липтон Б.* Биология убеждений. Умные клетки. Как мышление влияет на клетки, гены и ДНК. М.: ООО «София», 2016. – 224 с.
2. *Лэнг Р.Д.* Расколотое «Я». СПб.: Белый Кролик; М.: ИЦ «Академия», 1995. – 352 с.
3. *Бескова И.А., Касавин И.Т.* Творчество // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М.: Канон+, 2009. С. 954.
4. *Смирнова Н.М., Бескова И.А., Майданов А.С.* Язык, смысл, творчество. М.: ИФРАН, 2015. – 141 с.
5. *Смирнова Н.М., Демченко Л.М.* Творчество как процесс соиздания смыслов // Творчество: эпистемологический анализ. М.: ИФРАН, 2011. С. 91–113.
6. *Моркина Ю.С.* Поэтическое творчество: философский анализ. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2017. – 304 с.
7. *Горелов А.А.* Творчество и истина // Творчество: эпистемологический анализ / Под ред. Е.Н. Князевой. М.: ИФРАН, 2011. С. 144–167.
8. *Майданов А.С.* Принципы и логические схемы мифотворчества // Философия творчества: материалы Всероссийской научной конференции / Под ред. Н.М. Смирновой, А.Ю. Алексеева. М.: ИИнтелл, 2015. С. 233–244.
9. *Горелов А.А., Филипенко С.А., Ярославцева Е.И.* Творчество, человек, наука. М.: ИФРАН, 2018. – 101 с.
10. *O'Callaghan C.* Against hearing meanings // *The Philosophical Quarterly*. October, 2011. Vol. 61. No. 245. P. 783–807.
11. *Delalande F.* Sense and Intersensoriality // *Leonardo*. 2003. Vol. 36. No. 4. P. 313–316.
12. *Feld St., Brenneis D.* Doing Anthropology in Sound // *American Ethnologist*. November, 2004. Vol. 31, No. 4. P. 461–474.
13. *Hollan D.* To the Afterworld and Back: Mourning and Dreams of the Dead among the Toraja // *Ethos*. Dec., 1995. Vol. 23. No 4. P. 424–436.
14. *Kleinman A.* «Everything That Really Matters»: Social Suffering, Subjectivity, and the Remaking of Human Experience in a Disordering World // *The Harvard Theological Review*. Jul., 1997. Vol. 90. No. 3. P. 315–335.
15. *Linger D.T.* What Is It Like to Be Someone Else? // *Ethos*. June, 2010. Vol. 38. No. 2. P. 205–229.
16. *Wahman J.* Sharing Meanings About Embodied Meaning // *The Journal of Speculative Philosophy, New Series*. 2008. Vol. 22. No. 3. Symposium II: Words, Bodies, War. P. 170–182.
17. *Абхинавагупта.* Основы теории мантр: метафизика звука согласно трактату «Паратришика виварана». М.: Амрита-Русь, 2006. – 496 с.
18. *Франкфорт Г., Франкфорт Г.А., Уилсон Дж.А., Якобсен Т.* Духовные искания древнего человека: В преддверии философии. СПб.: ООО «Торгово-издательский дом «Амфора»», 2016. – 287 с.
19. *Юлен М.* О падении в горах / Перевод В. Лысенко // *История философии*. 2003. № 10. С. 123–124.

20. *Метцингер Т.* Наука о мозге и миф о своем Я. Тоннель эго. М.: Издательство АСТ, 2017. – 413 с.
21. *Smillie D.* Sociobiology and Human Culture // *Sociobiology and Epistemology.* Dordrecht: Reidel, 1985. P. 75–97.
22. *Кюлевинд Г.* Звездные дети. М.: Evidentis, 2005. С. 30–34.
23. *Минделл А.* Ученик создателя сновидений. Использование более высоких состояний сознания для интерпретации сновидений. М.: АСТ, 2004. – 204 с.
24. *Дамазио А.* Возвращаясь в прошлое // *В мире науки.* 2003. № 1. С. 52–59.
25. *Конгтрул Джемгон Лодро Тайе.* Мириады миров: Буддийская космогония в Абхидхарме, Калачакре и Дзогчен. СПб.: Уддияна, 2003. – 304 с.
26. *Лингпа Д.* Состояние будды без медитации. М.: Ганга, 2017. – 512 с.
27. *Падмасамбхава.* Самоосвобождение благодаря видению обнаженной осознанностью. СПб.: Культурный центр «Уддияна», 2001. – 237 с.
28. *Ранджунг Дордже Кармана Третий.* О различении сознания и изначального осознания. О сущности Татхагаты. М.: Ганга/Шечен, 2008. – 288 с.
29. *Трангу Ринпоче.* Царь самадхи. Комментарии к Самадхираджа-сутре и Песне Лодро Тае. М.: Шечен, 2003. – 232 с.
30. *Маккенна Т.* Истые галлюцинации. М.: Изд. Трансперсонального Института, 1996. – 304 с.
31. *Судзуки Д.Т.* Мистицизм: христианский и буддистский. Киев: ИД «София», 1996. – 288 с.
32. *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.
33. *Calvo-Merino B., Glaser D.E., Gre zes J., Passingham R.E., Haggard P.* Action observation and acquired motor skills: an fMRI study with expert dancers // *Cerebral Cortex.* August, 2005. No 15. P. 1243–1249. См.: [Электронный ресурс] URL: <http://discovery.ucl.ac.uk/3041/1/1243.pdf>. (Дата обращения 17.02.19.)
34. *Бауэр И.* Почему я чувствую, что чувствуешь ты. Интуитивная коммуникация и секрет зеркальных нейронов. СПб.: ИД Вернера Регена, 2009. – 138 с.
35. *Бауэр И.* Почему я чувствую, что чувствуешь ты. Интуитивная коммуникация и секрет зеркальных нейронов. [Электронный ресурс] URL: https://royallib.com/author/bauer_ioahim.html (Дата обращения 29.06.15.)
36. *Беркен Т.* Экстремальная духовность. Потрясающее путешествие за внутренние границы. К.: София; М.: ИД «София», 2004. С. 136–137.
37. *Гоулман Д., Дэвидсон Р.* Измененные черты характера. Как медитация меняет ваш разум, мозг и тело. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018. – 336 с.
38. *Смирнова Н.М., Бескова И.А., Майданов А.С.* Язык, смысл, творчество. М.: ИФ РАН, 2015. – 141 с.
39. *Бескова И.А., Князева Е.Н., Бескова Д.А.* Природа и образы телесности. М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 456 с.
40. *Мэнсфилд В.* Тибетский буддизм и современная физика. М.: Новый Акрополь, 2010. – 208 с.

С.А. Филипенко

Институт философии РАН, Москва

S.A. Filipenok

Institute of Philosophy RAS, Moscow

Stanafil@mail.ru

Формирование смыслового гештальта как творческий процесс

В статье показано, что в основу исследования когнитивных механизмов формирования смысловой целостности из отдельных компонентов личностного опыта может лечь концепция микрогенеза восприятия. В рамках данной концепции разработана модель «динамики микрогенеза от общего к частному», представляющая процесс перцептивной и когнитивной организации опыта как переход от неопределенных и общих смысловых структур к определенным и конкретным. По итогам проведенного анализа был обоснован вывод, что в акте восприятия уже на первоначальном этапе проявляется творческий потенциал познающей личности, ее способность категоризировать внутренний опыт, порождать новые смысловые структуры в сознании.

Исследование осуществлено в рамках государственного задания «Эпистемология креативности: когнитивные и социально-культурные измерения».

Ключевые слова: творчество, гештальт, непосредственный опыт, микрогенез, форма и значение, динамика от общего к частному, категоризация, интеграция, дифференциация.

Meaningful Gestalt Formation as a Creative Process

The paper shows that conception of microgenesis can form the basis for examination of cognitive mechanisms of meaningful gestalt construction from personal experience particular components. Within this conception a model of «global-to-local dynamics of microgenesis» was developed, representing the process of perceptual and cognitive organization of experience as a transition from vague and general meaningful structures to definite and specific. According to the results of the analysis, the conclusion was substantiated that the act of perception already at the initial stage manifests creative potential of the cognizing person, his/her ability to categorize internal experience, to generate new meaningful structures in consciousness.

The investigation has been implemented within the framework of the state project «Episte-mology of creativity: cognitive and socio-cultural dimensions».

Keywords: creativity, gestalt, immediate experience, microgenesis, form and meaning, global-to-local dynamics, categorization, integration, differentiation.

Формирование нового смыслового гештальта как основа творчества

Знаменитый философ науки, физик и химик Майкл Полани в середине XX в. создал концепцию личностного знания, в рамках которой дал свое описание структуры индивидуального сознания и основных принципов неявного познания. Он показал, что всякий акт неявного познания (tacit knowing) предполагает взаимодействие двух дополняющих друг друга способов осознания объектов – фокусного осознания (focal awareness) целостного объекта, на который направлено наше внимание, и периферического осознания (subsidiary awareness) ключевых признаков (clues), на которых мы не концентрируем наше внимание, но которые выступают неотъемлемыми условиями восприятия находящегося в фокусе сознания целостного объекта. Исходя из данных представлений, ранее я обосновала вывод, что в основе любого индивидуального творчества лежит способность субъекта порождать из разрозненных компонентов личностного опыта новую смысловую целостность – смысловой гештальт – в структуре собственного сознания [1, с. 196]. При этом сам М. Полани в своей работе «Личностное знание. На пути к посткритической философии» опирается на разработки основоположников гештальтпсихологии, развивая ее идеи [2]. «Общая структура неявного познания (или неявного вывода), – утверждает современный исследователь Ч. Лоуни, – представляет собой движение от *расположенных на периферии сознания* ключевых признаков к *фокусному* целостному пониманию. В процессе неявного познания «ключевые признаки» объединяются вместе в целостное понимание, и, согласно Полани, это целостное понимание есть гештальт, который невозможно анализировать только как простую сумму его частей и определяющих его правил» [3, с. 29]. По моему мнению, именно в способности субъекта конструировать в рамках собственного сознания новый смысловой гештальт и заключается творческий потенциал личности.

Для лучшего осмысления этого тезиса о природе творчества необходимо попытаться выявить и описать когнитивные механизмы, регулирующие процесс формирования новой смысловой целостности из отдельных компонентов субъективного опыта. Для этого необходимо обратиться к работам из области когнитивных наук, что позволит привлечь данные эмпирических наук и на их основе рассмотреть современные аспекты проблематики познания и творчества.

Концепция микрогенеза как инструмент изучения процессов формирования смысловых структур в сознании

Идеи гештальтпсихологии дают возможность на примере зрительного восприятия изучить когнитивные механизмы образования целостных смысловых структур из отдельных элементов опыта. Однако более перспективным представляется использование материала, основанного на идеях концепции микрогенеза. Термин был введен Хайнцем Вернером в 1956 году для генетической характеристики «структуры и временной динамики непосредственного опыта и, в более общем виде, любого психологического процесса» [4, с. 221]. Однако принципы генетического подхода, к которому отсылает данный термин, были разработаны еще в середине 1920-х годов в ходе работы Х. Вернера в университете Гамбурга, а также в рамках научной деятельности исследовательской группы, которая занималась этой проблематикой в Лейпциге под руководством Фридриха Сандера.

Преимущество концепции микрогенеза по сравнению с гештальт-теорией заключается в том, что в ней структурный подход дополняется динамическим. Концепция микрогенеза нацелена на изучение процесса становления в масштабах реального времени объектов восприятия, мышления или воображения. Особое значение для нашего исследования имеет то обстоятельство, что предметом рассмотрения данной теории является непосредственный опыт, понимаемый как процесс динамического развертывания и дифференциации, при котором конечный опыт уже воплощен на ранних стадиях своего становления. Такой подход позволит нам выявить когнитивные механизмы творческой деятельности, которая разворачивается в личностном опыте как особой реальности, непосредственно доступной самому носителю этого опыта в его переживаниях и обладающей при этом динамически развивающейся структурой. Непосредственный опыт обладает безусловной достоверностью для того, кто им наделен, поскольку, как утверждает современный исследователь Виктор Розенталь в своей статье «Микрогенез, непосредственный опыт и визуальные процессы во время чтения», «единственная реальность, которая доступна нам, это та, которую мы переживаем в своем опыте» [4, с. 226].

Отдельного внимания заслуживает трактовка понятия непосредственного опыта, предложенная В. Розенталем на основе анализа концепции микрогенеза. Опыт предстает как автономная реальность с собственной логикой развития, в которой протекают когнитивные процессы. Важно отметить, что опыт, который всегда дан только в настоящем времени (*time-present experience*), при этом имеющий протяженную во времени структуру, непрерывную, ориентированную в будущее (*forward-oriented*) динамику развертывания событий от предшествующего момента к последующему. Подобные представления о временной структуре непосредственного опыта сближают теорию микро-

генеза с феноменологическими концепциями времени. Опыт имеет собственную историю развития, логику развертывания и дифференциации промежуточных моментов непрерывного потока переживаний. Эта история развития придает опыту целостный, автономный характер, обеспечивает связность его отдельных моментов, наделяет смыслом прошлые переживания, придает глубину настоящему моменту.

В. Розенталь добавляет также, «что целостность постепенно разворачивающегося, данного в настоящем опыта зависит также от антиципирующего и категориального характера микрогенетического развития» [4, с. 226]. Категоризация обеспечивает стабильность опыта и самождественность конструируемых в его контексте форм в ходе перцептивного развития. Антиципация понимается как протяженная во времени готовность к действию: мы активно ищем осмысленные структуры в окружающей реальности и немедленно категоризируем их в свете наших предполагаемых действий [4, с. 226]. Можно сделать вывод, что с помощью понятия антиципации подчеркивается активная роль познающего субъекта, не просто пассивно воспринимающего действительность, но в ходе собственной повседневной деятельности, исходя из своих практических установок формирующего категориальные структуры, которые определяют его картину мира.

Для описания происходящих в непосредственном опыте процессов восприятия в рамках теории микрогенеза используется принятая в гештальт-психологии модель восприятия «фигура-фон» (figure-ground), описывающая организационную структуру визуального поля. Различение фигуры и фона определяется контекстом непосредственного опыта восприятия, в котором фокусное восприятие объекта и предстает как «фигура» в глобальном поле сознания.

Подобная трактовка непосредственного опыта утверждает феноменологическую и генетическую теорию познания, которая противостоит многим современным концепциям, описывающим когнитивные процессы как процессы обработки информации.

Целостный характер непосредственного опыта

Одним из важнейших достижений концепции микрогенеза является признание целостного характера непосредственного опыта, единства его различных аспектов – перцептивного, семантического, аксиологического и т.д. Исследуя «микрогенетическое развитие» форм в структуре сознания, сторонники данной концепции пришли к выводу, что форма, значение и ценность не должны рассматриваться как отдельные, независимые сущности. В теории микрогенеза постулируется, что любая форма в структуре сознания имеет семантическое и аксиологическое измерение. Х. Вернер и С. Вепнер показали еще в 1952 году, что теории, которые разделяют сенсорные, семантические, мотивационные и эмоциональные процессы и рассматривают восприятие как процесс конструирования абстрактных форм из лишенных значения элементов, сталкиваются с

неразрешимыми парадоксами. Дело в том, что они не в состоянии объяснить взаимодействие этих несовместимых друг с другом аспектов опыта. Если семантический аспект опыта возникает после морфологического, ответственного за появление форм, тогда он не может участвовать в процессе образования формы; если же он сопутствует морфологии, тогда возникает вопрос, как он влияет на морфологические процессы до возникновения «знания» о них? Если рассматривать морфологические и семантические процессы как несоизмеримые процессы, невозможно понять их взаимодействие друг с другом без учета какого-то еще, более высокоорганизованного процесса. Однако предположение о существовании такого процесса либо порождает в нашем воображении представление о разумном существе как своего рода «гомункулусе», либо приходит в противоречие с самой идеей независимости значения и формы [4, с. 222-223].

Исходя из представления о том, что значение и форма не являются независимыми сущностями, следует вывод, что объект восприятия обязательно содержит в себе значение и ценностный компонент. Это свидетельствует о единстве опыта, его отдельных аспектов и компонентов: перцептивного, семантического, аксиологического, эмоционального, эстетического и т.д. Как следствие, даже простой акт формирования чувственного образа в ходе восприятия нельзя понять, если не принимать во внимание иные стороны личностного опыта. В частности, структурная динамика развертывания процесса восприятия предполагает эмоциональную поглощенность субъекта совершаемыми им действиями. Как показал упомянутый ранее Ф. Сандер, развитие перцептивного опыта не фиксируется переживающим его субъектом с холодной объективностью и беспристрастностью, но «все метаморфозы вовлечены в... эмоциональный процесс, имеющий импульсивный и напряженный характер, и происходят благодаря активному участию всего человеческого организма» [цит. по: 4, с. 227].

Для описания процесса становления значения в ходе восприятия предлагается модель «динамики микрогенеза *от общего к частному*» («the *global-to-local* dynamics of microgenesis») [4, с. 223-224], которую можно рассматривать как альтернативу так называемой «*from-to*» модели неявного познания М. Полани. В соответствии с этой моделью, становление значений и ценностей неизменно сопровождает процесс перцептивной и когнитивной организации, представляющий собой переход от неопределенных и общих смысловых структур к определенным и частным (*indefinite/general-to-definite/specific dynamics of microgenesis*). Предполагается, что в ходе микрогенетического развития первичная категоризация происходит моментально уже на первоначальном этапе восприятия – при этом даже такая базовая категоризация наделена значением, которое, следовательно, является не конечным продуктом восприятия, а, скорее, выступает неотъемлемым компонентом визуального процесса. При этом, как утверждает современный исследователь В. Розенталь, «зародыш» конечного объекта

уже присутствует на ранних этапах процесса восприятия, что свидетельствует о преемственности когнитивных процессов в структурах личностного опыта. Субъект всегда нацелен на поиск в окружающей действительности объектов как целостных смысловых структур и сразу же категоризирует их на глобальной динамической основе, что обеспечивает стабильность и гармоничность постигаемой им реальности.

В рамках концепции микрогенеза подвергается критике распространенное в когнитивных науках положение, согласно которому восприятие является процессом реконструирования целостных структур из отдельных элементов. По мнению сторонников теории микрогенеза, эта точка зрения порождает ряд неразрешимых проблем, так как не дает возможности объяснить когнитивные механизмы, с помощью которых из бесчисленного множества свойств еще не реконструированного объекта заранее вычленяются нужные, соответствующие поставленным субъектом задачам. Сами же разработчики данной теории полагают, что в процессе познания непрерывный опыт предшествует дискретным структурам. Категоризация, основанная на действии организационных принципов, предполагает вычленение из непрерывного потока реальности индивидуальных форм [4, с. 224-225]. Познающий субъект тем самым наделяется большей свободой, даже в простейших актах восприятия, поскольку он структурирует реальность не из предзаданных элементов действительности, а исходя из присущих ему самому организационных принципов. Тематическая организация опыта определяется не столько самой реальностью, сколько активностью субъекта, его вовлеченностью в совершаемое им действие. Физически один и тот же контекст восприятия может приводить к разным результатам в зависимости от типа действия, в которое погружен субъект [4, с. 228]. Теоретическая познавательная деятельность человека неразрывно связана с его практической жизнедеятельностью, с его установками, мотивами, ценностями, интересами.

Подобные воззрения можно расценить как признание творческой, активной, конструктивной роли познающего субъекта, самостоятельно, в соответствии с внутренними познавательными принципами формирующего объекты восприятия и мышления. Объект восприятия не просто отображает свойства познаваемого внешнего объекта, но, являясь в значительной степени продуктом конструктивной деятельности субъекта, также воплощает в себе внутренний опыт личности во всем богатстве его содержания. Как утверждал Х. Вернер, мы воспринимаем объекты как «напрямую выражающие внутреннюю форму жизни» [цит. по: 4, с. 228], что дает возможность говорить об *экспрессивном* характере нашего восприятия.

Естественнонаучное обоснование идеи целостности и структурированности визуальных процессов

В. Розенталь, используя в своей статье современные данные нейрофизиологии, предлагает естественнонаучное обоснование описанной в рамках концепции микрогеназа модели «от общего к частному», показывая, что целостные смысловые структуры возникают уже на ранних стадиях визуальных процессов [4, с. 231-233]. Дело в том, что информация с сетчатки глаза поступает в кору головного мозга двумя путями: посредством так называемой магноцеллюлярной (крупноклеточной, *M*) и парвоцеллюлярной (мелкоклеточной, *P*) систем. *M*-нервные клетки имеют большой размер, в то время как *P*-нервные клетки меньшего размера, благодаря чему скорость проведения нервного импульса у *M*-клеток выше, чем у *P*-клеток. *M*-система охватывает большую область восприятия и отвечает за процессы с быстротечной динамикой. При этом данная система восприимчива к таким крупномасштабным визуальным процессам, как вычленение базовых форм, фигуры и фона в структуре сознания. *P*-система, которая имеет меньшую сферу применения, при этом выявляет отдельные детали и цвет зрительного образа. Как следствие, данные чувственного опыта обрабатываются нервной системой двумя взаимодополняющими способами. *M*-система быстро формирует визуальное поле, предоставляя достаточную информацию о многочисленных пространственных изменениях, давая материал для *P*-системы.

В. Розенталь на основе данного описания нейрофизиологических процессов приходит к следующему выводу: поскольку процессы, осуществляемые магноцеллюлярной системой, предшествуют по времени процессам, осуществляемым парвоцеллюлярной системой, получается, что на более ранних этапах восприятие имеет глобальный и крупномасштабный характер, что присуще процессам в *M*-системе. Это может служить подтверждением положения о том, что динамика восприятия разворачивается от общих смысловых структур к более частным.

Исследуя более детально механизм движения глаза, В. Розенталь показывает, что фиксация сетчаткой глаза отдельных деталей воспринимаемого объекта избирательна, то есть распространяется лишь на малую область визуального поля, а именно, область *фигуры*, сферу центрального зрения. Как полагает исследователь, идея избирательности восприятия на ранних этапах получения зрительной информации не согласуется с традиционным атомистическим объяснением визуальных процессов, с так называемыми «мозаичными теориями», в соответствии с которыми объект восприятия реконструируется из неструктурированной мозаики разрозненных ощущений. Дело в том, что свыше 80% элементов зрительного поля недоступны сознанию, а значит, и невозможно говорить о формировании содержания нашего внутреннего опыта путем реконструкции из отдельных компонентов.

В. Розенталь отмечает другой важный для понимания природы познания момент. Чтобы действовать избирательно, система должна уже обладать предшествующим данному когнитивному акту знанием, на котором основан сделанный ею выбор и которое позволяет ей выделить из однородного визуального поля фигуру познаваемого объекта. Как утверждает исследователь, фигура, которая вычленяется уже на ранних этапах восприятия благодаря избирательной активности воспринимающего сознания, категориальному и антиципирующему характеру восприятия, и представляет собой наделенную значением форму, о которой ранее шла речь.

Естественнонаучное обоснование В. Розенталем модели восприятия «от общего к частному» позволяет сделать значимые для эпистемологии выводы. Экспериментальные данные подтверждают, что даже простейший, изначальный акт восприятия зиждется на неких когнитивных предпосылках, коренящихся, судя по всему, в прошлом опыте человека. Избирательность восприятия свидетельствует об активной роли познающего субъекта, о том, что и в восприятии содержится творческий потенциал личности, которая уже на этапе получения внешней информации отбирает необходимую ей информацию, структурирует определенным образом визуальное поле, и, исходя из внутренних предпосылок, формирует новые смыслы.

Особенности зрительного восприятия в процессе чтения текста

В. Розенталь на примере чтения текста демонстрирует описанную им модель восприятия «от общего к частному» [4, с. 234–239]. Он объяснил, что выбрал в качестве примера процесс чтения потому, что именно в нем сочетаются языковое мышление и визуальное восприятие; а это, как можно предположить, дает возможность выявить их взаимосвязь в реальном когнитивном акте.

Как отметил В. Розенталь, основоположник гештальт-теории М. Вертгеймер уже более ста лет назад обнаружил, что опытный читатель никогда не распознает каждое слово по отдельности, и на основании этого сделал вывод о целостном характере восприятия в процессе чтения. Для разрешения векового спора между теми, кто полагает, что чтение происходит путем последовательного переключения внимания с одной буквы на другую, и теми, кто настаивает на том, что слово осознается сразу целиком, В. Розенталь предлагает описанную ранее микрогенетическую модель восприятия.

Используя сведения о случаях так называемой «глубокой дислексии», связанной с мозговыми нарушениями и утратой способности к чтению, а также данные ряда экспериментов (основанных на технике вычеркивания определенных букв во время чтения текста или на фиксации движения глаз), исследователь продемонстрировал избирательный характер зрительного восприятия во время чтения текста. Субъект фиксирует свое внимание приблизительно только на 44% всех слов, содержащихся в обычном тексте. При этом человек вычленяет из текста буквы и буквенные сочетания, наде-

ляющие слово, в которое они входят, характерными особенностями, благодаря которым данное невозможно спутать данное слово с другим, схожим по написанию. Дело в том, что каждое слово обладает определенной *глобальной орфографической формой слова*, которая объединяет его с другими словами, схожими по написанию, но отличающимися от него отдельными буквами или буквенными сочетаниями. Например, такими орфографически схожими, имеющими общую форму словами во французском языке оказываются слова «effager» («приводить в смятение») и «effacer» («вычеркивать»); отличительными особенностями их являются пятые буквы «r» и «c», соответственно. В русском языке в качестве примеров можно привести слова «значение» и «знамение», в которых не совпадает лишь четвертая буква (*ч vs м*). Знакомясь с текстом, человек, прежде всего, распознает общую орфографическую форму слова, исходя из имеющегося опыта определяя, какой формой написания обладает данное слово. И только после этого субъект обращает внимание на те компоненты слова, благодаря которым можно отличить его от других, схожих по написанию слов и тем самым избежать возможной двусмысленности в понимании текста.

С помощью экспериментов, в ходе которых осуществлен анализ фиксации глаз на определенных фрагментах текста, учеными было выявлено, однако, что читатели в равной степени концентрируют свое внимание на словах, имеющих орфографическую форму, которую он разделяет с другими словами, и словах, обладающих недвусмысленной, однозначной формой (поскольку в данном языке не существует слов с такой же формой). Таким образом, для читателя уже в первый момент восприятия имеет значение не просто сама по себе орфография слов, но также смысловой контекст, определяющий выбор слов, на которых он сосредоточит свое внимание, и необходимый для понимания текста. Следовательно, изначально человек относится к воспринимаемому тексту осмысленно, вычлняя из него общие смысловые структуры, которыми являются формы слов, а затем – из всего многообразия составляющих его элементов – отдельные, значимые компоненты. Все это согласуется с разработанными в рамках концепции микрогенеза идеями единства формы и значения и перцептивной категоризации, разворачивающейся в направлении от общего к частному, конкретному.

Учитывая выявленные в ходе проведенного анализа особенности визуального восприятия текста во время чтения: избирательность восприятия, единство формы и значения (значимость и осмысленность орфографической формы слова для читающего), непосредственная категоризация опыта (в момент определения орфографической формы слова), движение от общих структур к отдельным деталям – В. Розенталь сделал вывод, что в этом процессе находит воплощение описанная ранее модель «от общего к частному». Используя терминологию М. Полани, можно сказать, что при чтении лишь незначительная часть слов и их компонентов оказываются объектом фокусного внимания, в то время как большинство слов в качестве неявного, фонового знания

оказываются в сфере периферического сознания. Первичное структурирование текста, в ходе которого вычленяются те или значимые для субъекта слова, определяется имеющимся у читающего опытом словоупотребления, его личностными когнитивными установками. Все слова и их компоненты выступают явными или неявными предпосылками, обеспечивающими понимание текста, формирование смысла прочитанного в сознании человека.

Заключение

Как мне представляется, в концепции микрогенеза можно обнаружить идеи, важные для понимания когнитивных процессов и основанной на них творческой деятельности субъекта. Во-первых, показано, что акты восприятия изначально включают в себя значение и оценку, предполагают первичную категоризацию приобретаемого опыта. Это свидетельствует о смысловой нагруженности непосредственно получаемого опыта и дает нам основание говорить о том, что уже в этих предшествующих рефлексии когнитивных актах проявляется творческий потенциал познающей личности, ее способность категоризировать внутренний опыт, формировать новые смысловые структуры в сознании. Предпосылки сложных творческих процессов содержатся в простых познавательных актах – в акте восприятия, в нашей способности воспринимать явления окружающей действительности определенным образом. В первый момент в визуальном поле обнаруживаются в неявном виде первичные смысловые структуры, которые в дальнейшем могут лечь в основу более сложной интеллектуальной деятельности и проявиться в культурных смыслах как продуктах субъективного творчества.

Во-вторых, в рамках теории микрогенеза подчеркивается целостный характер личностного опыта; установлено, что и в элементарном акте восприятия происходит взаимодействие различных аспектов опыта. Познавательный процесс невозможно до конца понять, если не учитывать взаимосвязь различных уровней знания, если не принимать во внимание ценностный, эстетический и другие аспекты субъективного опыта. В любом когнитивном акте целиком, во всем богатстве своего содержания участвует внутренний опыт познающей личности. Можно сказать, что в получаемое в результате познавательной деятельности знание привносится сама личность и ее неповторимый опыт, что и приводит, в конечном счете, к приращению знания. Именно способность включать каждый компонент когнитивной деятельности в уникальный контекст внутреннего опыта и придает процессу познания творческий характер, позволяет обогатить содержание отдельных представлений и установить новые, оригинальные связи между разрозненными явлениями.

На основании проведенного анализа концепции микрогенеза скажу в заключение, что описанную М. Полани схему неявного познания, представленную в начале данной статьи, можно понимать как некую идеальную, абстрактную модель познания. По-

жалуй, «from-to» модель М. Полани и «global-to-local» модель микрогенеза можно рассматривать как две взаимодополняющие модели познавательного акта. В логической схеме М. Полани движение мысли происходит от воспринимаемых на периферии сознания ключевых признаков к целостному объекту, находящемуся в фокусе сознания. Однако в динамике реального познавательного процесса, описанного представителями микрогенеза, отдельные компоненты опыта не существуют порознь, они изначально включены в целостные смысловые структуры уже на ранних этапах познавательной деятельности, даже в самых простых актах восприятия. Концепция микрогенеза, в рамках которой акцент сделан на процессе дифференциации изначально целостного и однородного поля восприятия, служит альтернативой теории М. Полани, в контексте которой интеграция понимается как основополагающий акт в конструировании смысла [5]. Предположу, что процесс интеграции, в ходе которого неявные предпосылки опыта объединяются вместе и образуют новую смысловую целостность, описывают лишь изначальный этап восприятия нового объекта. Однако уже тогда этот объект некоторым образом структурирован и осмыслен, определен нашим предшествующим опытом и когнитивными установками, которые и выступают неявными предпосылками восприятия. Можно сказать, что к этим моделям применим герменевтический принцип: смысл формируется в результате взаимодействия множества компонентов, однако сами эти компоненты изначально осознаются нами в контексте целостных смысловых структур, будучи наделенными значением и смыслом.

Список литературы

1. *Филипенко С.А.* Личностное знание как фактор научного творчества // *Философия творчества. Ежегодник. Вып. 2: Когнитивные и социокультурные измерения* / Ред. Н.М. Смирнова, А.С. Майданов. М.: ИИнтелЛ, 2016. С. 196–204.
2. *Polanyi M.* *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy.* L.: Taylor & Francis e-Library, 2005. – 493 p. Рус. пер.: Полани М. *Личностное знание. На пути к посткритической философии.* М.: Прогресс, 1985. – 344 с.
3. *Lowney Ch.* Ineffable, Tacit, Explicable and Explicit: Qualifying Knowledge in the Age of «Intelligent» Machines // *Tradition & Discovery.* 2011 – 2012. Vol. 38. № 1. P. 18-37.
4. *Rosenthal V.* *Microgenesis, Immediate Experience and Visual Process in Reading // Seeing, Thinking and Knowing. Meaning and Meaning and Self-Organisation in Visual Cognition and Thought* / Ed. by A. Carsetti. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2004. P. 221-243.
5. *Gulick W.B.* *The Meaningful and the Real in Polanyian Perspective* // *Polanyiana.* 1999. V. 8. No 1-2. [Электронный ресурс] URL: <http://www.kfki.hu/~cheminfo/polanyi/9912/gulick.html> (Дата обращения: 20.06.19.)

ТВОРЧЕСТВО И ЯЗЫК

С.С. Неретина

Институт философии РАН, Москва

S.S. Neretina

Institute of Philosophy RAS, Moscow

abaelardus@mail.ru

Тропология как способ преобразования мира

Проблема выстраивания возникшей в Средневековье логики тропов, учитывавшей мгновенные повороты мысли, обнаруживает свою эвристическую ценность в современном мире. Тропы, лежащие в основании любого речевого действия (метафора, метонимия, ирония и пр.), соответствуют требованиям нынешнего «общества спектакля», в котором человеческая система коммуникации становится товаром. В таком обществе в отчужденной форме присутствуют ставшие производительными силами лингвистическая компетентность, знание, воображение и т.п. Природа спектакля, повседневно изменяя траектории мышления, позволяет ощутить существо бытия как вызов нашей мысли, как необходимость для человека искать собственный путь бытия. Новый тип труда, испытующий случайности и возможности, приводит к размыванию границ между производством и творчеством. Современное производство в нем смыкается с трудом-пойезисом. Поэзия понимается как овладение человеком начал бытия и своего собственного существа.

Ключевые слова: *троп, тропология, поэзия, метафора, метонимия, ирония, диалектика, неясное, двойственное, звук, голос.*

Tropologic as the Way of the World's Transformation

The problem of building the logic of tropes that arose in the Middle Ages, which took into account instantaneous turns of thought, reveals its heuristic value in the modern world. Tropes that lie at the base of any speech action (metaphor, metonymy, irony, etc.) meet the requirements of the current «society of the spectacle» in which the human communication system becomes a commodity. In such a society, linguistic competence, knowledge, imagination, etc., that have become productive forces, are present in the alienated form. Every day the nature of the performance, changing the trajectories of thinking, makes it possible to feel the essence of being as a challenge to our thought, as a necessity for a person to search for his own way of being. A new type of labor, experiencing chance and opportunity, leads to blurring the limits

between production and creativity. Modern production in it closes with a poiesis. Poetry is understood as the mastering of man beginnings being and his own being.

Keywords: *tropes, tropology, poetry, metaphor, metonymy, irony, dialectics, obscure, equivocality, sound, voice.*

Что такое тропология?

Для большинства из нас термин «тропология», или тропология, нов, как в значительной степени и философский термин «троп», тем более сама тема, предполагающая в тропах возможности преобразования мира. Когда в начале 1960 г. я начала заниматься этой проблемой в связи со «Схоластической историей» Петра Коместора (XII в.) [см.: 1, 2], мне некуда было даже ткнуться с вопросом о том, что это такое, – лишь старые, посвященные разным этапам средневековой латыни словари Ш. Дюканжа «*Glossarium mediae et infimae latinitatis*» и Э. Форчеллини «*Totius Latinitatis lexicon*» намеками давали некоторые установки понимания. Слово «тропология», или – в данном случае лучше сказать «тропология», – от греч. *tropos* – переворачивание, *trepo* – переворачиваю, троп – поворот, часто понимаемый – и в этом случае нам известный – как искусное *образное* (этот термин употребляется в нескольких смыслах) использование слова. Это значит: учение о тропах – об образных значениях речи как таковой.

В риторике и классической поэтике тропами называются выражения и высказывания в *переносном* значении, где под переносом понимается не только метафора, метонимия и пр., но любой поворот слова. Скажем, повтор иными словами того, что было не понято. Основная пятерка тропов: метафора, метонимия (к ней относится любая загадка, например: «стоит древесно, к стене примкнуто, поет чудесно, бив пальцем ткнуто» – так В.К. Тредиаковский означил клавесин), разновидность метонимии – синекдоха, при которой название общего переносится на частное, оксюморон (сопоставление противоречивого, *парадокс*), ирония и все другое – эпитет, аллегория, сарказм... Тропы обычно рассматриваются применительно к ораторскому искусству или литературному творчеству – к тому, что обычно называется художественным произведением. При этом само это понятие «художественное произведение» примерно с века XVIII стало пониматься как некое речевое выражение, отличное от обыденного или научного словоупотребления. Термин «троп» применительно к обыденной речи почему-то перестал употребляться, хотя любой учитель, если ученики чего-то не поняли, повторяет то же самое иными словами. Тем не менее, этот термин помнят как обозначение стилистических приемов именно художественного произведения, существующее, как писал М.М. Бахтин, «лишь в форме определенного жанра» [3, с. 144]. О таком понимании тропа свидетельствуют многочисленные словари и энциклопедии, хотя в этих же сло-

варях и энциклопедиях проскальзывает иногда что-то важное для более глубокого понимания, например, обращается внимание на такие словесные формы, в которых эффект достигается **звуковым** сопоставлением выражений. Подчеркивается возможность передачи смысла через **иное, «переносное»** выражение. Так, в «*Dictionary of World Literary Terms*» троп определяется как «конверсия слова с целью использования его для обозначения иного», при котором образуется «новое значение в слове в результате перенесения смысла, сохраняющего и первоначальный, «прямой» его смысл. <...> ...Ибо, если слово употребляется *только* в переносном значении, то оно уже не ощущается как переносное, и мы только можем говорить о нем, как о *новом*» [4, с. 984–986]. При этом подчеркивается разрыв между значениями слова.

Идея тропологии как осознанная идея возникла в Средневековье, хотя о тропах говорили и Парменид, и Марк Аврелий. Но читая о творении в Библии, мы обнаруживаем чистый Божественный акт: Бог сказал и сделал, где «сказал» значит то же, что и сделал. *Произнесенное Слово*, однако, – это не вполне то Слово, которое было у Бога и было самим Богом: выброшенное вовне, оно стало тропом, поворотом, оно имело иную субстанцию, чем Бог, поскольку мир, как полагалось, творился звучащим, дрожащим, колеблющимся словом. Августин производил Слово-*Verbum* от *verberare*, что значит «дрожать» и «поражать» то ли слух, то ли воздух. Это, на его взгляд, могло быть или измененным в процессе произнесения *verum*-истинное, или соединением двух слогов, где первый означал «истинный», а второй – «звук», «*bum*» – гуд, откуда наше слово «гудет» («идет-гудет зеленый шум»). Августин в трактате «О диалектике» [5, с. 465–492] собрал – правильно-неправильно – все ходившие в его время интерпретации, *тропы* слова-*verbum*, *начала* творения, того творения мира, которое было *новым* и *единственным*, т.е. первично *поэтическим* творением, произведением искусства, в котором мы участвуем и к которому мы привязаны молнией, как говорил М. Хайдеггер, божественного, обязавшего нас принимать участие в поэтическом разговоре как в разговоре, связанном с историей.

Это первое, на что я хотела обратить внимание.

Второе.

Сейчас – хотя дело идет медленно – стали писать о тропологии и даже читать курсы по онтологии и теории познания (см., например, курс, читаемый или читавшийся С.-С. Стришко, или мой курс по истории средневековой философии), где тропы рассматриваются как носители *морального* смысла Библии, пишется «тропология религиозной веры». Именно по связи с *историей* тропология вошла в философский дискурс в нарративистской философии истории Хайдена Уайта (1928–2018) «Метаистория: Историческое воображение в Европе девятнадцатого столетия» [6]. Эта книга вышла по-английски в 1973 г. В ней тропология рассматривается как основной метод исторического познания. Но мы это исследование пропустили мимо себя, хотя оно вышло в русском

переводе в 2002 г. в Екатеринбурге. В Институте философии РАН было несколько докладов по философии истории. Среди них не было упоминания ни об Х. Уайте, ни о тропологическом методе исследования. Между тем, в книге Х. Уайта показывается, как применение этого метода в историографии заставило поднять вопросы о статусе исторических знаний, о релятивизме этих знаний, о том, достигается ли истина истории и возможности ее оправдания. Исследования Х. Уайта заслуживают внимания и тем, что он ушел от рассмотрения истории как подверженной неким законам и выделил три уровня исторического описания – 1. простое описание отдельных событий прошлого; 2. уровень комментирования 3. и уровень репрезентации прошлого историком в историческом тексте как целом. На это сделал акцент, напоминая о книге Х. Уайта, Ф.Р. Анкерсмит в книге «История и тропология: взлет и падение метафоры». Он считал, что историки часто игнорировали именно этот третий уровень – целое текста, которое создается совокупностью описаний и объяснений. По его мнению, историки не случайно пишут книги, а не «формулируют отдельные утверждения о прошлом» или о причинных связях одного события с другим. «Только книга в целом представляет сущность их концепций о прошлом». Ф.Р. Анкерсмит приводит в пример «Культуру итальянского Ренессанса» Я. Буркхардта, в которой именно из цельности произведения обнаруживается итальянская культура XV-XVI столетий как «возрождение» классической античности [7].

Книга Ф.Р. Анкерсмита «История и тропология: взлет и падение метафоры», вышедшая в английской версии в 1994 г. и переведенная на русский в 2003 г., тоже имела малый отклик. Удивительно то, что ее переводчики в аннотации даже не упомянули слова «троп», хотя он содержится в названии книги, пытаюсь убедить читателя только в том, что «автор стремится» «соотнести философию истории с задачами исследования исторического опыта, его субъекта и объекта, анализирует важнейшие понятия и идеи аналитической и критической философии истории». Удивительно и то, что мы вводим новые идеи с помощью ссылок на других, вместо того, чтобы прямо заявить о методе, объясняющем, генерирующем саму возможность сравнительной истории, о возможности уникальной и эквивокальной истории. Так, Ф.Р. Анкерсмит рассказал, что книгу Х. Уайта можно рассматривать, как некий эксперимент: Х. Уайта интересовала проблема, которую поставил Ж. Деррида, о логоцентризме, и его известный тезис «*il n'y a pas dehors texte*» – Ф.Р. Анкерсмит называет его печальным. Х. Уайт пытается прояснить этот тезис своей «Метаисторией», в которой с первых же слов говорится о послегегелевской *двойственности* понимания истории как *res gestae*, дословно: происшедшей вещи-события, и *historia regum gestarum*, т.е. истории-рассказа о происшедших вещах (делах, событиях). Сосредоточенность Х. Уайта на уровнях объяснения позволила ему использовать в качестве модели 4 тропа – метафору, метонимию, синекдоху и иронию. Х. Уайт считал, что историк, выбирающий для объяснения один из тропов, тем самым выбирает «определенный способ объяснения, аргументации и идеологической стратегии». И хотя

сам Х. Уайт в силу увлеченности этим методом не выявил разрыва между действительной историей и непосредственным прошлым и, соответственно, не решил эпистемологического вопроса о том, почему один текст может лучше репрезентировать прошлое, чем другой, но он подтвердил историческую теорию Ж. Дерриды, показав, как существует событие между текстом и миром, помог понять, как в историческом тексте возникает значение и как мы должны поэтому читать и интерпретировать исторические тексты, имея, в том числе, в виду обстоятельства их возникновения. Но, по мнению Ф.Р. Анкерсмита, теория Х. Уайта, хотя и вводит важные способы понимания через тропы, не предлагает руководящего теоретического принципа в выборе между альтернативными историческими текстами и не претендовала на то, чтобы быть таким принципом. Это пытается сделать Ф.Р. Анкерсмит, создав теорию нарративного описания, в которой как раз показывает образование *пропасти*, пролегающей между этими историями.

При таком подходе соответственно рождаются другие, не менее важные, вопросы. Как, например, создается некое общее описание исторического процесса, вошедшее в учебники, которое вытверживают ученики, когда при этом известно, что о самих исторических событиях сообщает кто-то один или отдельные люди, не связанные друг с другом и пишущие подчас в разные времена? Как создается фильтр, отсеивающий одни интерпретации и навязывающий другие?

Теория тропов-поворотов, избираемых (не всегда осознанно) как необходимый в определенный момент времени, в известной мере отвечает на этот вопрос. В XII в., в момент роста городов, соответственно светских школ, т.е. в момент появления огромной массы обучающихся, в том числе выходцев из простых общественных слоев, вышла в свет «Схоластическая история» Петра Коместора, долгое время служившая своего рода учебником, о чем я писала в книге «Слово и текст в средневековой культуре. История: миф, время, загадка» (М., 1994). В ней евангельская история была рассказана не с помощью отдельных текстов четырех евангелистов, а с помощью единого рассказа о самых важных для христиан событиях, последовательно извлеченных из всех четырех евангелий, подкрепляющих друг друга. Личностная основа была уничтожена. Собрался единый текст, предназначенный для всеобуча. То есть очевидным образом использовалась метонимия – сопоставление рассказов по смежности, когда какое-либо изначально личностно описанное событие изображается с помощью других слов и понятий, нечто уникальное превращая в общее. При этом использовались и другие тропы – как частные и поясняющие.

Сейчас возникло учение о пространстве, предполагающее наблюдателя. С.А. Горяйнов назвал его тропологией. С. Горяйнов, неожиданно связал идею тропов, с одной стороны, с анархизмом, а с другой – с географией, полагая, что жизнь географов – пу-

тешествие как экспедиция по чащам, лесным тропинкам, по вершинам и пр., осуществляющее наблюдение за миром с разных позиций, с разных, как он их называет, «реперных» точек, из разных «платоновских пещер» [8]. Фигуры («топы-тропы») речи воспроизводят тропы их охотничьих приключений. Язык, потеряв временную составляющую, превращается в метаязык формальных заключений, который применяется для номологического вневременного «научного» утверждения как язык вечного «Неба». Философ Ландшафта – нарративист, повествователь, он пользуется языком живых метафор, или, как его называет С.А. Горяйнов, «складчатым языком изменчивой «Земли»» [8]. К такой философии, по его мнению, близок не только Кант, но и окказионалист Н. Мальбранш и Г.В. Лейбниц.

Складки бытия, как и идеи разнообразия, формируются не только в области геолого-географических наук, они формируются и в биологии, где возникла идея диатропики, которую развивает Юрий Владимирович Чайковский – ученик выдающегося палеоботаника С.В. Мейена (1935–1987) – о них рассказывает С.А. Горяйнов. Слово «диатропика» (в основе – троп) происходит от греческого «диатропос» – разнообразный, разнохарактерный) – это наука о разнообразии, науки об общих свойствах сходства и различия. Ю.В. Чайковский отказывается от концепта «познавательная модель», который в 1981 г. ввел А.П. Огурцов. Ю.В. Чайковский полагает, что «для науки Нового времени наиболее характерны модели: 1) схоластическая (трактующая природу как текст, как шифр), 2) механическая (природа как машина, как часы), 3) статистическая (природа как баланс средних величин), 4) системная (природа как организм) и 5) диатропическая (природа как сад, как ярмарка). В разные эпохи господствуют разные познавательные модели, но все они присутствуют в науке почти всегда» [9, с. 12]. Мир разнообразен, и именно в этом разнообразии – причина его устойчивости. Мир сложен. Пора, как говорил И. Пригожин, «расстаться с простотой» и увидеть его разнообразие.

Тропы здесь рассматриваются только как биофизическая – не языковая – природа. И это печально, потому что биопространственная модель оказалась не только оторванной от языковой – языковая в расчет, повторю, почти никем не принималась. Даже теми, кем принималась, рассматривалась вне зависимости от связей слов. Это общая беда ученых, занятых в разных научных сферах. Даже в одной из недавних статей о М. Хайдеггере А.В. Михайловского (2009 г.), тоже исходящего в данном случае – со ссылкой на Ф.А. Степуна – из философии ландшафта, хотя и другой, чем у С.А. Горяйнова, подчеркивается идея пути, свойственная М. Хайдеггеру после 1945 г., но не тропизм мысли и слова, через которое дана мысль. У М. Хайдеггера языковые лесные тропы называются *Unterwegs zur Sprache Holzwege*, т.е. *wege*- не только путь-тропа, но и поэтический троп. Намек на это в тексте есть («мир являет себя в поэтическом слове... и питает укорененного и живущего в нем человека»), но речь в основном в этой философии ландшафта идет о месте, откуда раскрывался мир, но не другой, как тропически

было бы предположено, а единая «четверица» неба и земли, смертного и божественного [10, с. 112–113]. Топос, топография мысли – упоминаются, тропос – нет. Хотя одно из Хайдеггеровских названий статьи «Творческий ландшафт» дает указание на единство не только упомянутой четверицы, а на единство пути и тропа-поворота... Нехожее – это тоже ведь троп – и чего-то лесного, и поэтического, того, что надо расколу-пывать, т.е. находить ход **к пониманию** и непродуманного – не только в смысле «еще не» продуманного [10, с. 116], а в смысле несуществующего, неданного: поэтическое не так просто дается. Здесь действительно есть риск заблудиться.

Как-то у нас на занятиях латынью возникло недоумение по поводу термина «смысл-sensus», ибо оказалось, что «sensus» означает также и «чувство». Это вызывало удивление слушателей, особенно во время чтения диалога «Простак об уме» Николая Кузанского, у которого чувство-sensus означало низшую стадию знания, а смысл-sensus понят как полное единство всех и всяческих возможностей. Чувствовать чувственное – в этом и состоит смысл души. Что это значило? Это значило, что Николай обращал внимание на то, что невербализуемый смысл прорывался намеком сквозь человеческое чувство, заставляя обратить на себя внимание. Про низшее (первое), конечно же, можно сказать, что это сбивчивое, грубое чувственное восприятие, но вполне допустимо, что это восприятие неясно, незрело («sensus animae sentit sensibile, et non est sensibile unitate sensu non existente; sed haec sensatio est confusa atque grossa»), а значит: в человеке есть некая способность услышать, узнать себя и другого, ибо чувство возвращается в разум, разум – в понимание, понимание в Бога, в Котором начало и конец, в полном круговороте [ср.: 11, с. 202, 204]. Чувство, разум, понимание, ум – механизмы, осуществляющие передачу разных смыслов, вложенных в существование мира.

Повторю, намек на поворотность слова в в упомянутой статье А.В. Михайловского есть, но все же ее заход иной: вот, казалось бы, цитата из Э. Юнгера «хайдеггеровская экзегеза – больше, чем филология, больше, чем эпистемология: он ухватывает слово там, где оно еще свежо, в полной силе. Оно дремлет в зародыше молчания...» прямо указывает на ту самую поворотную тропу, но автор [10, с. 118] обращает внимание на установку: язык как «дом бытия», на лес, на котором покоится мир. Именно на это – его акцент. Обращение к произведениям Пауля Целана тоже никак не приближает к постановке проблемы, хотя в самом стихотворении речь о не-дотворенном. Обращается внимание на начало и конец стиха, как бы смыкающиеся в **кольцо**, т.е. на дотворенное, хотя на деле у недотворенного нет и не может быть конца. Хотя П. Целан в «Тропах в топях сыро» предчувствует это еще не-звучание, смутность, вопрос о смысле звучания почти назрел.

Поэзия вообще рассматривается как отделенная (отдельная) от биофизического. Мы даже не сопрягаем ни эту диатропику, ни тропы как всеобщий, миру свойственный,

т.е. и биофизиологии, и поэтике тропизм – термин, сохранявшийся в биологии и тогда, когда исчез из философии, он означает движение растений к свету (фототропизм), его зависимость от силы земного притяжения (геотропизм), химических веществ (хемотропизм) и др. Однако любопытно, что уже упомянутый Николай Кузанский сопрягает природу и искусство в Боге. «Природа – единство, искусство – инаковость, поскольку подобие природы. Бог на языке интеллекта есть вместе абсолютная природа и абсолютное искусство, хотя истина в том, что он не искусство, не природа, но то и другое вместе. Опять-таки недостижимость точности наводит нас на мысль, что ничто не может быть только природой или только искусством, а все по-своему причастно обоим» [11, с. 253].

Мысль о единстве природы и искусства подразумевалась (Бог – первое основание Само по Себе и Творец мира), но столь решительно, может быть, высказано впервые. И это объясняет создание разных модусов и поворотов бытия (пять органов чувств, рациональные смыслы, сравнения, символы, загадки, образы), чтобы через них была возможность его понимания. «Высказать – значит словесными или иными символическими знаками показать вовне внутреннюю мысль» [12, с. 289].

Третье. Но что собой представляло возникшее в Средневековье учение о тропологии? Поскольку мир считался наиважнейшим творением через сказывание («И сказал Бог...»), то произведение мира было поэтическим произведением, выразившим наивысший смысл речи, распадавшийся на значения: любое человеческое слово казалось подобием изначально божественного смысла. Соотнесение двух форм речей (божественной и человеческой) входило в замысел мышления как такового. Говорящий-слушающий – основная опора речи.

В Средневековье тропы рассматривались применительно к речи как таковой и применительно к миру как миру созданному. Во Введении к «Схоластической истории» Петр Коместор пишет: «В хоромех (in palatio) господина и повелителя надлежит иметь три палаты: аудиторию, пиршественный зал и спальню». Но эту же фразу можно прочесть и так: «В храме Господа и Владыки (ибо «palatium» – дворец, чертог небесный, храм. – С.Н.) надлежит иметь три палаты: консисторию, трапезную и покои». Текст можно прочесть и с поворотом на мирской лад, и на сакрально-религиозный. В описании трапезной, или пиршественного зала Петр Коместор описывает части этого строения: пол – это история, стены – аллегория, а потолок, или конек, вершина – «тропология, которая через созданное вникает в то, что именно нам нужно (должно) делать» [13, col. 1653–1654].

Ответственность и понимание

Последние слова вводят нас в моральную сферу долженствования. Троп – от логоса (тропология), он – пограничен как венец дома человеческого, точно соприкасаемого с домом небесным. Слово в момент передачи из молчания вовне искажается. Любое сиюминутное, а потому ни с кем и ни с чем не согласованное изменение – это

важно для любой беседы – требуется зафиксировать хотя бы голосом. Звук это и делает, а связь слов это позволяет. Именно наличие такой связи обеспечивает *долг* (нравственность), ибо, приняв (вербально выразив) такую связь, я отвечаю (держу ответ) за нее, или расписываюсь в необязательности, рискуя своей репутацией, или заявляю отказ от прежней позиции, даю себе возможность подумать, но в любом случае это и значит «держать ответ». Средневековье в XII в. поставило проблему ответственности за слово.

Эта проблема, однако, могла встать только потому, что тропы нацелены на идею *понимания*. Троп связан с желанием высказать то, что было прежде высказывания, и с тем моментом высказывания, когда оно, как говорил Августин в трактате «О диалектике», прорвалось в голос, *vox*, артикулируемый звук. Это значит, что возможность поворота-преображения находится между изначальной, еще не произнесенной мыслью, только еще назначенной к возвещению, и высказыванием ее, которое может измениться и переосмыслиться в процессе высказывания. Это и есть *res* – постоянное узнавание вещи почти до полного ее схватывания. Назначенная к возвещению вещь имеет прямой исток в логосе, *de loquendo* (об изречении), о котором задумывается говорящий. Но то, что прорывается в голос, т.е. произносится, уже имеет дело с некоторой потерей и изменением. У Августина это выражено глаголом *dico*. Но прежде всего это высказываемое связано со звуком, способным в момент произнесения вытянуть за собой другое слово (например, вместо «войти» – «выйти»), и с силой этого звучания. Ибо «сказанное есть то, что как бы поражает слух» [5, с. 475].

Звук как онтология высказывания. Связь миров

Августин предложил два способа высказывания: 1. через логосное или божественное, умное, смысловое, когда высказывалась сама вещь (*de loquendo* – от *loquor*), и 2. через *произносимое* – угадываемое в момент произнесения значение вещи, т.е. перетолковывающее его (*de dicendo*, от *dico*) – составляли речевое напряжение, осуществляя связь звука и вещи. М. Хайдеггер производил значение слова «стихо-творить» (поэтизировать) от *dichten*, связанного с латинским *dictare*, усиленной формой от *dicere* – говорить. *Dictare* – говорить, нечто повторяя, подсказывать, диктовать, нечто составлять и «сочинять речевым способом, будь то сочинение, доклад, статью, жалобу, прошение, песню или еще что-нибудь». Все это и есть *dichten*. Лишь с 17 столетия значение *dichten* ограничилось сочинением речевых картин, которые именуются поэтическими (*poetische*), или стихами (*Dichtungen*) [14].

При таком использовании тропа сама вещь как бы рождается в момент произведения. Она зависит от любого звучания-*sonus*, тем более что этот *sonus* в момент произнесения превращается в *vox*. *Vox* – тоже звук, но звук, интенционально и интонационно нагруженный. Это уже артикулированный голос, который «необходимо призывает

(*voco*) к исследованию» «своего происхождения, силы, склонения, упорядочения». Это *онто-логия творения – звук*.

В статье «Мартин Хайдеггер и Николай Кузанский: о метафоре». О.Ф. Баухвитц сделал вполне осознанно то, что у меня получилось случайно: сопоставление этих двух мыслителей, к которым «примкнул» Августин, позволивший соединиться Кузанцу и М. Хайдеггеру. О.Ф. Баухвитц полагает, что смысл этого тропа «указывает на нечто невообразимое, немислимое и невыразимое с точки зрения метафизики», что он «требует того, что является помысленным» [15, с. 403]. Метафора – своего рода средоточие духовного, а дух – «нечто большее, нежели оппозиция материальному... «это движущая сила освещения и мудрости, по-гречески, Софии»» [15, с. 405]. Последние слова принадлежат М. Хайдеггеру. Это своего рода «прыжок в возвышенную связь», которая возвышенна потому, что мы по своей человеческой природе на ней концентрируемся [там же], т.е. погружены в нее. Такого рода связь есть само бытие, «связь, с которой согласуется сущность человека, и он получает опыт духа», которым управляет из бытия и для бытия [15, с. 406]. Метафора истолковывает эту связь, делая тем самым человека «попечителем истины» [15, с. 407]. И у Кузанца творение и Творец сохраняют свою внутреннюю нерушимую связь с актом творения, ибо все, что происходит из вечности, остается вечным, создавая образ невообразимого, обозначение необозначаемого. «Эта видимая игра оппозиций открывает себя изнутри той логики, которая постигает реальность из перспективы, престапующей (или преодолевающей) традиционную метафизику, основанную на бытии» [15, с. 409]. Бог Николая Кузанского находится в странном месте, в мистическом Неинном, где языку надо учиться, потому что часто ему нечего сказать, а метафора оказывается в том безымянном пространстве, которое схоже с хайдеггеровским отсылком ее в измерение неизвестного, «где бытие (экзистенция), человек (в особенности поэт) всегда уже находит истину связи, которая означает его собственный путь бытия, как попечителя бытия, как хранителя истины» [15, с. 412].

Средневековая вещь, впрочем, с введением ее в мысль XX в. уже и не средневековая, рождается вместе с «тропическим» звучанием, вставленным в контекст. Без контекста оно рискует остаться словом с двойственным значением или неясным. Между тем вещь – «это то, что либо чувствуется, либо понимается, либо скрыто» [5, с. 472], она как бы намек на необходимость озвучивания того, что она не просто есть, а что именно она есть в тех неведомых и еще не вербализованных глубинах, где она творится. Она подает знак дребезжащим звуком, тянущим за собой слово, которое, лишь будучи произнесенным, может быть понято слушателем. Этот словесный знак подается и слышен при условии, если это артикулированный звук-вох, а артикулированный звук – тот, который можно воплотить в буквы. И все же в записи мы имеем не слово, а знак слова. Именно «при созерцании букв читатель натывается в уме на то, что прорывается в голосе». Слово-троп-звуковая дрожь разрывает неясность (*ambiguitas, obscuritas,*

aequivocatio) – проблему, которую ставит Августин именно в связи с пониманием сказанно-сотворенного.

Еще раз повторю: вещь рождается как *эта* вещь в процессе ее озвучивания, произнесения. В ее основании – не имя, а именно звук, потому речь здесь даже не идет о связи имени и вещи, как в «Категориях» Аристотеля, где найдены омонимическая, синонимическая и паронимическая связи. Здесь вещь – это двуприродное совместное единство. Не случайно в это время обсуждается проблема: состоит ли Христос из двух природ или в двух природах, или вместе и «из» и «в». Потому и связи вещь-слова, названные *эквивокацией* (двуголосием, двусмысленностью, при которой один смысл не убивается при акцентировании другого, а содержится в уме), *унивокацией* (одноголосием), *диверсивокацией* (разноголосием), *мультивокацией* (многоголосием или полифонией) нельзя понимать как перевод Аристотелевых омонимии, синонимии и пр. Во-первых, все эти слова (омонимия, синонимия и пр.) есть в латинском языке, и по мере надобности они применяются. Во-вторых, речь идет о совершенно ином складывании вещь-речи, вещи речи, работающим и ищущим хоть какого-то понимания, называемого верой, в неведомой сфере. Просмотреть, как при переводе преобразался на христианский лад Аристотель – задача огромнейшего масштаба.

Вещь изначально не обладала именем, она его приобретала в результате ее рационального осознания как «звучащей истины». То, что обозначения двуголосности, одноголосности, многоголосности, уйдя из философии, сохранились в музыке, – не только свидетельство их исконно мусического происхождения, но и принадлежности к сфере, находящейся «за» бытием. Никакого имяславия здесь нет и в помине. Речь можно вести о необходимости диспута, о диалоге, об обсуждении, при которых только и может родиться «ясный голос», когда не будут использоваться ни «путаная речь, ни общеизвестные», но неверные «слова» [5, с. 483].

Что, однако, значит, что разного рода вокальности имеют мусическое, или поэтическое, начало? Поэзия – пробуждение человека и овладение им собственным бытием. Поэзия выявляет онтологическую функцию языка вне языка, которая проявляла себя в бытии камня, растения, животного. Говорение есть «проектирование освещенного» – «мира» и «земли» – в их нераздельности, прикосновение к тайне бытия, к тайне молчания. Любой язык – это свершение говорения, в котором исторически выходит к народу его мир и сохраняется его земля... Это утверждения М. Хайдеггера, лежащие в основе его истолкования гимнов Ф. Гельдерлина «Германия» и «Рейн».

Способы и процедуры образования поворотов

Но гораздо раньше Августин, как бы услышав эти обозначения поэтического и тоже взявший себе в поводыри Овидия и Вергилия и разного рода поэтические размеры, поставил вопрос: не нагонят ли слова «облака мрака», если будут употребляться без контекста, не обнаружится ли «многодорожье»? Ведь то, что обозначено, например,

словом «великий», есть и имя, и стопа хорей, и Помпей, и Вергилий, и «столбняк нерадения». Мы рискуем превратить слово, употребленное вне контекста, из двусмысленного в лучшем случае в двусмысленное, из поэтического – в набор звуков. Между тем, становление слова определенным значимым именем связано с разными процедурами: со звуковым подобием, со смежностью, с противоположностью (все это свойства тропов), даже с благозвучностью и неблагозвучностью. Последовательно, пошагово Августин стал прорабатывать возможности превращения слова в поэтическое – с интонированным, интенциональным и смыслополагающим звуком-*vox*, который оказался бы условием организация мира как поэтического высказывания.

Анализ слов Августином начинается с того, что он различает слова простые, т.е. обозначающие что-то одно, и составные, обозначающие сложные отношения, даже если они выражены одним словом. Так, например, есть слова *currit* (3-е лицо глагола) и *curro* (1-е лицо глагола). Первое из них – *бежит* – простое, оно означает сам бег, кого-то, кто бежит. Это некое нейтральное выражение. А второе – *я бегу* – составное, поскольку означает не только бег, но и меня, который бежит и отвечает за свое действие. Первое и второе лица глагола связаны с утверждениями и отрицаниями, истиной и ложью, с каковыми не связано третье лицо. Один маленький поворот, изменение всего лишь флексии ведет к смене значений в предложении и к смене смысла. Да и чисто простых слов нет, они означают некую гораздо более сложную структуру, втягивая в себя всю вещь, которую озвучивают. Ровно то же происходит и со связанными, соединенными между собой словами, которые внутри одного выражения могут образовывать или некую сентенцию (связанные по смыслу слова), или пропозицию – слова, связанные с определенной целью. Можно сказать «человек, торопясь, в гору идет». Цель предложения заключается в слове «идет». Но эта же фраза будет не менее связной, если опустить слово «идет», а деепричастие настоящего времени «торопясь» прочитать как причастие настоящего времени при опущенном глаголе «есть». Фраза будет казаться или оконченно-неоконченной, допускающей дальнейшее обдумывание: «человек, торопящийся в гору...», с акцентом на слове «человек», или просто как завершенная: «человек торопится в гору», где семантически важным словом является «торопится».

В диалоге «Об учителе» знак определялся как указатель на вещь и сам представлял собой вещь. В трактате «О диалектике» знак должен быть понятым. Если он не понят, он не знак. Он показывает уму нечто вне себя. Слово – не просто оно само, но и вещь, которая им означена. И вещь – уже не просто то, что есть («Об учителе»), а то, что «либо чувствуется, либо понимается, либо скрыто» [5, с. 472]. То есть изначально речь идет о некой двоичности, не позволяющей являться, не дававшей покоя И. Канту *res in se*, вещи в себе, или вещи самой по себе: вещь оказалась не поддающейся полному вербальному объяснению. В ней всегда остается возможность для иного объяснения.

Вещь дает о себе весть, она дана в полноте, но смотрящий-слушающий этой полноты не видит-не слышит, ибо смотрит на вещь с определенного ракурса.

Августин педантичен. Он ритор и учитель грамматики, риторики, диалектики, а потому последовательно рассматривает этапы произнесения слова для полноты его представленности: сколько гласных привлекается в слово, как они расступаются при встрече, как связываются с согласными, из какого количества или каких слогов состоит предложение, где поэтический ритм и акцент представляются грамматиками делом только слуха. Слова как бы добываются из самих вещей, но именно потому они и сами – вещи (дым, свидетельствующий об огне, виден и чувствителен).

Область свободы при чтении-слушании начинается там, где в дело включается сознающая душа (*animus*), удерживающая в себе смысл понятого, возникающий на границе изрекаемого в мысли (*de loquendo*) и высказываемого в речевом акте (*dicibile*), когда удержанное слово произносится уже не ради себя, но ради обозначения чего-то иного. На этой границе и возникает вещь как нечто возведенное. Эту завязь Логоса и Дикции Августин и назовет Словом-*Verbum*, от которого дрожал (*verberatum est*) спор – материя средневековой диалектики. При этом возникает понимание вещи как четверицы: слова, высказываемого, высказывания, вещи – как того, о чем речь.

Благодаря чему, однако, происходит познание?

То, благодаря чему познается вещь в ее четырех слагаемых, – это сила слова. Сила слова обнаруживает его значение. Значение – это то, что проникает в уши, понято оно или нет. Оно велико настолько, насколько способно расшевелить или встряхнуть слушателя. Августин обращает внимание на то, что физио-логия здесь задается самой онто-логией слова как силы. Когда эта сила встряхивает слушателя, она касается или одного только чувства, или искусства, или того и другого вместе. Чувства приходят в движение по природе или по привычке. Искусством же слушатель возбуждается, начав размышлять, к какой, например, части речи относится произнесенное слово или узнав стопу дактиля.

Метод Августина: проблема неясности

Но здесь и встает проблема того, как возможно понимание. Собственно говоря, сама постановка этого вопроса свидетельствует о том, что понимание достигается, когда преодолевается неясность. Это, в свою очередь, рождает другую проблему: что такое неясность? Логическая трудность именно здесь, поскольку простое указание на неясность не приведет к достижению ясности.

Августин, скорее всего, единственный или один из немногих обратил внимание на этот термин. Он действительно нуждается в разъяснении, особенно если помнить о хайдеггеровском «проектировании освещенного», возможном только при наличии неосвещенного.

Неясность Августина обозначает двумя терминами – *obscuritas*, темень, неизвестность, туманность, либо *ambiguitas*, двойственность, неопределенность, сомнительность. Между двойственностью и неизвестностью разница в том, что в двойственности многое себя обнаруживает, а в темном мало что привлекает внимание. Но в общем между терминами можно обнаружить хотя бы относительное сходство.

Августин различает три рода неясности. Первый род: тот, что открывается чувству, но закрыт для сознающей души; он возникает при таком, например, случае: кто-то, кто прежде никогда не видел гранат и не слышал о нем, увидел рисунок граната. Второй род: тот, где вещь открылась сознающей душе, но не закрылась и для чувства, например, человек, нарисованный впотьмах: ведь когда глаз его рассмотрит, сознающая душа не усомнится, что это нарисованный человек. Третий род – тот, в котором вещь скрыта и от чувства, и от души. Если трудности, связанные с первыми двумя родами неясности, разрешаются научением и терпением, то третий род – темнейший, требующий терпения и неожиданной подсказки, которая может возникнуть через долгое обдумывание. Избавиться от всех родов неясного в речи может тот, кто однажды удостоится услышать ясный голос. Это и будет тот самый «прорыв», о котором вначале говорил Августин.

Но и двусмысленностей два рода. Первый вызывает сомнение в том, что ими сказывается, другой – в том, что пишется. Так, слово «*acies*» означает и «острие», и «взгляд»). Понять значение этого слова можно только объяснив его «через предложение, сказано ли это или написано о боевом строе воинов, или об острие копья, или об остроте взгляда. Постановки в определенный контекст требуют и слова типа *lepos/lepus*. Если, например, обнаружится запись слова «*lepore*» без знания контекста, то действительно можно усомниться, производить ли его от «красоты» («*lepos*») или от «зайца» («*lepus*»). В слове *lepore* нет даже одной буквы, которой различались бы «заяц» и «красота» в этом падеже. «Эту двусмыслицу не раскрыть, – пишет Августин, – если воспринять винительный падеж (он одинаков для обоих значений слов – *leporem*. – С.Н.) этого имени с голоса говорящего. Потому что если бы кто-то сказал, что говорящий мог плохо произнести [это слово], то слушатель бы запутался не из-за двусмысленности, но из-за неясности, принадлежащей тому, однако, роду, который подобен двусмысленному, ибо плохо произнесенное по-латыни слово тянет мыслящего не к разным понятиям, а к тому, что очевидно» [5, с. 485].

Двусмысленное разъясняется через обсуждение. Никто не станет объяснять двусмысленные слова двусмысленными словами. Но именно при этом разъяснении и обнаруживается различие между одноголосым, т.е. подлежащим одному определению, и совпадающим с ним (*univoca*: Сократ это Сократ), и дву-о-смысленным, или двуголосым т.е. всем тем, что необходимо определять разное, хотя это может одинаково звучать

(*aequivoca*). Если двусмысленность слова является выражением сомнения (то ли то, то ли это), то в дву-о-смысленном важны оба голоса.

Августин приводит в пример слово «человек». Человек – это и мальчик, и юноша, и старец, глупый и умный, большой и маленький, гражданин и пилигрим, горожанин и селянин, тот, кто уже был, и тот, кто живет сейчас, сидящий и стоящий и пр. Ко всем этим высказываниям (*dictio*) применяется и имя «человек», и определение человека, поскольку определение человека – «разумное смертное живое существо». Но даже под этим общим определением вещи могут различаться между собой. Ибо «мальчик», «юноша», «богатый» и «бедный», «свободный» и «раб» отличны от имени «человек». Имея одно общее (*commune*) имя и одно общее определение, они различаются по своим личным функциям, при рассмотрении которых можно выйти за пределы общего определения.

В будущем, если продолжить размышления об унивокальном, само введение и определение его может способствовать пониманию единогласия, которое, хотя изначально и приложимо к одному человеку – в силу принятия определения – входит в сотрудничество с каким-то общим делом, которое – опять же в силу своей определенности – может быть поставлено под контроль, *если* человек откажется отвечать за ту связь, в которую он оказался включенным. Размышляя над этим, М. Хайдеггер в статье «Поворот» напомнил слова Мейстера Экхарта: «В чем существе нет величия (а его может не быть, более того каждый человек вправе от него отказаться. – *С.Н.*), какое бы дело они ни творили, не выйдет ничего» [16, с. 254]. М. Хайдеггер потому считает «нашей главной необходимостью... ощутить существо бытия как вызов нашей мысли». Но это – *если* ощутить существо бытия, *если* ощутить решимость самопроектирования, а не принимать данные жизненные условия! Но если это *ощутить*, то можно испытать, «в какой мере мы призваны проторить хотя бы тропку для опыта бытия, и прокладывали бы ее через бывшее бездорожье» [там же].

Но это снова делает весьма актуальной введенную Августином дву-о-смысленность бытия, в котором почти беспредельная двойственность прорастает неопределенностью, тем самым многодорожием (о чем он говорил сам) или бездорожием М. Хайдеггера.

Прекрасно понимания трудности прокладывания дорог, Августин и здесь призывает на помощь диалектику-тропологику. Он выделяет три рода происхождения эквивокального: 1. от искусства, 2. от обычая называния, 3. от того и другого. «От искусства» это происходит потому, что слова по-разному прилагаются к вещам грамматиками или диалектиками. Так, например, слово «Туллий» есть и имя, и стопа дактиля, и двусмысленно понятый некий определенный человек: выдающийся оратор, консул, подавивший заговор Катилины, Цицерон, памятник Цицерону. Это значит, что «двусмысленное

есть то, что не может содержаться ни в одном только имени и ни в одном определении» [5, с. 487].

Другой род двусмысленного обращает нас к практике речи (*usus loquendi*). Ибо в речевой практике мы, зная грамматику, зная части речи, часто забываем, что то, что в одном значении – на основании обозначения признака действия или предмета – можно назвать наречием, но в другом значении само слово «наречие» – это имя. В этом смысле все части речи – имена: союз, местоимение, глагол. Смысл этого замечания Августина в том, что нельзя считать Слово, Которым был сотворен мир, именем или глаголом, но звуком, вытягивающим за собой смысл, проговаривающийся в значениях.

Еще раз напомним «Схоластическую историю», где трапезная метонимически изображала земной мир. Потолочный шпиль, укол неба и в небо Словом (словами) – это *начало пути, начало процесса, т.е. исходное начало философии, испытующей бытие*. Звук начинает творение иным смыслом. Он – прорыв бытия и ответственности за это бытие, появляющееся как дело, труд, называемый поїезисом. «Быть поэтичным» – это и быть «подверженным Бытию». Прочитую еще раз М. Хайдеггера из его работы о Ф. Гельдерлине: «историчное бытие человека пронизано *двойственностью* (выделено мной. – С.Н.), и притом сущностно. Человек есть и в то же время не есть. Это выглядит как Бытие, и не есть Бытие. И точно так же поэзия» [14].

Судя по всему, проблема поїезиса, а в современном мире даже автопоїезиса, ставится весьма решительно, ибо она связана с само-производством себя самого и трансляцией себя через интернет-пространство, где «запуск автопоїезиса означает безостановочное переструктурирование (поворотность. – С.Н.) собственных уровней сложности» [17]. Но поїезис (труд) составляет основу и современного труда. Не случайно М. Хайдеггер напоминает об этом в статье «К вопросу о технике». А современный итальянский философ П. Вирно, который постоянно ссылается на М. Хайдеггера, считает, что и в современном труде «содержится исток беспрецедентных процессов, определяемых близостью к случайному, неизведанному и возможному» [18]. Новый тип труда, требующий особого рода виртуозности (П. Вирно вводит это понятие), ведет к размыванию границ между производством и творчеством, и, хотя труд, как считает П. Вирно, – явление материальное, однако продукт этого труда нематериален. Так что идея тропов остается в силе до сих пор, соответствуя требованиям «общества спектакля» как ставшего товаром в человеческой системе общения. «В спектакле в отчужденной и фетишизированной форме присутствуют основные производительные силы общества. Те производительные силы, которыми питается любой современный трудовой процесс: лингвистическая компетентность, знание, воображение и т.п. Спектакль, таким образом, имеет *двойную природу*: с одной стороны, это специфический продукт особой индустрии, и в то же время он также является квинтэссенцией способа произ-

водства во всей его сложности» [18], совпадая с лингвистическо-коммуникативной компетенцией. Анализируя хайдеггеровские концепты «болтовня» и «любопытство» (его мы здесь касаться не будем) и отстаивая свой концепт виртуоза (важного для нас, так как слово происходит от *vis*-силы, силы слова), П. Вирно заметил, что «по определению, виртуоз – это любой говорящий», но «говорящий безотсылочно, или, точнее, говорящий, который не отражает в своей речи то или иное положение вещей, но устанавливает его с помощью собственных слов. Это тот, кто, согласно Хайдеггеру, *болтает*. Болтовня *перформативна*: слова в ней определяют факты, события, положения вещей. Или же, если угодно, в болтовне можно узнать основополагающий перформатив: не «Я бьюсь об заклад», «Я клянусь», «Я беру ее в жены», а прежде всего: «Я говорю». Когда я утверждаю «Я говорю», я тем самым *делаю* нечто, *произнося* эти слова; более того, я провозглашаю, *что* именно я делаю, когда произношу их» [18].

Это легко сравнить с тем фактом христианского творения мира по Слову, о котором мы вели речь в начале статьи, с той разницей, что здесь слово и дело принадлежат не единственному Творцу, а – повторю слова П. Вирно – *любому* говорящему, речь которого «не является бедным и недостойным опытом, а, наоборот, выступает в качестве опыта, который напрямую относится к труду, к общественному производству. Тридцать лет назад на многих фабриках можно было увидеть таблички, которые предписывали: «Тишина, здесь работают». Тот, кто работал, молчал. Разговоры начинались на выходе с фабрики или из офиса. Принципиальная новизна постфордизма (основной нынешней «системы экономического производства, потребления и сопутствующих социально-экономических феноменов». – С.Н.) состоит во включении языка в сферу труда. Сегодня в некоторых мастерских могли бы появиться таблички, зеркально отражающие предыдущие: «Здесь работают. Говорите!» От работника требуется не определенное число готовых фраз, но умение коммуникативно и неформально действовать, требуется гибкость с тем, чтобы он имел возможность реагировать на различные события... Используя термины, взятые из философии языка, я бы сказал, что речь идет... о самой языковой способности... Эта способность, или же общая потенция к артикуляции любого вида говорения, получает эмпирическую выразительность именно в болтовне, переведенной в язык информатики. В самом деле, там не столько важно «что сказано», сколько простая и чистая «способность сказать»» [18].

Мы обратили внимание на высказывание П. Вирно постольку, поскольку он настаивает на связи современного производства с поюзисом, ставя его не просто во главу угла созидания нынешнего мира, но представляя само это созидание всеохватно и безавторско пожетическим – оно производится *всеми и всевременно*). Поэзия, однако, как возражает на эти высказывания П. Вирно М. Хайдеггер, не просто «некое высказывание, которое мы пере-сказываем», и не «*мыслительное* сказывание философии»,

в котором многое остается в молчании. Это пробуждение каждого человека к себе самому, овладение им своим существом и тем самым об- или возвращение к началу своего здесь-бытия [см.: 14], т.е. к началу и философии, к постижению знаков-намёков на то, что что-то (бытие) есть. Но, как кажется, акцент должен ставиться не просто на повседневной кажимости и бытии поэзии, а на ее звучании, которым мы подаем весть друг другу. Звук – не язык, он может лишь превратиться в язык. Он – еще раз повторю – намек на то, что есть не только бытие и не только мысль (одна, как таковая, в данном случае речь не о мышлении), но такое Иное, больше которого, как говорил Ансельм Кентерберийский, нет ничего. Попытки ученых Калифорнийского ли университета в Беркли или другой лаборатории понять мысль как таковую, не словесную, а чистую, лишённую звучания, свидетельствуют лишь об этом. Сбудется ли при таком очищении бытие, – вопрос, как и вопрос об осуществлении при таком раскладе дел мечты Ж. Деррида о выходе из логоцентризма. Звук же – пока – дает бытию сбыться, оставляя тайну неведомого есть. Можно даже сказать: звучание – процедура сбывания молчащего *есть*.

Смысл тропологии

То, что мыслить нужно правильно, это азбучная истина. Но речь как раз и идет о том, что такое *правильная* речь, если в процессе разговора ее можно изменить, поскольку мысль мгновенно может измениться. Значащий звук – тот, кто тянет за собой осмысленное, осознанное значение слова, *vox significativa*, уже в силу этого находится на *границе сознательно проговариваемой речи*. Такая речь находится в постоянной готовности к изменению и сознательно идет на создание концептов (от лат. *conceptum* – схватывание), возникновению которых сопутствует случай (иной перевод термина «*conceptum*»). Случай мог служить намёком на понимание, потому и имел знаковое выражение, которое, указав на нечто известное, само могло остаться в стороне, в черновиках магистрального процесса, не став произведением.

Но: при допущении возможности мгновенного переименования, изменения мысли (троп это позволяет), нельзя ли вместе с тем допустить, что эти логики одновременны в бытии, чтобы не «предоставлять свободный простор произволу мышления» [19]?

Что, например, значит слово «изменение»? Когда говорят: «Он изменил... эту строчку, направление, жизнь, себе, себя»... т.е. что именно сделал? Лучше, хуже, точнее... Не исключено, что «изменил» значит «предал»... Или: это понимается в смысле обмена, я тебе, ты мне. Логика осуществляет этот учет, что ты уже не один, что есть оглядка. Мы опираемся на логику, но эта логика тут же тебе подсовывает нечто иное, не вызывающее доверия. Человек – разумное животное? Животное, *animal*, у Цицерона – Бог, потому Сенека и поправил его, сказав, что человек – не просто разумное, но смертное *animal*, а у Петра Абеляра *animal* – уже и осел. Ты при этом четко знаешь, что

логика, уже переставшая – после таких замещений – быть чисто формальной, *есть*, именно она тебя ведет, поскольку ты на это отвечаешь, она (или они, логики) с тобой говорят, а раз они с тобой говорят – не все потеряно, иначе и говорить бы не стали, т.е. не стали бы быть опорой твоей мысли. Две вещи, как Ансельм говорил, есть в наличии, позволяющие доказывать бытие Бога: «вера и совесть твоя», опора на понимаемое, под которым у Ансельма, например, понималось глубоко осмысленное знание и совесть [20, с. 147, 153], но это значит, что веру, определяемую через понимание («верую так, как понимаю; понимаю, так как верую»), можно выкинуть из философии. Если же вернуться к изменению-обмену, то можно сказать так: мысль, если она востребована обсуждением, может стать и другой. Я не подсматриваю, не списываю, я *присматриваюсь* к сказанному и делаемому, находясь вместе с тем и под их присмотром (это заставляет быть строгим), в постоянном ожидании ответа. Меняется их масса, скорость и направление движения.

Эти слова К. Малевича, на мой взгляд, определили *философское движение* XX в. Речь именно о постоянной смене!.. Я думаю, это главное, остальное – может и объективироваться, и исчезать. Мысли иногда кардинально – до противоположности – меняются, не успев долететь до полной схваченности-высказанности, пользуясь одним и тем же изначальным звуком и обладая способностью повернуть его в нужную сторону. Можно сказать: «Этот текст нужно в... вычитать», а можно: «Не в...вычитать же из вашей зарплаты!». Это свидетельствует о том, почему звук голоса, речи, интонации оказывает магическое действие. Звук голоса, впечатанный в текст, слышен всегда, если ты вступишь и радостно в этот текст вчитываешься, но ему можно и не внять.

И это значит, что нечто открывается не в единстве, не в тождестве бытия и мышления, а в неведомом *ином*, о котором известно только то, что оно может быть дано разным способом. В этом смысле христианская идея творения весьма продуктивна.

Употребляемый при описании троп – следует согласиться с Ф.Р. Анкерсмитом – может свидетельствовать время, но он не может объясняться временем, если он сейчас (при рассказе) рождает событие, которое уже произошло, т.е. становится прошлым, фактом. Это значит, что происходит внутреннее напряжение между объясняемым и объясненным.

Философия, логически исследующая тропику описания, должна признать, что используемый язык автономен относительно этого прошлого, а потому эпистемологический анализ, существенный, необходимый при исследовании факта, никак не влияет на философию речи. Ибо прошлое можно описать современными терминами. Нынешний рассказ о событии будет отличаться от всего ранее описанного, т.е. будет отличаться от самого себя, и потому интерпретация текста всегда будет находиться на границе между сферами фактического положения дел и языка, перенося смысл одного в понятия, концепты, словесные изображения другого, т.е. будучи метафорой, тропом.

Список литературы

1. *Неретина С.С.* Слово и текст в средневековой культуре. История: миф, время, загадка. М.: Гнозис, 1994. – 208 с.
2. *Неретина С.С.* К истории средневековой философии. Архангельск: Изд-во Поморского педуниверситета, 1995. – 366 с.
3. *Медведев П.Н.* Бахтин под маской: Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. М.: Лабиринт, 1993. – 207 с.
4. *Петровский М.* Троп // Словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 2. М.; Л.: Изд-во Д. Френкель, 1925. С. 984–986.
5. *Августин.* О диалектике // *Неретина Светлана.* Пауза созерцания. История: архаисты и новаторы. М.: Голос, 2018. – 511 с.
6. *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе девятнадцатого столетия. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002. – 527 с.
7. *Анкерсмит Ф.Р.* История и тропология: взлет и падение метафоры. М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 496 с. [Электронный ресурс] URL: https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/filosofija_istorii/ankersmit_f_r_istorija_i_tropologija_vzlet_i_padenie_metafory/29-1-0-5062 (Дата обращения 26.07.19.)
8. *Горяйнов С.А.* Экзистенциалы философской мысли. 2003. Из «Философии Ландшафта». [Электронный ресурс] URL: <https://scivarin.ucoz.ru/forum/3-1135-1> (Дата обращения 31.07.19.)
9. *Чайковский Ю.В.* Наука о развитии жизни. Опыт теории эволюции. М.: Товарищество научных изданий КМК, 2006. – 712 с. [Электронный ресурс] URL: <https://www.twirpx.com/file/447362/> (Дата обращения 01.08.19.)
10. *Михайловский А.В.* Мартин Хайдеггер. Философ на лесной тропе (к 120-летию со дня рождения) // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2009. № 2 (6). С. 112–121.
11. *Николай Кузанский.* О предположениях // *Николай Кузанский.* Соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1979. – 470 с.
12. *Николай Кузанский.* Об искании Бога // *Николай Кузанский.* Соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1979. – 487 с.
13. *Petri Comestoris.* Historia scholastica // Patrologiae cursus completus... series latina. V. 198 / Acc. J.P. Migne. P., 1856. Col. 1050–1643.
14. *Хайдеггер М.* Гимны Гельдерлина «Германия» и «Рейн» // *Vox.* Философский журнал. 2007. № 2. [Электронный ресурс] URL: <https://vox-journal.org/content/vox2/vox%20-%202%20-%20heidegger.pdf> (Дата обращения 01.08.19.)
15. *Баухвигц О.Ф.* Мартин Хайдеггер и Николай Кузанский: о метафоре // *Verbum.* Вып. 13. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 403–413.
16. *Хайдеггер М.* Поворот // *Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Республика, 1993. – 366 с.
17. *Лавренчук Е.А.* Автопойезис // *Vox.* Философский журнал. 2011. № 11. URL: <https://vox-journal.org/content/Vox11-Lavrenchuk-Au.pdf> (Дата обращения 01.08.19.)

18. *Вирно П.* Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Ad marginem, 2015. – 144 с. [Электронный ресурс] URL: <https://fil.wikireading.ru/55568> (Дата обращения 02.08.19.)
19. *Гегель Г.В.Ф.* Наука логики. Т. 1. М.: Мысль, 1970. – 500 с.
20. *Ансельм Кентерберийский.* Соч. М.: Канон, 1995. – 396 с.

К.В. Зенкин

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва

K.V. Zenkin

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow

kzenkin@list.ru

Музыкальное мышление и аналитический метод

Предпринята попытка представить основные виды анализа, осуществляющегося в музыке посредством самой же музыки. Среди них: анализ внемузыкальных сюжетов (мифов, литературных произведений), производимый музыкой, анализ музыкальных тем (разработка), анализ музыкальной материи (дodeкафонная и выросшие из нее авангардные техники композиции). Также показано, как методы внутримузыкального анализа связаны с теми определяющими парадигмами, на которые, так или иначе, ориентируется музыка различных веков.

Ключевые слова: музыка, время, развитие, анализ, парадигмы музыки.

Musical Thinking and Analytical Method

The paper attempts to present some basic types of analysis implemented in music by means of the music itself. Analysis of the subjects beyond music (such as myths, fictions, etc.), produced by music, as well as musical topics' analysis (development), musical substance's analysis (dodecaphony and avanguard techniques of composition, derived from it) are among them. It has also been shown the links of inner-music methods of analysis with definite paradigms, upon which the music of different ages orientates in this or that way.

Key words: Music, time, development, analysis, paradigms of music.

Примем за исходную аксиому, что художественное произведение (художественная форма) – сложнейший самодостаточный организм, требующий для своего создания изощренных мыслительных операций, среди которых анализ и синтез выглядят самыми простыми. На первый взгляд может показаться, что искусству больше соответствует метод синтеза, в то время как анализ – рассмотрение состава предмета, который подвергается расчленению, – необходим, прежде всего, для логических действий. Однако в художественном творчестве анализ и синтез всегда идут «рука об руку» и не существуют друг без друга.

Возьмем самый первоначальный этап построения формы. От первообраза формы, который может выглядеть по-разному: как предварительная общая идея, образ, жест, ощущение возможности, голос материала и т.д.) начинается работа по построению формы, которая, таким образом, является не чем иным, как интуитивной дедукцией, развивающим анализом первообраза: вычленением из «неделимой» исходной точки составных частей, элементов, которые в совокупности и в системе представляют собой осуществленный (путем анализа-синтеза) первообраз. В частности, композитор Пьер Булез говорит о дедукции из начальной идеи последующих идей [1, с. 141–145]. Сформированный художественный текст – сложная иерархическая структура, элементы которой выполняют определенные функции в системе целого. А значит, при восприятии художественного текста слушатель (читатель, зритель) невольно анализирует текст, считывая функции элементов, и таким образом постигает сложное целое. Разумеется, методы анализа диктуются самим текстом, спецификой его построения.

Так – в любом искусстве. Но как конкретизируется этот процесс применительно к музыке? Подобно тому, как каждое искусство анализирует свой специфический материал (живопись – пространство, литература – логические, словесные смыслы), музыка всегда анализирует время. Расчленяя неделимую длительность (по А. Бергсону, *la durée*), музыка превращает ее в расчлененное, счислимое и даже специализированное («опространственное») время – согласно тому же А. Бергсону и следовавшему за ним О. Мессияну. И это – далеко не только формальная процедура. Именно способ анализа времени демонстрирует мироощущение автора и эпохи, включающее такие важные значения, как понимание момента настоящего времени, характера связи этих моментов, направленности или ненаправленности, открытости или конечности времени и т.д. По сути дела, музыка осуществляет глубинный интуитивный анализ хронотопа – пространства-времени, данного, прежде всего, через временную координату.

Анализ времени, его разделение в соответствии со значимыми событиями, которые можно назвать моментами, – это общее свойство любой музыки. Но дальше, в зависимости от музыкального мирозерцания, можно конкретизировать предмет анализа. Обратимся к традиции европейской музыки Нового времени – к эпохе, когда музыка обрела автономность, смысловую и структурную самодостаточность. Даже обретя указанную автономность, музыка в своей организации сохранила ориентацию на те явления, которым изначально была подчинена, да и в Новое время сохранила с ними ощутимую связь. Речь идет о речевом высказывании, с одной стороны, и, с другой, о танце (и шире – жестово-ритуальном действе). Факты говорят о том, что организация европейской музыки Нового времени ориентирована, прежде всего, на речевое высказывание как модель и генеральную парадигму.

Подчеркну, что речь идет не об ориентации музыки на интонации словесной речи (хотя и это неоднократно встречалось), а о более глубокой связи. Музыка, независимо от ее интонационного содержания, понималась как аналог словесного высказывания: музыкальное произведение имеет автора (говорящего), имеет тему, подлежащую развитию (анализу), обладает завершенностью, а главное, имеет синтаксис, вполне подобный речи словесной («слова» – мотивы, фразы, предложения, вопросительные и утвердительные интонации и т.п.). Именно в эпоху Нового времени (от барокко до позднего романтизма) – времени господства антропоцентризма – музыка понималась как выраженная, *высказанная мысль (чувство) человека*. Широко известен риторический подход к музыкальной композиции, распространенный в эпоху барокко, когда многие трактаты уподобляли музыкальную форму риторической диспозиции, лежащей в основе доказательной и завершенной ораторской речи. В ряде исследований [2, с. 4–22] показана определяющая роль риторической диспозиции в конструкции сонатной формы – высшей точки европейского классического музыкального мышления. И именно эта высшая точка утвердила такой метод музыкального развития, который можно уподобить аналитическому рассмотрению мысли в словесной речи, построенной по правилам риторики. Речь идет о разработочном развитии, суть которого состоит в вычленении мотивов и их отдельном рассмотрении, сопоставлении и преобразовании. Такое аналитическое развитие вовсе не ограничивается разработками сонатных форм, но является приемом гораздо более широкого применения. Таким образом, в данном случае анализу подвергается тема – собственно, сама музыкальная мысль.

Но, как и не всякая словесная речь организуется непременно по правилам риторики, так же и музыкальное высказывание может быть сравнимо с совершенно иными типами словесной речи. Кульминацией словесной ориентации музыки стало романтическое девятнадцатое столетие с его идеями поэмности, скрытой поэтической программности сюжетного типа, *нарратива*, что можно называть и поэтичностью, и литературностью. В романтической музыке аналитические операции часто производятся не путем мотивного вычленения, а на основе выявления не вычленимых значимых сторон темы, например, жанра. Такой анализ можно сравнить уже не с риторикой, а скорее, с тонкими поэтическими методами, особенно богатый материал для демонстрации которых дает творчество Ф. Шопена и Ф. Листа. Например, в Ноктюрне Ф. Шопена до минор ор. 48 № 1 в мелодии присутствуют ритмические фигуры, отдаленно указывающие на жанр марша (хотя сама начальная тема Ноктюрна маршем ни в коей мере не является). Но эта легкая «тень» марша реализуется в среднем разделе в виде героической маршевой темы. Еще один пример – главная тема Фантазии фа минор Ф. Шопена, которая, по сути дела, анализирует маршевую тему вступления. Только она это делает не путем мотивного вычленения, а скорее, методом проекции различных сторон вступительной

темы, которые даны в ней одновременно: вопросительного мотива и нисходящей гаммы.

Еще один тип нарратива можно сравнить с описанием картины или пейзажа, когда причинно-следственные связи и выведение последующего из предыдущего (что так характерно для немецкой музыки) уступают место чередованию рядоположных выразительных моментов, связанных единой идеей и композицией. Такой тип высказывания особенно характерен для французской музыки, у истоков которой, наряду со словом, в наиболее непосредственной близости стоял также танец как упорядоченное чередование жестов и фигур. Поэтому французская музыка часто вызывает зрительные – пространственные и свето-цветовые – ассоциации. А в творчестве К. Дебюсси исконные французские интенции получили наивысшее выражение, достигнув подлинного анализа пространства, вычленения в нем различных слоев или пластов. Вспомним прелюдию «Дельфийские танцовщицы», в которой начальная тема с достаточно компактной фактурой в характере сарабанды при повторении раслаивается на три далеко отстоящих слоя, разделенных «воздухом».

Нельзя не указать еще на некоторые очевидные возможности анализа, осуществляемого музыкой. В данном случае речь идет об анализе музыкой какой-либо программы, чаще всего литературной, или словесного высказывания. Вспомним, как детально (в отличие от большинства композиторов) И.С. Бах анализирует текст Символа веры в своей знаменитой мессе, давая отдельный «номер» на несколько слов: *Et incarnatus, Crucifixus, Et resurrexit...* (и воплотившегося..., распятого... и воскресшего...).

Пример из другой области: история Фауста у Р. Вагнера, Г. Берлиоза, Ф. Листа, С.В. Рахманинова получает совершенно различные варианты музыкального анализа. Это принято называть интерпретациями, но каждая такая интерпретация основана на особом отборе тех или иных смысловых или сюжетных элементов, вычлененных из структуры литературного целого и их особой компоновке. По мысли К. Леви-Стросса, Р. Вагнер анализировал мифы средствами музыки [3]. Действительно, лейтмотивная система Р. Вагнера была настолько изощренной, что во многих случаях использовала разработочную симфоническую технику. Самый очевидный пример – начальная тема вступления оперы «Парсифаль» – ее называют темой «братской трапезы». Впоследствии из этой темы вычленяются «тема раны Амфортаса» и «тема копья». Таким образом, собственно музыкальный анализ (разделение мелодии на части и их дальнейшее самостоятельное развитие) идет параллельно с музыкальным анализом мифологической концепции. Собственно, эти два вида анализа, которые чаще существуют отдельно друг от друга, отождествляются в «Парсифале» Р. Вагнера.

Создание и восприятие музыки по образцу речевого высказывания позволило стать европейской музыке Нового времени самодостаточным, автономным искусством,

которому подвластно воплощение наиболее глубинных мировоззренческих концепций. И речевая парадигма для музыки, вероятно, еще долго, а может быть и всегда, будет оставаться актуальной.

Однако сейчас мы знаем много музыки, которая явно ориентируется на иные парадигмы, и ростки такой музыки появились в начале 20 века – в период бурного обновения всех сфер жизни и мышления. Смена парадигмы мягко, но достаточно определенно начала проявляться в музыке К. Дебюсси. Французский новатор неоднократно подчеркивал, что образцом для музыки является в большей степени природа, нежели творения искусства прошлого. Что, собственно, за этим стоит в плане музыкального мышления и техники? Это, во-первых, идея новой структурности музыки, формы которой основаны на иной логике – логике разнообразных процессов, происходящих в природе, но не логике словесной речи. Во-вторых, идея неочевидности логических связей в композиции, их скрытости за кажущимся беспорядком и хаосом. К. Дебюсси писал, что он хотел бы создать «нечто неорганическое по своей видимости, но строго организованное в своей сущности» [4, с. 93].

Завершение процесса, начатого, К. Дебюсси, было продолжено А. Шёнбергом, а завершено А. Веберном и представителями послевоенного авангарда (П. Булез, К. Штокхаузен). А. Веберн, следовавший традиционной (то есть основанной на риторике) логике формообразования, до предела сжал музыкальное высказывание, которое структурно и синтаксически уже стало ассоциироваться не со словами и фразами речи, а некими происходящими в природе процессами. При том, что логика развития стала еще более жесткой, ощущение непосредственной связи и формы как процесса заметно снизилось. Особенно это касается произведений, написанных в серийной технике. Вероятно, исторический смысл данного принципа, к различным вариантам которого (конкретным техническим методам) приходили разные авторы (А. Веберн, А. Шенберг, А.М. Гольшев, Н.А. Рославец, Н.Б. Обухов, Й.М. Хауэр), и состоит в завуалированности (недоступности для непосредственного восприятия) как «темы» (в кавычках, поскольку в чисто додекафонных произведениях серия – все же не тема, а некая глубинная основа, «закон» произведения), так и логики ее развития. К. Штокхаузен сравнивал формулы (которые унаследовали и развили принцип серии) своих опусов с молекулами ДНК или генетическим кодом [5, с. 202–203]. Природная (а не речевая) парадигма такого подхода вряд ли нуждается в комментариях.

Как мы видели, речевая модель существует в разных вариантах. Еще большее количество вариантов обнаруживается в подходе к музыке как природному процессу. Картина природы, на первый взгляд статичная, но незаметно меняющаяся путем ничтожно малых изменений, – такой модус – модус как бы пассивного наблюдения – предвосхищенный еще К. Дебюсси, оказался широко развит в музыке второй половины

20–21 веков (от репетитивных композиций минималистов до *Stimmung* К. Штокхаузена и произведений французских спектралистов). Вероятно, такая музыка анализирует время самым мягким и часто незаметным образом и поэтому максимально приближается к бергсоновскому понятию *la durée*. Кстати, сам мыслитель характеризовал музыку К. Дебюсси как «музыку *la durée*» [6, с. 21]. При этом надо отметить, что, в отличие от современных композиций указанного рода, в музыке К. Дебюсси мы видим отчетливое выделение моментов – отличие, пожалуй, лишь в принадлежности этих моментов не процессу, направленному к определенной цели, а длящемуся, продолжающемуся состоянию.

Смена парадигмы в музыке наиболее отчетливо отрефлексирована Дж. Кейджем:

«Я не мог принять академическую идею, что цель музыки – коммуникация, потому что я замечал, что когда я писал что-то печальное, люди и критика часто смеялись» [7].

Но природу можно не только пассивно наблюдать, но и исследовать, причем максимально активно. Подобно детальнейшему проникновению вглубь материи, в мир элементарных частиц в физике 20 века, новая музыка и новая живопись (импрессионизм, пуантилизм, сезаннизм, кубизм) также чрезвычайно озаботились исследованием собственной материи. Новаторство додекафонной техники состояло в том, что теперь анализу подвергалось не только высказывание (мысль), а прежде всего – сама звуковая материя как потенция мысли. Г. Гульд назвал додекафонию «своего рода интенсивным молекулярным анализом» [8, с. 109].

В качестве следующего шага анализу подвергся сам звук: в технике тотального сериализма он фактически раздробился на параметры, затем – уже в прямом смысле слова – раздробился в электронных и спектральных композициях. Формульные композиции К. Штокхаузена, в особенности, «*Licht*» («Свет»), являются, можно сказать, апофеозом анализа и объединением всех его возможных видов: анализ звуковой материи через комбинации тонов формулы, анализ форм-схем опер и их частей (что тоже есть результат анализа суперформулы) путем проекций ее материала и параметров, анализ исходной суперформулы по вертикали (формулы 3 главных героев) и горизонтали (7 сегментов – соответственно дням недели), наконец, как у Р. Вагнера, анализ музыкой мифа о мироздании.

Обратим внимание, что и слова Дж. Кейджа, и символика К. Штокхаузена, и многое другое в новейшей музыке свидетельствует об особой значимости обряда – ритуала для всей музыки – даже для той, которая, казалось бы, непосредственно ни с какими обрядами не связана. И.Ф. Стравинский стал первым из композиторов, открыто отвернувшимся от речевой парадигмы и повернувшийся к ритуально-жестовой. Такая смена предоставила иной материал для внутримызыкального анализа. Воспринимая

обряд сознательно, человек постигает глубинный смысл каждого элемента – слова, жеста, действия. И этот смысл, как правило, многолик и требует особых толкований, среди которых оказываются и очень различные. Музыка у И. Стравинского, опираясь на обряд, прodelывает присущую ему операцию: она анализирует не конкретные темы-мысли, как музыка Л. Бетховена, С.С. Прокофьева или Д.Д. Шостаковича, а свой собственный – музыкальный – язык, взятый в целом. Использование барочных мелодических и фактурных элементов – уже есть результат предварительного анализа исторических стилей, которые у И.Ф. Стравинского анализируют материю его собственного текста.

В заключение предположим, что важнейшим механизмом многозначности и смыслового богатства музыки являются механизмы анализа, которые, во-первых, прodelывает сама музыка, а во-вторых, слушатель, постигающий ее адекватно – то есть, предельно внимательно. Такой творческий анализ, предполагающий множество различных результатов, вероятно, и является материалом для «диалога» (в смысле М. Бахтина [9]) и «самовозрастающей информации» (понятие Ю. Лотмана [10]), которые и обеспечивают вечную жизнь, обновление и развитие музыкального произведения в истории.

Список литературы

1. *Boulez P. Leçons de musique. Paris: Christian Bourgois, 2005. P. 141–145.*
2. *Холопова В.Н. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М.: Сов. Композитор, 1979. С. 4–22.*
3. *Леви-Страсс К. Мифологии: в 4 т. Т. 1. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 406 с.*
4. *Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // 5. Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Предисл. М. Тараканова. М.: Советский композитор, 1986. С. 90–111.*
6. *Штокхаузен К. Из интервью // Композиторы о современной композиции. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 201–229.*
7. *Ровенко Е.В. Анри Бергсон: «Музыка Дебюсси – это музыка «la durée»» // Научный Вестник Московской консерватории. 2014. № 1. С. 8–33.*
8. *John Cage An Autobiographical Statement. [Электронный ресурс] URL: www.johncage.org/autobiographical_statement.html (Дата обращения 03.08.19.)*
9. *Гульд Г. Перспективы звукозаписи // Гульд Г. Избранное: в 2 кн. Кн. 2. М.: Классика – XXI, 2006. С. 95–115.*
10. *Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. – 320 с.*
11. *Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 243–247.*

Ю.С. Моркина

Институт философии РАН, Москва

J.S. Morkina

Institute of Philosophy RAS, Moscow

morkina21@mail.ru

Язык и поэтика в трудах А.А. Потебни

В статье исследованы взгляды мыслителя XIX века А.А. Потебни (1835–1891), в соответствии с которыми слово – это элементарная единица поэзии. А.А. Потебня разворачивает свой анализ в теорию о том, как создается слово (язык) и поэтическое произведение в целом. Согласно А.А. Потебне, слово (как и поэтическое произведение) сложено из трех частей, вторая из которых – представление в слове – может частично или полностью теряться. В статье рассматривается его позиция по проблеме интерсубъективности. Он исследует, как понимается язык и поэтическое произведение Другим (не-автором). Также в статье раскрывается когнитивное значение поэтического произведения для самого автора, по А.А. Потебне, познающего самого себя, благодаря созданию произведения. А.А. Потебня сравнивает поэтическое произведение с научной теорией, и мы описываем здесь результат такого анализа.

Исследование осуществлено в рамках государственного задания «Эпистемология креативности: когнитивные и социально-культурные измерения».

Ключевые слова: язык, слово, познание, творчество, поэзия, поэтика, форма, значение, представление.

Language and Poetics according to A.A. Potebnya's Theory

The ideas of the XIX century thinker Potebnya (1835–1891), according to whose position a word is an elementary unit of poetry, are explored in the paper. A.A. Potebnya expands his analysis into the theory of how a word (a language) and a poetic work as a whole are created. Up to A.A. Potebnya's mind, a word (as well as a poetic work) is composed of three parts, where the second one – the word representation – may be partially or completely lost. The intersubjectivity problem is also discussed in a paper as a point of A.A. Potebnya's interest. Concretely he explores how the language and the poetic work are understood by the Other (not by the author). The cognitive significance of the poetic work for the author, who, according to A.A.

Potebnya, investigates himself due to his creative product, is revealed. A.A. Potebnya compares the poetic work with a scientific theory and we describe the result of such an analysis.

The investigation has been implemented in the framework of the state project «Epistemology of creativity: cognitive and socio-cultural dimensions».

Keywords: language, word, cognition, creativity, poetry, poetics, form, meaning, representation.

Известный языковед, литературовед, философ XIX века А.А. Потебня (1835–1891) рассматривал язык как элементарную форму поэзии. Его труды по поэтике языка, равно как труды его последователей (Харьковская школа), известны. Язык – считал он – поэтичен по своей сути, слово – это самая простая, элементарная форма поэтического произведения. Слово как поэтическое произведение зародилось в доисторические времена и продолжает и по сей день заново рождаться в каждом говорящем и слушающем.

Среди предшественников А.А. Потебни – В. Гумбольдт, Г. Штейнталь, Ф.И. Буслев, В.Г. Белинский, И.-В. Гете, Г.Э. Лессинг. Часто А.А. Потебня не пересказывает их своими словами, но берет обширные цитаты из них, говорящие сами за себя. Мы в какой-то степени переняли этот принцип, уже по отношению к А.А. Потебне, и в цитатах показываем его отношение к той или иной проблеме.

В начале XX века теоретические труды А.А. Потебни были переизданы и истолкованы его учениками. Среди его учеников В. Харциев, Б.А. Лезин, Д.Н. Овсянко-Куликовский, А. Горнфельд, Т. Райнов, П. Энгельмейер. Труды каждого из них мы могли бы рассмотреть с точки зрения их современности и своевременности для философии поэтического творчества и поэтики. Последователи А.А. Потебни образовали так называемую «Харьковскую школу». Сборник «Вопросы теории и психологии творчества», в котором публиковались потебнианцы, является непериодическим изданием, выходящим под редакцией Б.А. Лезина с 1907 по 1923 г. в г. Харькове. В первых выпусках сборника разрабатывались преимущественно психологическая поэтика А.А. Потебни и историко-сравнительная поэтика А.Н. Веселовского. Со временем тематика сборников расширялась.

В 8-томном сборнике опубликованы лучшие представители потебнианской школы: В. Харциев, А. Горнфельд, Д. Овсянко-Куликовский и др.

Но вернемся к А.А. Потебне. Его манера письма – сжатость, концентрированность определений и описаний процессов (например, создания слова, сравнения, функционирования науки и др.). Такие предельно сжатые творческие выкладки перемежаются примерами (из языкознания, теории поэтического творчества, теории познания и др.) в нашем исследовании, поэтому мы часто обращаемся к цитатам из А.А. Потебни, сжатость хода мысли в которых делает их невозможными к пересказу (по крайней

мере, без искажения и лучше, чем у самого автора). Конечно, анализируем мы «с высоты современности», и можно только удивляться актуальности исследований А.А. Потебни для языкознания и теории поэтического творчества нашего времени.

Современный исследователь Н.М. Смирнова пишет: «Принципиальную трудность в изучении формальных структур естественных языков привносит тот факт, что сам язык выступает конститутивным фактором жизненного мира человека. Еще В. Гумбольдт показал, что разные языки моделируют различные образы мира, укорененные в культурной истории языкового сообщества» [1, с. 55]. И это – отдельная проблема для исследователя языка, подобного А.А. Потебне.

А.А. Потебня в своих работах не раз и не два подчеркивает: слово – зародыш поэтического произведения. Как создается и воспринимается слово, служа при этом познанию мира, так поэтическое произведение является средством познания. Как слово в глубинной сущности своей состоит из трех частей: внешняя форма (сочетание звуков), внутренняя форма (представление), значение, так из этих же частей состоит поэтическое произведение. И слово, и поэтическое произведение несут когнитивную нагрузку при своем создании: говорящий и пишущий познают как внешний мир в его предметности, так и собственное Я. И понимание – как слова, так и поэтического произведения – есть вызываемое звуковым рядом говорящего или пишущего собственное движение мысли в сознании понимающего. Так что передача мысли посредством слова или поэтического произведения состоит в некоей синхронизации движения мысли в сознании говорящего или пишущего и слушающего или читающего. Происходит воссоздание слова или поэтического произведения в сознании интерпретатора. По А.А. Потебне, понимание происходит так: 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*.

Но более того, это не только творческий акт, – это акт поэтический, поскольку слово есть, по А.А. Потебне, – элементарная форма поэзии. А.А. Потебня в своих работах исследует и более сложные формы поэзии. В качестве поэтических произведений им рассматриваются народные песни, пословицы, поговорки, басни, а также авторские поэтические произведения. Но материалом всех сложных форм поэзии остается язык. Поэзия не возникает эмерджентно при творении автора (или народа) на родном языке, – поэзия уже присуща языку, составляет самую его суть. Как мы увидим далее, поэтична сама структура слова. Язык, слово, согласно взглядам А.А. Потебни, зарождаются в доисторические времена, и уже тогда структура слова такова, как и в наше время. Одна-

жды начавшись в доисторическое время, словотворчество, языкотворчество продолжается в недавнем прошлом и в настоящем времени, как продолжается и поэтическое творчество. Наряду с поэтизацией действительности, продолжающейся во все времена, идет и процесс образования прозы.

Элементы, из которых, по А.А. Потебне, состоит слово как сложная поэтическая форма, это звучание слова (его внешняя форма), внутренняя форма (то, что А.А. Потебня называет также представлением) и значение. Представление слова есть смысл, его осмысленность, ассоциация или метафора, возникающая в сознании, когда мы слышим слово. Например, в слове «защита» представлением будет «щит», слышащийся нам в этом слове. Так, внутренняя форма – это этимология слова, т.е. содержание или совокупность признаков, которые впервые были воплощены в этом звуковыражении, но у слова, как мы показали на примере, может быть и не этимологическое представление. Более подробно структуру слова по А.А. Потебне мы рассмотрим далее в соответствующем разделе.

Процесс образования прозы представляет собой «затирание», «затаскивание» слов, выражений до прозаического состояния, характерного для повседневности. И хотя сам А.А. Потебня не рассуждает о повседневности, но только о «затирании» поэтических слов и выражений, об уходе с этим «затиранием» поэзии из них, мы могли бы продолжить его мысль. Рождение слова (как в доисторическое время, так и в наши дни) – является актом творческим и поэтическим, Оно связано с выходом из повседневности, «приподниманием» сознания над обыденностью повседневного человеческого мира с ее здравым смыслом («расповседневнивание»). Прозаизация – «затирание» поэтической составляющей слова, языка в целом, означает возвращение говорящего и слушающего в повседневность, где мысль (движение мысли, по выражению А.А. Потебни) идет по «накатанной колее». Даже метафора перестает таковой быть: она перестает порождать новые глубокие смыслы. Мысль «скользит по поверхности» производимых слов, не задаваясь вопросом об их изначальном поэтическом происхождении.

Итак, поэзия, по А.А. Потебне, как и наука, есть способ познания. А.А. Потебня анализирует слово как поэтическое произведение и поэтическое произведение как слово, сравнивая поэзию как форму познания с наукой, разбирая, что общего у поэзии с наукой и чем они отличаются. Читая его, мы приходим к мысли, что слово (язык), поэзия (поэтическое произведение) и наука (познание, научность) являются базовыми ценностями А.А. Потебни как философа, психолога, лингвиста, – мыслителя. Он пишет о том, что элементам слова с живым представлением соответствуют элементы поэтического произведения, поскольку такое слово само по себе есть уже элементарное поэтическое произведение. Единству членораздельных звуков (внешней форме слова) соответствует внешняя форма поэтического произведения.

Способ восприятия поэтических произведений и отличие от других искусств обусловлен уже внешней формой поэзии. Представлению в слове соответствует образ (или известное единство образов) в поэтическом произведении. Итак, отличие поэзии от прозы А.А. Потебня видит в том, что составная часть в слове, называемая им представлением (или «внутренней формой»), жива в поэтическом произведении. Внутренняя форма поэтического произведения происходит из образов, или (как А.А. Потебня иногда пишет) идеи. Как слово побуждает к пониманию себя через свое представление, так и поэтический образ вновь и вновь создает свое представление – идею. Каждый раз рождение смысла заново происходит в новом контексте и из новых элементов. Субстанция, из которой все создается, – поток сознания.

Свойства поэтического произведения (для создания которого непременно требуется *изучение*), пишет А.А. Потебня, – относительная неподвижность образа (*A*) и изменчивость его значения (x_1, x_2, x_3). Значение поэтического произведения вместе с каждым актом прочтения и понимания читателем-интерпретатором изменяется, «вновь оживает». Толкуемый образ (*A*) один, но интерпретаторов множество, так что утверждение, что сочетание и полное соответствие образа и идеи находится в самом художественном произведении, есть миф.

Познание – основная ценность европейской культуры Нового времени, но не только – из базовых ценностей многих времен, многих эпох, многих мыслителей мы можем выделить познание как человеческую деятельность, обладающую безусловной ценностью. Познание не теряет своей ценности и для А.А. Потебни, анализирующего язык и поэтические произведения, также представляющие собой индивидуальные ценности для него как для исследователя. Полагаю, что ценности при разворачивании теоретической системы имеют свойство тяготеть друг к другу. Так, например, если язык (слово) и поэтические произведения ценны для А.А. Потебни, и ценны также наука и познание, то слово и поэтическое произведение он будет сравнивать с наукой, и в своем анализе будет разбирать их роль в процессе познания.

Отметим, что знание этого простого закона человеческого мышления отнюдь не умаляет ценности получаемой с его помощью теоретической системы. Анализ А.А. Потебни будет и сегодня, и завтра также актуален, поскольку познание продолжает быть ценностью – как для классической, так и для неклассической и постнеклассической науки.

Структура и происхождение слова

Как исследователь А.А. Потебня ставил перед собой ряд проблем, некоторые из которых распадались на более «мелкие», часть соединялись в более фундаментальные. Объектом для его исследования стал язык: его основы, структура, функционирование слова.

Исследуя слово, А.А. Потебня выделяет в нем три элемента: *внешнюю форму*, то есть членораздельный звук, *внутреннюю форму* (представление) – тот способ, каким выражается содержание, а также значение, объективируемое посредством звука [2, с. 175]. Представлением может быть как ближайшее этимологическое значение слова (в слове «восток» представлением является «востекать» – это та сторона света, откуда востекает солнце, «запад» – сторона света, куда оно «западает»), так и не являющееся этимологическим созвучие с другим словом. Значение же слова, по А.А. Потебне, – это, выражаясь более поздним языком, его референт.

Например, при образовании слова «корова» внешней формой было его звучание (сгава на древнеславянском), значением – означенное животное, а представлением – «рогатое животное», «нечто рогатое», ассоциировавшееся с оленем («рогатый» (греч. κερῶς) – эпитет оленя (cervus)). Ведь, по версии А.А. Потебни, имеется связь между «кравой» (сгава, корова) и латинским существительным cervus («цервус») – «олень», эпитет которого – «рогатое животное» (греч. κερῶς). Так, cervus на латыни не только олень, но и вилообразные, ветвистые колья (рогатки) (род заграждений против неприятельских атак). Из этого видно, что рога рассматриваются как основной признак оленя. Этимологически слово «сгава» – «корова» – изначально обозначает «рогатое животное» [2, с. 301].

«Внутренняя форма, – пишет А.А. Потебня, – есть тоже центр образа, один из его признаков, преобладающий над всеми остальными. Это очевидно во всех словах позднейшего образования с ясно определенным этимологическим значением (бык – ревуший, волк – режущий, медведь – едящий мед, пчела – жужжащая и проч.), но не встречается, кажется, противоречия и в словах ономато-поэтических (i), потому что чувство, вызывающее звук, есть такая же стихия образа, как устраняемый от содержания колорит есть стихия картины» [2, с. 146].

С помощью представления словом выражается некий признак. А.А. Потебня говорит в связи с представлением слова об апперцепции, которая, по его мнению, отличается от простой ассоциации. Апперцепция, по А.А. Потебне, – понимание, отличающееся от простого восприятия и характеризующееся вниманием к объекту апперцепции, его усвоением.

Слово, взятое в целом, как совокупность внутренней формы, значения и звука есть, прежде всего, средство понимать говорящего, апперципировать содержание его мысли. Произнесенное слово, звук вызывает в сознании слушающего собственное движение мысли. Оно апперципируется, когда внешняя форма, услышанная слушающим, вызывает в его сознании внутреннюю форму – представление.

Он поясняет свою мысль: «При некотором внимании нет возможности смешать содержание с внутреннею формою. Например, различное содержание, мыслимое при

словах *жалованье, annuum, pensio, gage*, представляет много общего и может быть подведено под одно понятие платы; но нет сходства в том, как изображается это содержание в упомянутых словах: *annuum* – то, что отпускается на год, *pensio* – то, что отводится, *gage* (по Дицу, слово германского происхождения) первоначально – залог, ручательство, вознаграждение и проч., вообще результат взаимных обязательств, тогда как *жалованье* – действие любви (сравни синонимические слова *миловать* – *жаловать*, из коих последнее и теперь еще местами значит *любить*), подарок, но никак не законное вознаграждение, не «*legitimum vadium*», не следствие договора двух лиц» [2, с. 175].

Согласно А.А. Потебне, внутренняя форма отличающихся этой формой слов каждый раз по-своему направляет мысль, воспринимается говорящим и слушающим. Внешняя же форма «нераздельна с внутренней» и меняется вместе с ней.

Он приводит пример из другого вида искусства. Представим себе мраморную статую, говорит он. «Статуя из мрамора» в данном случае будет внешней формой так же, как для слова или поэтического произведения внешней формой будет сочетание звуков, как бы материальная сторона, как бы плоть слова или поэтического произведения. Смысл статуи – «женщина с мечом и весами» будет ее внутренней формой так же, как слово или поэтическое произведение имеет внутреннюю форму для говорящего и слушающего или для пишущего и читающего. Кроме внешней и внутренней форм, слово и поэтическое произведение имеют содержание. Так, в случае со статуей содержанием будет правосудие, которое представляет женщина с мечом и весами. Вместо «содержание» А.А. Потебня рекомендует употреблять слово «идея». Он пишет: «Идея и содержание в настоящем случае для нас тождественны, потому что, например, качество и отношения фигур, изображенных на картине, события и характеры романа и т.п. мы относим не к содержанию, а к образу, представлению содержания, а под содержанием картины, романа разумею ряд мыслей, вызываемых образами в зрителе и читателе или служивших почвою образа в самом художнике во время создания» [2, с. 41]. Разница между образом и содержанием ясна. Мысль о необходимости смерти и о том, «что думка за морем, а смерть за плечами» одинаково приходит в голову по поводу каждой из сцен пляски смерти: при большой изменчивости образов содержание здесь относительно (но только относительно) неподвижно. Наоборот, одно и то же художественное произведение, один и тот же образ различно действует на разных людей и на одно лицо в разное время, точно так, как одно и то же слово каждым понимается иначе; здесь относительная неподвижность образа при изменчивости содержания» [2, с. 176].

А.А. Потебня проводит здесь сравнение со словом. Внешняя форма слова тоже не есть звук как бездумный материал, но звук, уже сформированный мыслью; между тем сам по себе этот звук не обязательно еще имеет значение и содержание.

Так, А.А. Потебня постоянно приводит в соответствие то, что он как языковед говорит о слове и то, что он как литературовед говорит о поэтическом произведении. Поэтическое произведение, так же, как слово, имеет внешнюю форму (звуковая плотность), внутреннюю форму (выраженную определенной мыслью или представлением) и содержание, т.е. идею. Внешняя и внутренняя формы взаимосвязаны. При этом А.А. Потебня часто, иллюстрируя свои мысли из области языкознания, приводит в пример поэтическое произведение, и наоборот, прообразом поэтического произведения для него является слово. Внешняя форма слова и поэтического произведения, его звуковая плотность, объединенный в одно целое звучание ряд звуков, в сознании говорящего и слушающего вызывают проявление внутренней формы – определенной мысли. При этом в случае со словом внутренняя форма может забываться, так что у слова остается только внешняя форма и содержание. Так происходит со словами, этимология которых не является явной и которую могут знать только языковеды или никто.

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. Слово есть самая вещь, и это доказывается не столько филологической связью слов, обозначающих слово и вещь, сколько распространенным на все слова верованием, что они обозначают самую сущность явлений [2, с. 173].»

Поэтому, по А.А. Потебне, поэзия есть знание, она несет когнитивную функцию и состоит из трех элементов, как и слово. Поэтическое произведение состоит из тех же частей, только вместо «содержания» А.А. Потебня употребляет слово «идея». Идеал поэтического произведения для А.А. Потебни представляет собой ряд мыслей, ряд этот, как мы можем предполагать, находится в постоянном движении: при чтении произведения мысли в сознании сменяют одна другую, это даже не обычная смена одного другим: каждая мысль порождается предыдущей и порождает последующую. Поэтическое произведение разворачивается во времени: во времени его написания автором или во времени его прочтения читателем-интерпретатором. При этом внешняя форма произведения, его внутренняя форма и идея тесно взаимосвязаны, одно всегда означает и

подразумевает другое. Если слово может потерять свою внутреннюю форму при забывании своей этимологии, так что останется только внешняя форма (звук) и содержание (значение) – смысл же слова забудется, потеряется (останется только значение), то с поэтическим произведением такое может произойти лишь отчасти. Трудно себе представить поэтическое произведение, потерявшее свою внутреннюю форму при оставшейся идее (содержании), и если произведение представляет собой течение мыслей в сознании своего интерпретатора, то на каждом месте, пассаже, потерявшем внутреннюю форму, мысль будет спотыкаться, теряться, и течение мыслей не будет аутентичным и свободным. В каждом поэтическом произведении, растерявшем внутренние формы своих пассажей, будет образовываться «когнитивный вакуум», и оно начнет хуже пониматься читателем. Помимо идеи, согласно А.А. Потебне, поэтическое произведение состоит из поэтических образов. Мы уже приводили пассаж А.А. Потебни, отличающий идею от образа, но и то, и другое являются неизываемой частью поэтического произведения, то и другое порождает движение мысли в сознании как автора, так и читателя произведения. Несмотря на то, что по поводу трехчастного состава слова и поэтического произведения мы можем вспомнить и привести в пример более поздние изыскания, мысли А.А. Потебни относительно внутреннего содержания слова, которое может быть потеряно, относительно идеи и образа поэтического произведения и сейчас являются актуальными. Его соображения, касающиеся идеи произведения как мыслительного движения, а мыслей – как состояний сознания актуальны для современной философии поэтического творчества.

Рассмотрим далее также актуальные мысли лингвиста относительно когнитивной функции поэтического творчества.

Факты науки и факты поэзии

Современная наука представляет собой коллективную человеческую деятельность по познанию мира, в которой нам помогает язык [3].

Тщательно исследуя структуру и функционирование слова как поэтической единицы, А.А. Потебня ставит не менее фундаментальный вопрос о сходстве и различии, а также соотношении поэзии (поэтического слова) и науки. Что есть факты науки, и что – факты поэзии. Что такое факт вообще?

Поэтические произведения А.А. Потебня сравнивает с научными достижениями. Потебня понимает научное (и не только научное) доказательство особым образом. Так, по А.А. Потебне, научное доказательство представляет собой разложение общего положения на частные элементы, из которых оно состоит. По сути, под доказательством А.А. Потебня понимает анализ. Его терминологию и логику описания научных доказательств трудно реконструировать в современных понятиях. Если для нас доказательство – это выведение одного положения из других в соответствии с правилами, дей-

ствующими в системе, то для А.А. Потепни то, из чего выводится положение, нужно сначала обнаружить, исходя из общего, разложив это общее на части. Тут мы можем вспомнить современный взгляд на различие логики открытия и логики обоснования.

Математические и геометрические построения, замечает А.А. Потепня, – представляют собой ряды умозрительных идей, как и арифметические. Совершенным А.А. Потепня считает то доказательство, которое разлагало бы общее положение без остатка. Но такое доказательство возможно только в точных математических науках. Совершенное доказательство, считает он, возможно только в математике и иногда в логике (настолько, насколько она математична). В других же областях знания, по А.А. Потепне, доказательства имеют тот же характер, но меньшую точность. Так, приводя доказательство положения о том, что «все люди смертны», А.А. Потепня отмечает его меньшую точность по сравнению с математическими доказательствами. «Все люди», в том числе жившие задолго прежде и родящиеся в далеком будущем, – не даны нам [2, с. 501]. Мы также останавливаемся и запинаясь на вопросе, что такое жизнь, смерть? И так, А.А. Потепня считает, что «лишь то, что человек создал в своей мысли сам, он может разложить без остатка. Точность доказательства уменьшается по мере того, как увеличивается неопределенность числа слагаемых и неравенство их между собою» [2, с. 501].

Науки различаются между собой точностью доказательств, но идеальный характер доказательств – математический. Он состоит в нисхождении от общего к частному, ибо разлагает общее положение на те положения, из которых оно создано. Противоположное этому движению А.А. Потепня называет не доказательством, а построением общего положения.

А.А. Потепня разводит понятия научного доказательства и научного примера. Научный *пример*, отличается от научного доказательства только как часть от целого. По А.А. Потепне, чем более могут быть «равны» между собой элементы научного доказательства как системы суждений, раскладывающих научные утверждения на такие элементы, тем более безразличен пример, который можно взять для пояснения такого доказательства. Так, в геометрической теореме о двух равных между собой треугольниках можно взять как пример два любых треугольника, удовлетворяющих условиям теоремы. В других же науках, например в биологии, «элементы доказательства» (например, живые организмы) «более неравны», по А.А. Потепне, эмпирически различаются. Хотя и здесь вместе с доказательством того, что все птицы есть «животные с симметрическим строением тела» можно привести как пример практически любую птицу.

Чем несовершеннее обобщение, т.е. чем менее «равны» между собой «элементы», участвующие в доказательстве, тем труднее найти подходящий к доказательству пример и тем тщательнее приходится его разыскивать. Здесь для доказательства этого положения А.А. Потепня приводит пример из науки, которую хорошо знает – из

современного ему языкознания: существует наблюдение, говорит он, что конечные звуки *ь* и *ь*, которые во времена А.А. Потебни уже не произносятся, когда-то произносились как целый слог, произнесение которого теперь уже утеряно: дворь, волкъ, червь и т.д. (ii). Если ученый захочет из этого утверждения вывести положение о том, что любое русское слово, кончающееся на согласный звук, когда-то имело на конце гласный звук, то множество примеров будут безразличны к этому положению. Но другое множество примеров вызывает вопрос: не возникло ли данное слово с согласной на конце (или не было ли оно заимствовано из другого языка) в то время, когда закон звучащей гласной на конце уже не действовал? Именно потому, что обобщение в такой науке, как языкознание (в отличие от математического), несовершенно, выбор примера для его иллюстрации небезразличен. Далее А.А. Потебня вводит в свои рассуждения понятия научного факта, а также закона: «Мы говорим, что то или другое подтверждается *фактом*, находит *фактическое* подтверждение. Что такое факт? Если то, о чем мы говорим, есть общее положение, то в настоящем случае фактом называется то, что мы только что назвали *примером*, и мы можем сказать, перефразируя сказанное выше, поставив вместо *примера* – *факт*, что обобщение одинаково выражается во всех фактах, послуживших для его построения. Если мы произведению своей мысли приписываем внешнее существование, то вместо *обобщения* мы можем употребить слово «закон». Сказанное выше можно выразить еще иначе: *факт, понимаемый в указанном выше смысле, возникает одновременно со своим обобщением, или законом*» [2, с. 503].

Такой научный факт, возникающий вместе со своим обобщением, А.А. Потебня называет *отвлеченным фактом*. *Конкретным фактом* он называет совокупность признаков, частью вошедших в обобщение, частью не вошедших в него. Такой факт может своими множественными признаками входить одновременно в несколько обобщений. Чем более в факте признаков, тем в большее число обобщений он может войти. Если внимательно посмотреть на классификацию фактов А.А. Потебней, то можно уловить в этой классификации «предчувствие» дальнейшего развития теории науки. Так, «отвлеченный факт», по А.А. Потебне, коррелирует с «теоретическим идеальным объектом» В.С. Степина, «конкретный» же факт – с «эмпирическим идеальным объектом». «Отвлеченный факт» целиком вбирается обобщением, как теоретический идеальный объект – теорией. «Конкретный» же факт ведет себя как эмпирический идеальный объект, может входить сразу в несколько обобщений и иллюстрировать несколько научных законов. При этом А.А. Потебня считает, что по отношению к конкретным фактам законы или обобщения постоянны, неподвижны, а конкретные факты, из которых они добыты, изменяются.

Таковы, по А.А. Потебне, факты и законы науки, а также доказательство (обобщение) в науке. В поэзии же, в поэтическом творчестве как в одном из способов познания, «элементы», из которых состоит обобщение, никогда не бывают равными. Сравнивая

поэтическое произведение с наукой, А.А. Потебня берет басни в качестве примера поэтических произведений. Если мы станем анализировать басню, например, научающую быть кротким, то «Из круга каких явлений взято это обобщение? Как мы будем проверять его? У нас имеется, с одной стороны, человек, а с другой, – кротость; доказывается, что кротость должна существовать в каждом человеке. Здесь не может быть точной проверки, потому что невозможно разложение обобщения на все составные элементы его: все эти элементы не равны между собою. Это существенное и самое важное» [2, с. 504].

Кроме того, такие положения, как заключенные в басне положения нравственные, точных доказательств не допускают. Что же пишет А.А. Потебня о поэтическом произведении как доказательстве и способе познания? «...Басня не может быть доказательством одного отвлеченного положения, потому что она служит средоточием многих отвлеченных положений. Стало быть, каждый раз, когда мы попытаемся сделать басню таким доказательством, она будет доказывать больше, чем требуется. Согласно со сказанным о двойственном значении слова *факт*, рассказ, заключенный в басне, есть факт не отвлеченный, а конкретный» [2, с. 506].

Хорошим же примером может служить только отвлеченный факт («теоретический идеальный объект»). Факты же, входящие в состав поэтического произведения, есть факты *конкретные* («эмпирические идеальные объекты»). Здесь мы можем ненадолго оставить А.А. Потебню и прокомментировать: поэтическое произведение есть, несомненно, способ познания. Этот способ в чем-то отличается от способа научного познания, а в чем-то сходен с ним. Как мы уже писали ранее, поэтический образ носит сущностные черты научного идеального объекта – он отвлечен от эмпирии – идеализирован. Вспоминая В.С. Степина, мы можем сказать, что поэтический образ так же, как идеальные объекты науки, есть идеальный объект, существующий в сознании автора и интерпретаторов. И здесь интересно снова обратиться к А.А. Потебне. Получается, что элементы поэтического произведения никогда не равны между собой, и, следовательно, если оно и есть обобщение (сродни доказательствам в науке), то это обобщение не отвлеченное, а конкретное, и, соответственно, поэтическое произведение состоит (можем мы провести параллель) не из теоретических идеальных объектов, но из эмпирических идеальных объектов как поэтических образов. Это спорное положение. С нашей точки зрения, поэтическое произведение тяготеет как раз к большей идеализации своих объектов-образов, благодаря которым познается как внешний, так и внутренний мир автора и читателя-интерпретатора. По А.А. Потебне же, здесь можно увидеть несовершенное обобщение разнородных элементов. «Как иносказание, именно в силу того, что оно говорит другое, а не то, что находится в обобщении, оно научным доказательством ни в каком отношении не может быть. Правильное обобщение этого иносказания, то есть превращение из частного в общее, если оно возможно, никак не

может нам дать в результате того обобщения, которое следует доказать, опять по той же причине, что басня по отношению к обобщению есть иносказание» [2, с. 507].

Отвлекаясь от конкретного примера – басни, – А.А. Потебня высказывает ряд мыслей, реабилитирующих поэтическое произведение, которое, по его мнению, «обобщением быть не может», не может также служить доказательством на манер научного. Он пишет, что всякое поэтическое произведение (как всякое слово в момент своего возникновения) есть иносказание (см.: [2, с. 507]).

Иносказание не может быть доказательством общего положения. Но, пишет А.А. Потебня, это не отнимает у иносказания важность, т.к. *деятельность человеческой мысли* распадается на два постоянно сменяющих друг друга рода деятельности: на построение обобщений из частных и на разложение этих обобщений снова на частности (думаем, в другой терминологии это есть анализ и синтез, дедукция и индукция). Так, иносказание, не могущее играть существенной роли в анализе в научном доказательстве, имеет огромное значение для синтеза, сложения, по А.А. Потебне. Он пишет также о том, что роль поэзии в человеческой жизни есть роль синтетическая; она помогает нам делать обобщения, а не доказывать эти обобщения. Поэзию он видит как среднюю научной деятельности человека. Разница (как он ее понимает) в том, что научное построение стремится связывать равные компоненты, однородные факты. Но как добывать эти однородные факты? Только их близкое рассмотрение может показать эту однородность. Но как ее уловить? Средством для этого уловления А.А. Потебня видит иносказание. Иносказательный рассказ басни (как примера поэзии) служит средоточием многих частных случаев, к которым применяется. Применение к одному и тому же единству смысла устанавливает равенство между отдельными случаями и возводит их к отвлечению.

Современный автор А.А. Горелов в своей части книги «Творчество, смысл, интерпретация» понимает творчество как состоящее в тесной связи с истиной [4, с. 52]. Творчество – созидание истины, пишет он. Это может согласоваться с пониманием А.А. Потебней творчества слова как познания. А познание может быть созданием познаваемого, его истины. Иносказание играет в процессе познания очень важную роль.

Слово и познание

А.А. Потебня представляет свое решение проблемы соотношения поэзии и науки. Но, по его мнению, несмотря на то, что поэзия далека от фундаментальной науки, какой А.А. Потебня видит математику, все же он ставит вопрос о том, как при помощи слова может происходить познание. Ведь язык, слово, даны нам для познания мира и общения друг с другом. Как происходит интересубъективное общение, по А.А. Потебне, мы скажем ниже. Разберем сначала познание мира при помощи слова.

А.А. Потебня рассматривает создание (слова или поэтического произведения) как уравнение. Вновь познаваемое, то, что создается, познается заново, он определяет

через x . То же, что было познано прежде и участвует в познании нового x , он обозначает как A . Итак, согласно А.А. Потебне:

«Самый процесс познания есть процесс сравнения. Названные комплексы мысли разделяются на x , вновь познаваемое, и A , прежде познанное, при помощи чего познается это вновь познаваемое. Третий элемент, возникающий, мы назовем a , в знак того, что мы берем его из A . Эти комплексы всегда между собою разнородны. Возникающее слово всегда иносказательно, потому что x отличается от A и главным образом потому, что a отличается от A , а равно и от x ; так как если я буду представлять себе корову только *рогатою* (a), то я оставлю целую массу признаков без внимания; это a по отношению к целой массе признаков будет иносказанием» [2, с. 540].

Тот признак, по которому во вновь создаваемом слове обозначается вновь познаваемое (т.е. a), А.А. Потебня и называет представлением, одним из трех составных частей слова. Создаваясь, слово изменяет сознание. Когда создается слово, тогда в говорящем происходит изменение того состояния мысли, которое существовало до создания или слышания этого слова.

Это создание, в то же время, не есть создание из ничего, которое «мы не можем себе представить». Создание слова в сознании означает определенное «движение мысли», изменение уже существующего состояния сознания. Сегодня мы можем описать этот процесс, который стремится обозначить А.А. Потебня, с философской точки зрения: итак, существует сознание индивида, поэта, автора, говорящего. В результате мыслительного движения в сознании индивида «всплывает» слово, которое нужно сказать. Слово это, как обычно по А.А. Потебне, состоит из звука, представления и значения. Сознание слышит звук и известное представление, связанное со словом также в нем проявляется. Происходит «движение мысли». То же будет верно для сознания читающего или слушающего – сочетание звуков порождает в нем движение мысли и порождает известное представление, связанное с услышанным словом, а также сознание слушающего воспринимает указание на значение слова. Так, по А.А. Потебне, в сознании говорящего и слушающего происходит движение мысли, т.е. преобразование, трансформация существующего состояния сознания в другое, несущее в себе говоримое или слышимое слово, его смысл. Так, термин А.А. Потебни «движение мысли» становится актуальным и может быть вписан в современную философию творчества, если под движением мысли понимать изменение состояния сознания из положения A (не содержащего, не несущего определенного смысла данного слова) в положение B (состояние сознания, в котором говоримое или слышимое всплыло в единстве своих трех частей: звука, представления, значения). Состояние B отличается от состояния A , если мы рассматриваем создание в сознании определенного слова. А ведь Потебня рассматривает такое создание не только как единичный акт словотворчества и называния, происшедший однажды в человеческой культуре, со времени которого оно существует. Как

создание А.А. Потебня обозначает каждое новое употребление уже существующего слова. В сознании говорящего в этот момент происходит движение мысли и оно создается заново при помощи сравнения, как *x*, который проходит сравнение с *A* и приобретает признак *a* как свое представление. Так, А.А. Потебня приводит пример этимологии слова «корова» через латинское слово *servus*, означающее оленя. Согласно А.А. Потебне, здесь вновь познаваемое (корова, *x*) познается через прежде познанное *A* («рогатое животное»), при этом происходит отвлечение от множества других признаков коровы, и «рогатое животное» становится представлением слова, звучащего как «корова» и имеющего корову своим значением. Множество звучаний, образовавшихся по этому принципу, уже утратили свое изначальное представление и не вызывают в говорящем или слушающем признака *a* как представления. Но А.А. Потебня подчеркивает в своих работах, что создание слова имеет место не только (как мы уже писали) в доисторическом мире. Употребление слова (любое) это также его создание, сопровождающееся движением мысли создающего (говорящего), чье сознание творчески изменяется в процессе воспоминания и произнесении. Так, в связи с этим мы можем вспомнить Л. Витгенштейна, утверждавшего, что «значение слова есть его употребление». При каждом употреблении определенного слова в сознании происходит движение мысли, связанное с созданием звука, представления и значения. Сознание творчески изменяется. Более того, творчеством, творением слова А.А. Потебня называет не только каждое его употребление говорящим, но и каждое его восприятие слушающим, также являющееся творческим изменением сознания. Мысль не рождается из ничего (по А.А. Потебне), мысль происходит из мысли, поскольку каждое творчески измененное состояние сознания происходит из его предыдущего состояния, сознание, содержащее вновь созданное слово, из сознания, еще его не содержащего, но готового к переменам своего состояния. То, что как бы в миниатюре А.А. Потебня говорит о творении и восприятии каждого слова, верно и для творения и восприятия поэтического произведения, только процессы, происходящие при этом в сознании, его «движении мысли» будут на порядок сложнее. Но вернемся к творчеству слова как сравнению. В соответствии со взглядом А.А. Потебни: *«Название словом есть создание мысли новой в смысле преобразования, в смысле новой группировки прежнего запаса мысли под давлением нового впечатления или нового вопроса»* [2, с. 540].

Слово не может пониматься как выражение и средство сообщения готовой мысли; оно сопровождается в сознании работой мысли. И эту работу оно производит, прежде всего, в сознании мыслящего. Если оно сообщает мысль слушающим, то единственно потому, что оно в слушающем производит процесс создания мысли, аналогичный тому, который происходил прежде в говорящем.

Это также вполне согласуется с данными современной философии. Здесь мы можем, как ни странно, вспомнить описание Э. Гуссерлем процедуры феноменологической апперцепции Другого. Э. Гуссерль рассматривал конституирование сознанием другого сознания через телесные проявления Другого: посредством аналогизирующего восприятия для меня появляется Другой (то есть отличный от меня) поток сознания. Э. Гуссерль пишет, что в сфере принадлежности он обнаруживает свое тело как объект с особыми свойствами – он может им управлять. Я при этом постигаю себя как психофизическое единство. По апперцепирующей аналогии, видя тело Другого, Я воспринимаю его как Другого, обладающего сознанием. Опыт сознания Другого открывается мне через уподобление моему собственному [цит. по: 5, с. 61].

То, что верно, по Э. Гуссерлю, для конституирования в моем сознании Другого как обладающего сходными телесными проявлениями и также сознанием, может быть применено при анализе апперцепции моим сознанием слова, сказанного Другим, или созданного Другим поэтического произведения, слова которого будут подобием плоти. Телесным проявлением будет их звучание, представление же и значение каждого слова будет конституироваться по аналогии с всплывающими в моей памяти прежними употреблениями и восприятиями данных слов. Так будет происходить в сознании апперцепция поэтического произведения. Другой здесь конституирован дважды: как простая совокупность сложной системы смыслов, которую представляет собой произведение (в моем сознании) как «Другого во мне», а также как живой (или живший) поэт, написавший произведение и через лирического героя представляемый мною как читателем. Перенос «сдвиги смысла», я могу то воспринимать сказанное о лирическом герое как сказанное обо мне и приписывать себе все характеристики лирического героя (познавая самого себя), то через того же лирического героя познавать поэта как эмпирического Другого, историческую личность. И все эти сложные продукты феноменологического конституирования – слова, его представления и значения поэтического произведения в качестве сложной системы смыслов автора, – начинаются с произнесения слова, т. е. его создания (творчества) и также с восприятия произнесенного слова, его воссоздания через процесс сравнения (по А.А. Потебне). Новое слово (x), сравниваемое с чем-то уже известным (A) приобретает признак a , взятый от известного A , от других же признаков данного A при создании слова происходит отвлечение, так что данное сравнение в когнитивном плане представляет собой абстракцию.

Итак, по А.А. Потебне, понимание слова, а также поэтического произведения не есть передача мысли от одного сознания другому. Он описывает:

«Слово, взятое в целом, как совокупность внутренней формы и звука, есть прежде всего средство понимать говорящего, апперцепировать содержание его мысли. Членораздельный звук, издаваемый говорящим, воспринимаемая слушающим, пробуж-

дает в нем воспоминание его собственных таких же звуков, а это воспоминание посредством внутренней формы вызывает в сознании мысль о самом предмете. Очевидно, что если бы звук говорящего не воспроизвел воспоминания об одном из звуков, бывших уже в сознании слушающего и принадлежащих ему самому, то и понимание было бы невозможно. Но для такого воспроизведения нужно не полное, а только частичное слияние нового восприятия с прежним. При единстве человеческой природы некоторое различие в рефлексивных звуках, издаваемых разными неделимыми, не могло мешать созданию слова, точно так, как и теперь разнообразные оттенки в произношении отдельного слова, переданного нам прежними веками, не мешают пониманию. Так как чувство вообще обуславливается совокупностью личных свойств человека, то и различие внутренней формы ономато-поэтического слова должно быть признано а priori; но и оно, подобно разнообразию звуков, не переходя известных пределов и не обнаруживаясь заметным образом в разнице звуков, не существует для сознания и не мешает пониманию» [2, с. 139].

Мысль А.А. Потебни показалась нам близкой, т.к. мы и прежде писали уже, что смысл (слова, поэтического произведения) не передается, подобно вещи из рук в руки. А.А. Потебня пишет, что понимание (как поэтического произведения, так и слова как поэтического произведения) состоит вовсе не в передаче смысла – осмысленное для говорящего слово возбуждает в сознании слушающего его собственные смыслы. Смыслы же слова для говорящего и для слушающего, как для любой другой пары людей, различны.

По А.А. Потебне, все свойства поэтического произведения соответствуют свойствам слова. Так, значение слова соответствует значению поэтического произведения – идее – как А.А. Потебня его называет.

Итак, А.А. Потебня решает по-своему проблему того, как с помощью поэтического слова, поэзии внутри слова (представлении) происходит познание элементов мира.

А.А. Потебня критикует общераспространенное в его время мнение, что слово нужно *для того, чтобы* выразить мысль и *передать ее Другому*. Но разве сама мысль передается Другому? Мысль есть нечто, совершающееся внутри мыслящего человека и не подлежит прямой передаче Другому. Относительно передачи мысли – понимания – А.А. Потебня ставит проблему: как передать то, что совершается внутри человека, Другому? Разве можно это взять, выложить из своей головы и переложить в голову Другому? «Для того чтобы понять, что происходит при так называемой передаче мысли, – пишет А.А. Потебня, – нужно обратить внимание на то, нужно ли, прежде всего, слово для передачи мысли? Мыслим ли мы только словами. Действительно ли у нас до слова не происходит никакой мысли? Заключается ли в слове вся сумма мысли, возможная для человека?» [2, с. 537].

А.А. Потебня отвечает на этот вопрос: существуют формы искусства (они же формы познания) и не использующие слова. Таковы музыка, живопись, архитектура. Итак, вне слова и до слова существует мысль, но слово обозначает течение в развитии мысли. Описывая механизм понимания слова и поэтического произведения, А.А. Потебня обращается к высказыванию Вильгельма Гумбольдта о том, что всякое понимание есть непонимание. Говоря любое слово (например «стол»), мы подразумеваем весь наш прежний опыт в понимании и употреблении данного слова. Неосознанно мы можем иметь в виду все столы, которые видим в своей жизни и о которых говорим, употребляя данное слово. Мысль эта сродни мысли А. Шюца о биографической ситуации. Под «биографической ситуацией» А. Шюц понимает весь опыт индивидуального сознания на протяжении прожитой жизни. Биографическая ситуация, по А. Шюцу, участвует в понимании слушающим и в употреблении говорящим слов и фраз [6, с. 372]. Итак, согласно А.А. Потебне, говорящий видел в своей жизни столы *a, b, c*, а слушающий *d, f, e*. Кроме того, в воспоминаниях присутствует определенный порядок: индивид не просто видел такие-то столы, но видел их в таком-то порядке.

Итак, А.А. Потебня решает по-своему проблему того, как с помощью поэтического слова, поэзии внутри слова (представления) происходит познание элементов мира. Но как происходит понимание самого слова, произносимого говорящим?

Понимание слова

Проблемы понимания слова говорящего или пишущего слушающим или читающим, проблемы интерсубъективности, своеобразно решаемой А.А. Потебней, мы уже вкратце касались в предыдущих разделах. Рассмотрим теперь анализ А.А. Потебней интерсубъективности более подробно.

Проблема интерсубъективности, понимания одним индивидом другого: слушающим – говорящего, читающим – пишущего, – отнюдь не ушла со сцены в разряд неактуальных проблем или псевдопроблем. Данной проблеме посвящают свои работы современные философы. Так, в частности, в 2014 году вышла книга «Интерсубъективность в науке и философии» (под ред. Смирновой Н.М.) [7]. Свое видение проблемы интерсубъективности представляют такие известные современные философы, как А.Ф. Зотов, О.А. Зотов, Н.М. Смирнова, А.Ю. Алексеев, А.Ю. Антоновский, В.И. Аршинов, Д.И. Дубровский, Е.Н. Князева, Л.А. Маркова, Е.Н. Шульга.

Современный исследователь Н.М. Смирнова пишет: «Специфическая трудность конституирования Другого как обладающего собственным потоком сознания состоит в том, что чужой поток сознания не может быть дан мне в опыте непосредственно». Э. Гуссерль рассуждает о том, как этот поток мыслим по аналогии с данным мне моим собственным [5, с. 61].

По А.А. Потебне, если бы сумма наших мыслей была связана со словом, то в результате получилось бы, что содержание слова у меня и у Другого совершенно различно. Интерсубъективность А.А. Потебня понимает так:

«Несомненно то, что мы производим друг в друге аналогичные движения, колебания, дрожание мысли такими средствами, как язык, музыкальный звук, графический образ и т.д. *В понимающем происходит нечто по процессу, то есть по ходу, а не по результату сходное с тем, что происходит в самом говорящем*» [2, с. 539].

В говорящем, в его сознании слово «создается», и при этом происходит определенное движение мысли. Сказанное слово порождает также движение мысли в слушающем, в его сознании также происходит создание слова, мысли. Как мы уже не раз отмечали, то, что говорит А.А. Потебня о слове, он говорит и о поэтическом произведении, и наоборот. Так, говоря об интерактивном понимании слова, он говорит и о понимании поэтического произведения как некоего более сложного, чем слово, движения мысли. Он пишет, что поэтическое произведение, будучи таким же объективированием мысли, как слово, также, прежде всего, нужно не для слушателей, не для публики, а для самого поэта. Оно есть создание мысли в смысле преобразования запаса мысли, который был до этого создания.

А.А. Потебня так решает проблему интерсубъективности: если слово, звук будит в тебе мысль, то, стало быть, эта мысль в тебе уже находилась в другом виде, неорганизованная, некристаллизованная. Отсюда А.А. Потебня заключает об исключительной ценности для нас личности поэта, в котором рождается поэтическое произведение. Процессы, происходящие в душе поэта, есть в каком-то смысле процессы в наших душах, в душах читающих и воспринимающих, и личность поэта исключительна, содержа в себе элементы, которые (может быть, в другом порядке) содержатся в наших душах как душах воспринимающих.

Итак, сложное поэтическое произведение представляет собой сложную даже не мысль, а сложное течение мысли, происходящее в сознании автора. Слова, из которых состоит поэтическое произведение, обнаруживают свой смысл, свои представления и значения. Продолжая эти мысли, мы можем сказать, что поэтическое произведение есть сложная система смыслов слов, из которых состоит и система элементарных смыслов, представляющих собой поэтические образы. Слова, из которых складывается поэтическое произведение, каждое имеет свой смысл, свои представление и значение, по А.А. Потебне. Кроме того, и целостное произведение имеет свои более сложные представление и значение. Течение, движение мысли в сознании произносящего слово или создающего поэтическое произведение следует за значением и представлением, а также (конечно) и за звучанием создаваемого слова или произведения. Звукопись (звуковой ряд) поэтического произведения (А.А. Потебня об этом не говорит, но мы можем это домыслить) относится к до-словесному мышлению, воспринимается как определенная

музыка, стихотворение есть в этом смысле музыкальное произведение. Но на музыку накладываются представления и значения употребленных слов. Мысль создающего движется вдоль них. А.А. Потебня пишет даже, что поэтическое произведение важнее для автора, создающего его, чем для читателя-интерпретатора. Создание поэтического произведения является для автора личностнообразующим так же, как для понимающего его читателя. Личность автора, пишет А.А. Потебня, очень важна.

Как же происходит понимание произведения и почему оно интерсубъективно? Если я (автор, говорящий) видел в своей жизни столы a, b, c , а слушающий (читатель-интерпретатор) – d, f, e , то в сознании, как моем, так и читающего, слово «стол» обладает определенными смыслами, организованными в определенный порядок. Слово «стол» имеет представление и значение не только для меня, но и для читателя, для слушающего тоже, просто это другие представление и значение, другой порядок. Движение мысли происходит в сознании автора, складывающего слова и смыслы в определенный порядок. Это движение мысли возбуждает («всколыхивает») сознание читателя, в котором слова, выстроенные автором в определенный порядок, также порождают движение мысли или складываются в сложную систему смыслов (в нашей терминологии). Произведение, как и слово, поэтому интерсубъективно, имеет смысл для говорящего и слушающего, пишущего и читающего. Произведение при своем создании и интерпретации «обращается к биографической ситуации» (А. Шюц) автора и читающего, возбуждает в том и другом движение мысли (А.А. Потебня). Произведение как способ познания дает познать в первую очередь сознание, в котором оно создается или вос-создается, автора и читателя как личностей.

Итак, по А.А. Потебне, всякое создание нового слова из прежнего создает вместе с новым значением и новое представление. Слово состоит из трех элементов: единства членораздельных звуков, то есть *внешнего знака* значения; *представления*, то есть *внутреннего знака* значения, и самого *значения*. Такое трехчастное строение слова становится, в том числе, решением проблемы интерсубъективности.

Знак значения поэтому, согласно А.А. Потебне, двоякий: как звук и как представление. Звук и значение присущи слову всегда, неотъемлемо, представление же со временем может теряться. Представление было элементом каждого слова на заре создания этого слова, поэтому следы представления в слове иногда ясны каждому, иногда только лингвистам, иногда же – навсегда затеряны в истории. Но, так или иначе, по А.А. Потебне, слово со своими тремя элементами выполняет для сознания когнитивную функцию. Вот как описывает это А.А. Потебня: в любом случае (потеряно представление или нет) при помощи слова совершается познание. А.А. Потебня обозначает познание как приведение в связь познаваемого, которое он обозначает как B , и познанного прежде – он обозначает его как A . При познании, по А.А. Потебне, B (познаваемое) при-

водится в связь с *A* (прежде познанным) при помощи признака *a*, взятого у *A* и приписываемого *B*. «Жизнь слова – «по-витгенштейновски» пишет А.А. Потебня, – состоит в его употреблении, то есть в применении к новым случаям» [2, с. 309].

Такое новое применение слова и становится познанием, когда познаваемое нарекается именем, имеющим звучание, значение и представление. А.А. Потебня усматривает в каждом вновь возникающем слове *действие мысли* по сравнению двух мысленных комплексов, связанных: один – с вновь познаваемым, другой же – с прежде познанным. Слово возникает из сравнения, в котором и участвует внутренняя форма слова – представление. Так, представление о корове как рогатом животном является сначала неотъемлемой частью слова «корова» в его происхождении. При возникновении данного слова комплекс мыслей, связанных с *B*, с познаваемым, с коровой приходит в связь с комплексом мыслей, связанных с другими рогатыми животными, например, с оленем. «Рогатое животное» здесь становится внутренней формой слова, его представлением. Слово рождается из двух комплексов мыслей, приводимых в связь при помощи *сравнения*. И здесь также актуальной – и даже передовой – нам видится мысль о познании как приведении в связь комплексов мысли (систем смыслов) в сознании порождающего данное слово и в сознании всех пользующихся данным словом. «Значение слова есть его употребление» (Л. Витгенштейн). Согласно тому, что мы можем вычитать у А.А. Потебни, каждое создание слова заново представляет собой движение мысли в сознании создающего. В нем приводится в соответствие, в связь «комплексы мыслей» (или системы смыслов в нашей терминологии). Создание слова происходит в сознании и является актом познания, который, по А.А. Потебне, представляется как сравнение нового познаваемого (*X*) с прежде познанным (*A*). Акт сравнения с участием внутренней формы слова (представления) происходит не только в доисторическом времени при создании каждого слова заново, но и при каждом его употреблении, которое А.А. Потебня видит как новое создание слова. Акт приведения в соответствие двух комплексов мысли (двух систем смыслов) в сознании происходит при каждом новом употреблении слова как говорящим, так и слушающим. Далее, пишет А.А. Потебня, так как комплексы мыслей, из которых рождаются слова, всегда так или иначе разнородны – всякое возникающее слово всегда *иносказательно*, причем, в двойном отношении: как по различию *X* и *A*, так и по различию *a* и *A*. Течение мысли в создаваемом слове направлено от *A* к *X* – так считает А.А. Потебня – и познаваемое для него не есть только отношение *X* и *A*, но и само *X*. Представление, по А.А. Потебне, дает сознание единства сравниваемых комплексов мысли, также оно облегчает обобщение посредством идеализации. Представление создает категорию объектов мысли. «Представление замещает собою образ» [2, с. 302]. Образ может переходить, согласно динамике движения мыслей в сознании, в *понятие*. При этом происходит установление связей между мыслями, их подчинение и соподчинение (классификация).

По А.А. Потебне, уже при самом возникновении слова между его значением и представлением возникает дисбаланс, который со временем, со все новыми и новыми употреблениями слова, увеличивается. Каждое слово иносказательно и возникает из идеализации – отвлечения признака *a* от *A* и приписывания его *B*. Значение слова от употребления к употреблению расширяется, представление же при этом только тормозит мыслительный процесс и в конце концов теряется. И все же название объекта *X* словом (вначале иносказательным, имеющим представление, описывающим один признак *a*, присущий *A*, но отвлекающийся от него в пользу *X*) такое название, употребление слова есть познание объекта *X* и вместе с тем комплексом мыслей, завладевающих сознанием. «При помощи слова человек снова узнает то, что уже было в его сознании. Он одновременно и творит новый мир из хаоса впечатлений и увеличивает свои силы для расширения пределов этого мира» [2, с. 302].

Проблему составляет также существование слова с «потерянным», затертым представлением. А.А. Потебня относит такие слова к прозаическим явлениям, однако слова, существующие в языке в настоящий момент, А.А. Потебня делит на первообразные (т.е. слова с потерянным представлением, безобразные) и слова производные, переносные, с ясным представлением – образные. Развитие языка А.А. Потебня описывает как затемнение представлений слов и возникновение в силу этого новых образных слов. То есть, когда изначальное представление уходит в прошлое, слову придается законами языка новое представление, так что слово в силу затемнения первоначального представления может стать как безобразным, так и образным с новым ярким образом. Приведу пример из А.А. Потебни – слово «донник» этимологически происходит от болезни «дена», при которой донник употреблялся. Это представление было забыто, и теперь мы слышим в слове «донник» – дно.

Мы говорим, – пишет А.А. Потебня, – не только тогда, когда думаем, что нас слушают и понимают, но и про себя и для себя. Хотя мысль бывает и до слова, и бессловесной, как в музыке, живописи, архитектуре, слово организует мысль, а вместе с ней и познание. Познание, т.о., происходит посредством слов и, как мы уже писали: всякое создание нового слова есть познание и всякое употребление уже созданного слова есть его создание заново, а значит, – тоже познание. Говорящий слово познает предмет, о котором говорит это слово. Говорящий слово своим высказыванием будит в слушающем движение мысли, познание, которое, по А.А. Потебне, есть сравнение, приписывание *B* признака *a*, общего у *B* с прежде познанным *A*. Движение же мысли происходит в сознании индивида. Так что здесь можно усмотреть некий психологизм описываемой А.А. Потебней схемы.

Но, повторяет А.А. Потебня, говорим мы не только для других. Говорение для другого, движение мысли в двух сознаниях – говорящего и слушающего, т.е. интерсубъективность слова и поэтического произведения, по А.А. Потебне, мы уже описывали.

Посмотрим теперь, что говорит А.А. Потебня о речи для себя. «Чем сложнее то, что намерены сказать другим, тем явственнее для нас различие и разновременность двух моментов речи: первого, когда обдумываем и говорим для себя, и второго, когда говорим другим. То же различие, только менее осязаемое, и в простейшем слове» [2, с. 305].

Ранее мы сосредоточивались на сходстве процессов, происходящих в говорящем при говорении и в понимающем при понимании. Мы писали, что и в том, и в другом случае происходит, по А.А. Потебне, внутреннее движение мысли – совмещение и сопоставление комплексов мыслей в сознании, иными словами, рождение и взаимодействие систем смыслов. А.А. Потебня говорил также о зеркальности процессов, проходящих в говорящем и в слушающем, подчеркивал, что в том и другом случае происходящие процессы означают именно познание. А.А. Потебня обосновывает различие речи говорящего для себя и для слушающего Другого.

Действие речи на самого говорящего, – пишет А.А. Потебня – и действие ее на слушающего и понимающего, а именно, *понимание* – необходимо различать, что также представляет собой исследовательскую проблему. При этом он считает, что элементы слова или словесного произведения тождественны, но действие словесного (поэтического) произведения на автора и на читателя необходимо строго различать. Вот что он пишет о действии слова на говорящего:

«Мир является нам лишь как ход изменений, происходящих в нас самих. Задача, исполняемая нами, состоит в непрерывном разграничении того, что мы называем своим я и всего прочего не-я, мира в более тесном смысле. Познание своего я есть другая сторона познания мира, и наоборот» [2, с. 305].

Поэтическое произведение, таким образом, будучи по сути своей направленным на познание, при действии на своего автора обслуживает не только познание им внешнего мира, но и самопознание, познание своего Я. «Но как возможно самопознание, – спрашивает А.А. Потебня, – когда я есть непрерывное течение (мыслей – Ю.М.), когда познаваемое в мгновение познания уже ушло, уже неуловимо?» [2, с. 305].

Здесь А.А. Потебня делает поистине гуссерлианский шаг. Мы познаем в себе – считает он – не свое настоящее состояние сознания, но прошедшее, в ретроспекции. Он пишет:

«Непосредственное самопознание невозможно. Первообразное невольное действие, предполагаемое самопознанием, состоит в том, что непрерывно утекающее состояние нашего я оставляет более осязаемый след в членораздельном звуке. Воспроизведение звука облегчает, впрочем, всегда неточное воспроизведение мысли. Звук становится намеком, *знаком прошедшей мысли*. В этом смысле слово *объективирует мысль*, ставит ее перед нами, служит тем делом, без которого невозможно само-

познание, как первоначально, до приобретения навыка, невозможно считать, не указывая на считаемые вещи или не передвигая их, невозможно играть в шахматы, не передвигая шашек» [2, с. 306].

Таким образом, слово, говоримое и слышимое самим говорящим, как и поэтическое произведение, являясь звучащим, объективированным, служит самопознанию автора. Слово, поэтическое произведение понимаются слушающим или читающим. Слово и поэтическое произведение служит познанию предметов внешнего мира, и комплекс мыслей при этом образует течение в сознании как потоке (о котором говорят более поздние исследователи). При понимании слова ли, поэтического ли произведения, в двух сознаниях (говорящего и слушающего, автора и читателя) движения мыслей обуславливают познание предмета, о котором говорится.

Современный исследователь И.А. Бескова рассматривает переход от дуального к недуальному видению мира [8]. Такой переход, будь он видим А.А. Потебней, стал бы решением его проблемы понимания слова говорящим. Но так решалась бы эта проблема только относительно особых личностей, познавших недуальное видение мира. По отношению же к человеку технократической культуры решение А.А. Потебни и сейчас имеет силу.

Как быть, однако, с поэтическим произведением, образы которого рождались у автора не в связи с объектами внешнего для него мира, но в связи с движением мыслей и чувств в сознании *Я*? Как мы здесь понимаем А.А. Потебню, такие образы, во-первых, обуславливают самопознание автора, объективируя в звуке и «ставя перед ним» факты его душевной жизни. Неуловимые без рефлексии и объективации, застывая в произведении, они становятся доступными для рефлексии. Во-вторых же, передаваясь в объективированном виде Другому (слушателю или читателю), они обуславливают познание фактов внутренней жизни автора, а также собственной душевной жизни интерпретатора. Современный автор С.А. Филипенко, вслед за М. Полани, рассматривает формирование личностных смыслов как основу творчества [9]. Это также перекликается с заключениями А.А. Потебни о личном движении мысли в сознании как при говорении (творчестве), так при слушании (со-творчестве). Проблематизируя самопознание, А.А. Потебня делает доступным его механизм – через объективацию фактов душевной жизни в слове или поэтическом произведении. Его описание познания через изменение комплексов мыслей в *сознании* заставляют вспомнить трансцендентально-феноменологический подход, созданный Э. Гуссерлем. Его описание механизмов понимания, познания и самопознания кажутся нам порой предельно точными, а там, где можно с ним не согласиться, чаще речь идет только о терминах, но не о всем здании анализа, построенном А.А. Потебней. Его мысли о познании и об intersубъективности выглядят вполне современно, особенно если, как мы иногда (корректно или нет) делаем, заменить термины на равнозначные, но более современные.

Апперцепция

А.А. Потебня рассматривает слово как средство апперцепции и, следовательно, как нечто, выполняющее когнитивную функцию.

«При создании слова, а равно и в процессе речи и понимания, происходящем по одним законам с созданием, полученное уже впечатление подвергается новым изменениям, как бы вторично воспринимается, то есть, одним словом, *апперципируется*». [2, с. 122].

Одно и то же восприятие, по А.А. Потебне, может апперципироваться по-разному. В приводимых им примерах из области русской литературы он различает «две стихии апперцепции»: с одной стороны, воспринимаемое и объясняемое, с другой, – ту совокупность мыслей и чувств, которой подчиняется воспринимаемое, и посредством которой оно объясняется. Так, «Дама приятная во всех отношениях, находя, что покупка Чичиковым мертвых душ выдумана только для прикрытия и что дело в том, что Чичиков хочет увезти губернаторскую дочку, по-своему апперципирует, то есть объясняет, понимает представления Чичикова и мертвых душ» [2, с. 122].

В некоторых из приведенных им примеров он сам замечает слияние объясняемого и объясняющего. Слияние одних впечатлений с другими, когда мы смотрим на что-то привычное, думаем о чем-либо привычном, погружены в повседневность – препятствует апперцепции этих впечатлений. Так, если бы дама из «Мертвых душ», думая о чем-то своем, смотрела в окно кареты, она видела бы там дома, проходящих людей, в ее мысли сливавшихся с много раз виденными подобными пейзажами, и апперцепция была бы невозможна, т.к. внимание ни на чем не останавливалось бы.

«Таким образом, ряд известных нам предметов a', b', c' , которые исподволь представляются нашему зрению, до тех пор могут не замечаться, пока беспрепятственно сливаются с прежними представлениями, a, b, c ; если вместо ожидаемого представления d появится не соответствующий ему предмет d' , а неизвестный нам x , то восприятие этого последнего встретит препятствие к слиянию с прежним и может апперципироваться» [2, с. 123–124].

Повседневность, таким образом, состоит в отсутствии апперцепции, по А.А. Потебне: мы совершаем каждодневные простые действия, видим изо дня в день одни и те же предметы, и наши прошлые впечатления от них сливаются с нынешними, их апперцепция не происходит. Но (оговаривается А.А. Потебня) апперцепция заключается и не в препятствии к слиянию. Апперцепция может состоять как в простом признании препятствия плавному движению повседневных мыслей, так и, вызываясь этим препятствием, сниматься им.

«Спрашивая: “Это что такое?” и не имея в мысли ни малейшего указания на ответ, мы, тем не менее, судя по употребленным нами словам, уже апперципируем впечатление как предмет (это что), имеющий известные качества (такое). Препятствие к слиянию

так мало составляет сущность апперцепции, что, напротив, самая совершенная апперцепция та, которая не встречает препятствий, то есть, например, мы лучше всего понимаем ту книгу, которая нами легко читается» [2, с. 124].

Апперципируемое может быть не совокупностью признаков, а простейшим чувственным восприятием или одновременно рядом таких восприятий; а апперципирующее может быть не сложным душевным явлением, а одним каким-нибудь несложным чувством или немногими актами познавательной способности. А.А. Потебня дает такое определение апперцепции: «Апперцепция – везде, где данное восприятие дополняется и объясняется наличным, хотя бы самым незначительным, запасом других» [2, с. 125].

Апперципировать, по А.А. Потебне, сознание может как истину, так и вымысел или мнение. Так, в «Мертвых душах» почтмейстер, задавший вопрос «Кто такой Чичиков?», отвечает на него «Это капитан Копейкин». Так, Чичиков апперципируется им как капитан Копейкин. Дон-Кихот апперципирует крылья ветряных мельниц как великанов, а стадо овец – как неприятельское войско, в то время как Санчо Панса то же восприятие апперципирует только как мельницы и баранов. Здесь мы можем только оговориться, что восприятие Санчо Пансы ни в коем случае не тождественно восприятию Дон-Кихота, хотя и смотрят они на одни и те же вещи. Апперципируемое восприятие как бы заранее сливается со своей апперцепцией, и мы видим уже результат данного слияния. Так, в «Мертвых душах», когда одна из дам находит, что на губернаторской дочке румянец в палец толщиной, другая же дама утверждает, что губернаторская дочка – статуя и бледна, как смерть, А.А. Потебня пишет, что обе они различно апперципируют предмет.

Мы могли бы возразить А.А. Потебне, что в силу отсутствия зазора между воспринимаемыми впечатлениями и их апперцепцией, в силу единства такого впечатления и апперцепции, нельзя утверждать, что сознания, по-разному апперципирующие один и тот же предмет, могут воспринимать их сходно.

Вернемся к изложению А.А. Потебней мысли об апперцепции. Он дает еще одно ее определение: «Она (апперцепция – Ю.М.) есть участие известных масс представлений в образовании новых мыслей» [2, с. 126].

А.А. Потебня утверждает, что *сила* апперципирующих масс может быть различной и изменяться в сознании.

«Чем более я приготовлен к чтению известной книги, к слушанию известной речи, чем сильнее, стало быть, апперципирующие ряды, тем легче произойдет понимание и усвоение, тем быстрее совершится апперцепция» [2, с. 126].

Или еще, по А.А. Потебне, апперцепция есть участие сильнейших представлений в создании новых мыслей. А.А. Потебня, говоря о человеческом сознании, различает сознание и бессознательное. Так, он пишет: «Вообще в каждое мгновение жизни все, что есть в душе, распадается на две неравные области: одну – обширную, которая нам

неизвестна, но не утрачена для нас, потому что многое из нее приходит нам на мысль без новых восприятий извне: другую – известную нам, находящуюся в сознании, очень ограниченную сравнительно с первой» [2, с. 127].

Сознание А.А. Потебня отличает от самосознания, которое приходит к человеку сравнительно поздно. Он определяет сознание как постоянное свойство душевной жизни человека, представляющее собой «совокупность актов мысли, действительно совершающихся в данное мгновение». [2, с. 128].

В этом определении можно уже усмотреть современное видение сознания как потока. Мы определяем его как поток восприятий и смыслов. А.А. Потебня говорит о мыслях, о совокупности мыслей, однако он должен был понимать, что человеческая мысль не статична. Уже определение сознания как совокупности мыслей, «совершающихся в данное мгновение», подразумевает, что в иное мгновение совокупность эта иная. А.А. Потебня отмечает также, что ряд мыслей приходит в сознание из бессознательного, изменяясь при этом, и что мы не можем определить, как именно они изменяются, поскольку не можем сравнить наше бессознательное и сознание. Итак, сознание, согласно А.А. Потебне, как его мысли видим мы, есть поток, течение мыслей, сменяющих одна другую и составляющих сложные системы мыслей в потоке сознания. По А.А. Потебне, степень влияния одних мыслей на другие может, по-видимому, зависеть или от силы сопровождающего их чувства, или от их ясности.

Сознание апперципирует свои впечатления, и, таким образом, в нем рождаются мысли.

Слово, по А.А. Потебне, является средством такой апперцепции, отдельные слова и системы слов образуют мысли, протекающие в сознании, служат апперцепции восприятий, слова имеют, т.о., когнитивную функцию.

Итак, А.А. Потебня в своем учении об апперцепции суммирует результаты своих предшественников и современников и предвосхищает современное учение о сознании как потоке. Для него этот поток – течение мыслей и восприятий. Путем апперцепции – «объяснения», приписывания восприятию определенных свойств, – возникают мысли, течение которых, по А.А. Потебне, и можно назвать сознанием. Он вносит вклад в психологическое учение о бессознательном, изображая (анализируя) переход мыслей из бессознательного в сознание как динамический процесс, изучение которого затруднено сущностными характеристиками бессознательного как непознаваемого и в силу этого не могущего попасть в поле зрения при интроспекции. Сущность слова и поэтического произведения, по А.А. Потебне, – во влиянии на сознание как на течение мыслей. Слово (как и поэтическое произведение), по А.А. Потебне, участвует в апперцепции, путем слова восприятию приписывается «объясняющее» – слово или высказывание – определение. Апперцепция рассматривается А.А. Потебней как психологический процесс. Апперципировать можно как истину, так и мнение, ложное высказывание. (А.А.

Потебня приводит многочисленные примеры из «Мертвых душ», когда бурлящий свет наперебой высказывает мнения о том, кто такой Чичиков и зачем ему мертвые души). Апперцепировать, однако, можно и истину. В стремлении апперцепировать истину заключается психологическая сущность науки и философии. В апперцепции когнитивно обогащающих «объяснений» можно было бы усмотреть и сущность поэзии, поэтического произведения, слова как поэтического произведения и поэтического произведения как слова.

Метафоричность слова

Апперцепция слова также затрагивает его метафоричность. Ведь в трехчастной структуре слова: внешняя форма – внутренняя форма (представление) – значение слова, – за словообразование отвечает именно представление, а оно иносказательно, метафорично. Каждое новообразуемое слово или уже образованное, но с еще свежей памятью о своем возникновении, является элементарной формой поэзии и как таковое метафорично. Метафора стоит в центре структуры каждого новообразованного слова и является, строго говоря, фактором его образования. Так, слова «восток», «запад» не образовались бы, не будь в их центр помещена образная метафора «востекания» и «западания».

В современной эпистемологии употребление метафоры воспринимается как «сдвиг смысла» [1, с. 170]. Такой позиции придерживается, в частности, Н.М. Смирнова, подробно разбирая проблемы эпистемологии метафоры в своей книге «Смысл и творчество». Если вернуться к А.А. Потебне, сдвиг смысла происходит, когда новое слово образуется, а также, когда слово теряет свою иносказательность и метафоричность в процессе долгого употребления, когда внутренняя форма, представление слова коллапсирует и более не всплывает в сознании говорящего и слушающего. Тогда слово из поэтического становится прозаическим.

Почему А.А. Потебня назвал иносказание, метафорический элемент в структуре слова его «внутренней формой»? Очевидно, оттого, что без этого элемента, без внутренней формы слово никогда не могло возникнуть. Метафора оказывается первичной в процессе словообразования. Слово как поэтическая единица образуется как раз за счет «сдвига смысла», его перемещения с уже известного (олень, «рогатое животное») на познаваемое (корова). Метафоричность слова в концепции А.А. Потебни является условием его функционирования. Она имеет смысл для человека, образующего и говорящего данное слово, оно в силу своей метафоричности может обретать смысл для воспринимающего, слушающего. Смысл этот напрямую связан с метафорой: говорящий «срава» – имеет в виду нечто рогатое. Он создал это слово, воспользовавшись метафорой оленя. В сознании слушающего, по А.А. Потебне, при этом происходит «движение мысли», индуцированное услышанным словом. Слушающий распознает в созданном слове метафору и обращается к ресурсам собственного сознания, к собственному

опыту познания мира. А если при этом говорящий показывает на называемый предмет, в слушающем зарождается новое слово – новый элемент поэтической речи с метафорой в центре – внутренней формой слова. Слово рождается здесь за счет сдвига смысла, и за счет этого же сдвига оно функционирует. Его апперцепция становится возможной.

Метафоричность языка, метафоричность слова как элементарной формы поэзии для А.А. Потебни означает немаловажный факт: при помощи слова совершается познание мира (а оно является в нашей терминологии трансформацией всего человеческого мира).

Или, как описывает этот процесс А.А. Потебня: действие мысли во вновь возникающем слове есть сравнение двух мысленных комплексов (отметим, что мысленные комплексы здесь означают предметы или явления, воспринятые сознанием и существующие в сознании в виде систем смыслов, что роднит такую терминологию с феноменологией). Итак, при возникновении или произнесении и восприятии слова происходит сравнение двух мысленных комплексов: вновь познаваемого (X) и прежде познанного (A) посредством представления-метафоры (a). Поскольку такие комплексы, по А.А. Потебне, всегда разнородны, то возникающее слово всегда иносказательно. Иносказание это двоякое: как по различию X и A , так и различию A и a . Течение мысли при этом направлено от A к X , и интерес сосредоточен на X . Познаваемое есть не только отношение X к A , но и само X . Представление, метафора выделяет a из B . Оно обеспечивает сознание единства данных воззрению комплексов, установление единства связей, через устранение несущественного (идеализацию) облегчает обобщение. Представление, пишет А.А. Потебня, замещает собою образ, увеличивая быстроту мысли посредством соединения представления с другими представлениями. Тем самым производится расчленение образа, превращение его в понятие. При этом, по А.А. Потебне, представление широко употребляемого слова как бы «обедняет» это слово – в значении заключено всегда больше, чем в представлении. Происходит постоянная борьба мысли со словесным материалом. Представление как метафора, обеспечивавшая появление слова на свет и познание с его помощью называемого объекта, постоянно «сдает позиции» – происходит новый сдвиг смысла от метафорического представления к конкретному и эмпирически более богатому признаками значению.

Заключение

Язык – говорит А.А. Потебня – изначально поэтичен. Слово (при своем зарождении) – элементарная единица поэзии, и не в последнюю очередь это обусловлено его трехчастной структурой с иносказанием, метафорой в центре. Отсюда напрашивается вывод об изначальной поэтичности, лежащей в основе человеческого мира. Поэзия или поэтика изначально присуща ему, причем, как его вербальной, так и невербальной ча-

стям. Глубоко поэтичны изначальные смыслы-ощущения, являясь метафорой самого человеческого бытия. Изначально метафоричен и иносказателен язык как один из основных факторов конституирования человеческого мира. Иносказательность, метафоризация становятся механизмом образования и трансформации человеческого мира. Внешняя часть слова в языке ответственна за его звучание, а звук речи – фактор общекультурный. Внутренняя же форма слова – представление – создает его восприятие тем или иным, влияя на восприятие поэтики речи, а значит поэтики самого человеческого бытия («Язык есть дом бытия» – М. Хайдеггер).

Механизм познания мира и предметов этого мира через метафорическое именование, через вычленение главного признака познанного предмета *А* и перенесение его в процессе сравнения на познаваемый предмет *Б* – один из основных способов познания мира, и он при этом – поэтичен (иносказателен и метафоричен). Иносказательность, метафора становятся инструментом не только познания повседневного мира или познания мира и языка ребенком – метафора широко употребляется в науке (ср.: М. Хессе). Наряду с метафоричностью, процесс познания человеком мира становится поэтическим. Уместно провести параллель с теорией научных революций Т. Куна. Такие революции могут рассматриваться как сдвиги смыслов, происходящие по отношению к привычным для научного сообщества теориям и взглядам. Происходит новая метафоризация научных фактов и законов. Этот процесс сродни описанному А.А. Потебней рождению нового слова (возможно, со старой внешней формой, но с новым представлением и значением). Это – поэзия. «Нормальная наука» же соответствует прозаизации, по А.А. Потебне, когда внутренняя форма слова – представление (метафора) – «затирается» и перестает функционировать при говорении и восприятии данного слова. Такое слово имеет только звучание и значение. Отсюда – спад креативности при употреблении данного слова, а также спад креативности при решении рутинных научных задач – невозможность крупных прорывов в науке, которые обусловлены метафоризацией научных теорий – истинно поэтическим фактором. Сам А.А. Потебня сравнивал поэзию и науку, находя в них немало общих черт.

Итак, метафоризация – один из основных путей трансформации человеческого мира, заключающийся в познании и творчестве (а также познании как творчестве и творчестве как познании). Рождение метафоры в поэзии, науке и языке становится важным фактором конституирования мира – исконной области человеческой жизни.

Концепции А.А. Потебни нашли выражение в постановке проблем его учеников, а также в их решении. Например, важнейшие положения теории и психологии творчества были сформулированы Д.Н. Овсяннико-Куликовским, подчеркивавшим, что понимание художественного произведения есть повторение процесса его творчества [10, 11]. Это положение рассматривалось прежде А.А. Потебней.

В. Харциев пишет главу в первый том сборника «Вопросы теории и психологии творчества» и называет ее «Элементарные формы поэзии». Вопрос о том, что является элементарной формой поэзии, также можно поставить в ряд проблем философии творчества. Целью данной главы он сам считает изложение учения А.А. Потебни, анализируя которое, он, однако, перерабатывает материал, привнося от себя логику и порядок рассмотрения основных положений и «пропускает через себя» сами основные положения. В. Харциев делает акцент на том, что необходимо изучать элементарные формы поэзии. Народ живет, и живет ткань языка, включающая в себя творчество многих говорящих на этом языке существ. Историю поэтического творчества В. Харциев описывает как историю языка, которую, вслед за А.А. Потебней, он рассматривает как историю элементарных, самых простых форм поэтического творчества [12].

Б.А. Лезин также является последователем А.А. Потебни (а также А.Н. Веселовского). В представленном издании ему принадлежит глава «Художественное творчество как особый вид экономии мысли» [13].

Процесс художественного творчества, по Б.А. Лезину (как и по А.А. Потебне), начинается с элементарной единицы поэтического творчества – слова. Б.А. Лезин признает за словом первенство и элементарность творческой поэтической формы, вслед за А.А. Потебней и другими его последователями, для которых рождение слова также является актом поэтического творчества, а само слово – элементарным поэтическим произведением.

Д.Н. Овсяннико-Куликовский рассматривает язык и поэзию в исторической перспективе, начиная свой анализ с доисторических времен, он даже сосредотачивается на исторической перспективе больше, чем А.А. Потебня. От А.А. Потебни он перенял также упор на такие науки, как языкознание и психология, для анализа языка и поэтического творчества. Проблема состоит в том, как определить искусство? К решению этой проблемы авторы подходят пошагово. Так, искусство, по Д.Н. Овсяннико-Куликовскому, создается актами мышления [10, 11].

Т. Райнов предлагает нам проанализировать проблему влияния результатов философского творчества на ум и душу воспринимающего субъекта. Он делает это в статье «Лирика научно-философского творчества» [14]. Прочитав эту статью, мы понимаем, что и для нашего анализа поэтического творчества ее аналитическое содержание и выводы могут быть полезны. Как и Д.Н. Овсяннико-Куликовский, Т. Райнов исследует сущность лирического чувства, только это лирическое чувство возникает не у читателя поэтического произведения, а у субъекта, воспринимающего философский труд. Так же, как и Б.А. Лезин, Т. Райнов обращается к принципу экономии в мышлении. Поставленная им проблема касается эмоции, возникающей в сознании при чтении философского или научного труда, как и при чтении поэтического произведения.

Так учение А.А. Потебни становится стволом для многочисленных ветвей с листьями (учеников Харьковской школы и других последующих мыслителей, писавших о А.А. Потебне). Многие его мысли, как и постановки проблем, как мы писали ранее, – актуальны для современной философии творчества, а также (более узко) – поэтического творчества, которым мы занимаемся. Эта философия «парит над временем».

Примечания

- i. Т.е. возникших из звукоподражания.
- ii. Буква «ъ» до реформы 1917–1918 годов называлась «ерь». Примерно до середины XII буква «ъ» обозначала сверхкраткий (редуцированный) гласный звук заднего ряда среднего подъема (аналогичный по подъему от передней закрытой «у» как «ы» от передней открытой «и»). После падения редуцированных эта буква исчезла из некоторых славянских языков, в русском сохранилась по традиции на конце слов. Мягкий знак назывался «ерь». Его древнее значение – сверхкраткий вариант звука «и».

Список литературы

1. Смирнова Н.М. Смысл и творчество. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2017. – 304 с.
2. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: «Искусство», 1976. – 614 с.
3. Майданов А.С. Научная дискуссия как многовекторный коллективный поиск // Философия творчества. Ежегодник. Выпуск 4: Лики творчества в многообразии социокультурных практик / Ред.: Н.М. Смирнова, И.А. Бескова. М.: ИИнтелЛ, 2018. С. 210–234.
4. Смирнова Н.М., Горелов А.А., Моркина Ю.С. Творчество, смысл, интерпретация. М.: ИФ РАН, 2016. – 139 с.
5. Смирнова Н.М. Когнитивный анализ феноменологической концепции интерсубъективности // Интерсубъективность в науке и философии / Под редакцией Н.М. Смирновой. М.: «Канон+» РООИ «реабилитация», 2014. С. 47–69.
6. Шюц А. Избранное: мир, светящийся смыслом / Составление, филос. перевод, общее и научное редактирование, послесловие Н.М. Смирновой. М.: Росспэн, 2004. – 414 с.
7. Интерсубъективность в науке и философии / Под ред. Н.М. Смирновой. М.: «Канон+» РООИ «реабилитация», 2014. – 416 с.
8. Бескова И.А. Обоснование недуального подхода к анализу инсайтного постижения // Философия творчества. Ежегодник. Выпуск 4, 2018: Лики творчества в многообразии социокультурных практик. М.: ИИнтелЛ, 2018. С. 140–185.
9. Филипенко С.А. Формирование личностных смыслов как основа творчества // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 3., 2017. Творчество и жизненный мир человека / Ред. Н.М. Смирнова, И.А. Бескова. М.: ИИнтелЛ, 2017. С. 238–255.
10. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Из лекций об основах художественного творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Т. I. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. С. 1–20.

11. *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* Лингвистическая теория происхождения искусства и эволюции поэзии // Вопросы теории и психологии творчества. Т. I. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. С. 20–32.
12. *Харциев В.* Элементарные формы поэзии // Вопросы теории и психологии творчества. Т. I. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. С. 347–398.
13. *Лезин Б.А.* Художественное творчество как особый вид экономии мысли // Вопросы теории и психологии творчества. Т. I. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. С. 202–243.
14. *Райнов Т.* Лирика научно-философского творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Т. I. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. С. 294–316.
15. *Горнфельд А.* О толковании художественного произведения // Вопросы теории и психологии творчества. Т. VII. Харьков, 1916. С. 1–30.
16. *Энгельмейер П.* Эврология, или всеобщая теория творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Т. VII. Харьков, 1916. С. 76–108.
17. *Гуссерль Э.* Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философии. Философия как строгая наука. Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000. – 752 с.
18. *Кун Т.* Структура научных революций. М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 608 с.
19. *Бескова И.А.* Логика становления и реализации творческих способностей // Философия творчества. Ежегодник. Выпуск 3, 2017: Творчество и жизненный мир человека. М.: ИИнтелЛ, 2017. С. 130–168.
20. *Бескова И.А.* Рождение новых смыслов как творческий процесс // *Смирнова Н.М., Бескова И.А., Майданов А.С.* Язык, смысл, творчество. Гл. 2. М.: ИФ РАН, 2015. С. 96–135.
21. *Горелов А.А., Филипенок С.А., Ярославцева Е.И.* Творчество, человек, наука. М.: ИФ РАН, 2018. – 101 с.
22. *Смирнова Н.М.* Смысл как идеальная предметность эпистемологии // *Смирнова Н.М., Бескова И.А., Майданов А.С.* Язык, смысл, творчество. Гл. 1. М.: ИФ РАН, 2015. С. 13–52.
23. *Смирнова Н.М.* Творчество как процесс созидания новых культурных смыслов // Философия творчества: материалы Всероссийской научной конференции, 8–9 апреля 2015 г., Институт философии РАН, г. Москва / Под ред. Н.М. Смирновой, А.Ю. Алексеева. М.: ИИнтелл, 2015. С. 63–77.
24. *Фолльмер Г.* Эволюционная теория познания. Врожденные структуры познания в контексте биологии, психологии, лингвистики, философии и теории науки. М, 1998. Цит. по: [Электронный ресурс] URL: <http://www.evolkov.net/VollmerG/> (Дата обращения 24.04.19).

**КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ И
ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ
ТВОРЧЕСТВА**

А.А. Горелов

Институт философии РАН, Москва

A.A. Gorelov

Institute of Philosophy RAS, Moscow

Gorelovata@mail.ru

Взаимоотношения творчества культуры и творчества жизни

В статье дается определение понятий «творчество культуры» и «творчество жизни», а также прослеживается связь между феноменами, которые служат их основой, на примере воздействия русского национального характера и русской идеи на революцию 1917 г. и на «перестройку» в России в конце XX в. Выяснено, что в ходе «перестройки», приведшей к разрушению СССР, были активно задействованы критика патриотизма Л.Н. Толстым и концепция национального самоотречения В.С. Соловьева.

Делается вывод, что данные конструкты могут быть использованы вкупе с такими проявлениями русского национального характера, как повышенный критицизм к своей стране и государству, стремление к самоосуждению и саморазрушению, уничижение перед Западом и Востоком, впадение в крайности вследствие максимализма, преобладание неразумного смирения, в том числе смирения перед судьбой, для проведения «перестройки 2.0» с последующим разрушением теперь уже Российской Федерации. Для предотвращения этого необходимо пробуждение национального самосознания, укрепление патриотизма как иммунной системы нации, решение духовных, созидательных задач развития страны, выполнение национального предназначения, создание справедливой социально-политической системы, забота о безопасности государства, преодоление бедности, укрепление семьи, решение демографической проблемы и т.п.

Исследование осуществлено в рамках государственного задания «Эпистемология креативности: когнитивные и социально-культурные измерения».

Ключевые слова: творчество культуры, творчество жизни, самотворчество, перестройка, русская идея, Л.Н. Толстой, В.С. Соловьев, В.И. Иванов.

The Relation between Creating of Culture and Creating of Life

«Creating of culture» and «creating of life» concepts and a connection between phenomena that serve as their base are defined in the paper. Their influence on the 1917 revolution and on «restructuring» («perestroika») in Russia at the end of the twentieth century is also investigated. It is found out that critics of patriotism by L.N. Tolstoy and the concept of national self-

denial by V.S. Solovyov were actively involved during the «perestroika» that led to the destruction of the USSR. It is shown that some features of the Russian national character (the increased criticism towards the own country and state, striving for self-condemnation and self-destruction, humiliation before West-East, going to extremes due to maximalist position, the prevalence of unreasonable humility, including humility before fate) may be used in a nowadays in order to carry out «perestroika 2.0» with the subsequent destruction of the Russian Federation.

To prevent this, it is necessary to awaken national self-awareness, strengthen patriotism as the nation's immune system, solve spiritual, constructive tasks of the development of the country, fulfill national destinations, create a fair socio-political system, take care of national security, overcome poverty, strengthen family, solving a demographic problem, etc.

The investigation has been implemented in the framework of the state project «Epistemology of creativity: cognitive and socio-cultural dimensions».

Keywords: creating of culture, creating of life, self-creation, «perestroika», Russian idea, L.N. Tolstoy, V.S. Soloviev, V.I. Ivanov.

«Философия должна быть действенной; ее стремлением и целью должно быть совершенствование человека».

В. Гюго

«Русские мыслители, русские творцы, когда у них была духовная значительность, всегда искали не столько совершенной культуры, совершенных продуктов творчества, сколько совершенной жизни, совершенной правды жизни».

Н.А. Бердяев

Философы с советским прошлым хорошо помнят цитату из «Тезисов о Фейербахе» о том, что философы только объясняли мир, а дело заключается в том, чтобы его преобразовать. Конечно, надо делать и то, и другое, чем занимался и сам Маркс. Н.А. Бердяев в работе «Смысл творчества» писал, что «философия – не мечта, а действие» [1, с. 282], противопоставляя реальное дело возвышенным мечтам. Философские концепции на самом деле часто напоминают собой рационализированные сказки. Очевидно, что нужны и объяснения, и преобразования, действия и мечты, вдохновляющие на изменения реальности.

В более общем плане, говоря об искусстве и литературе в целом, Н.А. Бердяев отмечал, во многом выдавая желаемое за действительное: «Литература перестает уже быть только литературой, она хочет быть новым бытием. <...> Цель творческого порыва

– достижение иной жизни, иного мира, восхождение в бытии» [1, с. 349, 347]. Творчество «продолжает дело творения. <...> Ужас, боль, расслабленность, гибель должны быть побеждены творчеством. <...> ...Творчеством должно оправдывать жизнь» [1, с. 331, 255, 339]. Но это возможно только в том случае, если оно будет поднято на ту высоту, на которой сможет противостоять меркантильным ценностям богатства и власти, которые так сильны в современном мире. «В творчестве будет найден выход субъекта в объект, восстановлено тождество субъекта и объекта» [1, с. 348]. Именно в этом русский философ открывает смысл творчества. Если обобщить философское творчество на все другие отрасли культуры, то можно прийти к оппозиции: «творчество культуры – творчество жизни», составные части которой тесно взаимодействуют друг с другом.

Итак, творчество включает в себя два вида деятельности – творчество культуры и творчество жизни. Первый создает духовные произведения – художественные, философские, религиозные и т.д. Второй преобразует духовное бытие человека, направляя к тому, что Л. Толстой назвал духовным рождением, а В. Гюго – духовным воскресением. Творчество жизни можно подразделить на творчество природы и творчество человека. Творчество на уровне природы инстинктивно (по крайней мере, с эмпирической точки зрения). Дятел строит гнездо под влиянием своего генотипа, обеспечивающего ему клюв и способ долбления. Другие птицы также инстинктивно пользуются своими способами построения гнезда – собирая веточки и т.п. Творчество человека также происходит за счет генотипа, который обеспечивает и свойства характера, и способ существования. Но в творчестве человека в большей или меньшей степени участвует сознание. Творчество культуры превращает природную стихию в произведения, творчество личности – в характер.

Н.А. Бердяев писал в начале прошлого века: «Мы стоим перед проблемой претворения культуры в бытие, «наук и искусств» в новую жизнь, в новое небо и новую землю» [1, с. 354]. Андрей Белый примерно в то же время наметил такую линию связи между творчеством культуры и творчеством жизни: «Первый акт творчества есть создание мира искусств; акт второй: созидание себя по образу и подобию мира; но мир созданных форм не пускает творца в им созданное царство свободы; у порога его стоит страж: наше косное «я»; борьба с собственной брэнною формой, *со стражем порога* (далее везде, где нет указаний курсив автора. – А.Г.), и есть встреча с *роком*, трагедия творчества... <...> Акт третий: вступление в царство свободы и новая связь безусловно свободных людей для создания общины жизни по образу и подобию новых имен, в нас таинственно вписанных духом» [2, с. 485]. Схема А. Белого такова: *творчество культуры* → *самотворчество* → *коллективное творчество жизни*.

Соотношение между творчеством культуры и творчеством жизни зависит от специфики данной отрасли культуры, что подчеркивал еще Платон. В философии эта связь иная, чем в искусстве. Сократ ничего не писал, и был ближе к творчеству жизни. Для

философии самодовлеющее значение имеет то, что можно назвать «духовными упражнениями» и «практиками себя». Соотношение между творчеством культуры и творчеством жизни различно и в различных культурно-исторических типах. В.С. Соловьев писал, что к чистой философии русские не расположены, а к религиозной, социальной философии, да и к творчеству жизни пригодны в большей степени, чем представители некоторых других культурно-исторических типов.

Творчество жизни в широком смысле включает в себя и коллективное творчество масс, которые перестраивают действительность посредством эволюций, революций и т.п., и индивидуальное творчество святых, гениев и героев по преобразованию не только окружающей среды, но, прежде всего, самих себя, что может быть названо *самотворчеством*, или творчеством себя. Оно, конечно, может быть полезно не только для данного человека, но может своим примером воздействовать и на других. «Св. Серафим ничего не творил, кроме самого себя, и этим лишь преображал мир» [1, с. 482]. Можно привести и множество противоположных случаев. «Пушкин творил великое, безмерно ценное для России и мира, но себя не творил» [1, с. 482].

Имеет место изначальная гармония между творчеством культуры и творчеством жизни, а также соответствие между гармонией внутреннего мира человека, без которой невозможно созидание прекрасного, и гармонией преобразуемого мира. «Ведь способность гармонизировать внутренний и внешний хаос бытия и есть тот изначальный дар, без которого художник никогда не достигнет горних высот, не научится врачевать души классическим стихом» [3, с. 425]. Но изначальная гармония должна постоянно и неуклонно воспроизводиться творческой силой художника. Ослабление этой силы ведет, по Платону, к невозможности постижения истины, а, используя религиозную терминологию, к фарисейству и сделкам с совестью. Творчество жизни особенно важно в современную эпоху, когда пытаются утвердиться новые формы зла, становящиеся глобальными.

Существуют различные виды взаимодействия творчества культуры и самотворчества. Например, для Л. Толстого его знаменитые романы «Война и мир» и «Анна Каренина» представляют собой, по сути, подготовительные материалы к его собственному «духовному рождению». Этим объясняется то, что он самокритично относил их к «дурному искусству», хотя обычные читатели, не стремящиеся к «духовному рождению», восхищаются ими как высшими проявлениями человеческого гения. После того, как в Л. Толстом совершилось «духовное рождение», Лев Николаевич хотел бросить незаконченную «Анну Каренину», но его уговорила завершить роман жена, не в последнюю очередь по материальным соображениям. Писатель был самым высокооплачиваемым автором в России, и его литературные гонорары приносили в семейный бюджет больше, чем доходы от Ясной Поляны. «Духовное рождение» свершилось, и писатель во многом потерял интерес к художественному творчеству, используя его теперь

в основном для обоснования своих религиозно-философских идей, что стало, скажем, целью написания романа «Воскресение».

Сходному типу взаимоотношений творчества культуры и творчества жизни следовал и Ф.М. Достоевский. Для него с годами все более важным становилось прямое обращение к читателю. И если в художественных произведениях он изображает реальность бытия, в котором «бесы побеждают идиота», то его «Дневник писателя» нацелен на создание модели идеального жизнеустройства общества, которую он назвал «русской идеей». Впрочем, для Ф.М. Достоевского определяющим было не самотворчество, а коллективное творчество жизни.

Рассматривая проблему соотношения творчества культуры и творчества жизни, нельзя пройти мимо позиции модного в современной философско-психологической мысли направления психоанализа, который отвергает изначальную гармонию творчества культуры и творчества жизни, выраженную А.С. Пушкиным в словах «гений и злодейство несовместны». Психоанализ жестко разделяет творца и человека, представляя последнего носителем надуманных мифических комплексов и объясняя ими его произведения. Тем самым, высшее в творце подчиняется низшему в человеке. Рассмотрим, например, как препарировал Ф.М. Достоевского основоположник психоанализа З. Фрейд. Сопоставляя творчество и поведение писателя, З. Фрейд отмечает, что человека, который попеременно то грешит, то, раскаиваясь, ставит себе высокие нравственные цели, «легко упрекнуть в том, что он слишком удобно для себя строит свою жизнь» [4, с. 301], и напоминает варвара, для которого покаяние – технический прием, расчищающий путь к новым убийствам. После упоминания о том, что так же поступал Иван Грозный, З. Фрейд обобщает, что «сделка с совестью – характерная русская черта» [4, с. 301]. Далее следует голословное заключение, что конечный итог нравственной борьбы Ф.М. Достоевского – регрессия к поклонению царю и христианскому Богу – бесславен. Здесь З. Фрейд обвиняет уже не только русский, но и многие другие народы, населяющие земной шар.

В этом, по З. Фрейду, по всей вероятности, проявляется невроз писателя. На вопрос: «Откуда приходит соблазн причисления Достоевского к преступникам» [4, с. 302], ответ прост: его герои – преимущественно насильники, убийцы, эгоцентрические характеры – «свидетельствуют о существовании таких склонностей в его внутреннем мире», а факты его жизни – страсть к азартным играм и, может быть, сексуальное растление незрелой девочки – подтверждают это. В примечании З. Фрейд оговаривается: «Никому точно неизвестно, насколько он в своей жизни преступал границы права» [4, с. 302]. На основе придуманного им Эдипова комплекса З. Фрейд приписывает Ф.М. Достоевскому намерение убить своего отца, с чем и связана, по его мнению, необходимость покаяния (эссе З. Фрейда называется «Достоевский и отцеубийство»). Уже не

удивляет, что заканчивает основоположник психоанализа свой этюд фантазмагорическим предположением о связи игровой страсти Ф.М. Достоевского с влечением к онанизму. Экстравагантность выводов З. Фрейда напрямую определялась жестким препарированием целостной личности и произвольными допущениями, о распространении которых у «черни» предупреждал еще А.С. Пушкин. Кстати, Ф.М. Достоевский перестал играть в рулетку задолго до написания своих последних романов, и можно делать различные предположения о том, как это повлияло на его творчество.

Ф.М. Достоевский на обвинения «отца» психоанализа возразить не может, но у непредвзятого читателя невольно возникает вопрос: если творцы обычно страдают тяжкими заболеваниями, то нельзя ли усомниться в нормальности самого З. Фрейда? Нобелевский лауреат Г. Гессе, комментируя атаки психоанализа на его собратьев по литературному цеху в «Магии книги», сетовал: «...Нам ведь вовсе не нужно такое множество трудоемких исследований, чтобы понять: да, материальная жизнь поэта похожа на жизнь всех прочих людей, а вот о чем мы очень бы хотели узнать – об изумительном чуде, о том, что иногда, в случае отдельного творческого человека, заурядные переживания становятся мировой драмой, обыденность – сверкающим чудом, – они (критики. – А.Г.) не говорят, от этого отвлекают наше внимание» [5, с. 229]. Г. Гессе говорит об учениках З. Фрейда и предлагает использовать разработанное им понятие сублимации, но как мы увидели, такой же подход присущ и самому учителю. «Найдем в творчестве не симпатичного нам автора следы комплексов и невротических отклонений, ну так и выставим его перед всем светом как психопата» [5, с. 232], – так объясняет Г. Гессе подобную критику. Альтернативный подход исследования архетипов коллективного бессознательного К. Юнга оказался гораздо более плодотворным, чем абсолютизация либидо.

Обратим внимание далее на взаимосвязь творчества культуры и коллективного творчества жизни на примере событий, произошедших в России в XX в. Чтобы возникло широкое общественное движение, преобразующее мир, надо, чтобы новые идеи овладели массами или хотя бы динамичным меньшинством населения. Для этого требуется, чтобы в самих массах было что-то близкое данным идеям. Русская революция 1917 г. произошла, помимо объективных причин, под влиянием нескольких идейных оснований, соединившихся между собой. Это, в первую очередь, марксизм, который приобрел деятельных сторонников в русском революционном движении, а также русская идея, которая, отражая свойства русского национального характера, непосредственно и опосредованно влияла на настроение широких народных масс. Влияние марксизма в России хорошо известно, а вот о русской идее следует здесь сказать.

Каждый народ развивается, прежде всего, в соответствии с национальной идеей, которая в нем заложена как цель, идеал, связанный с особенностями народного характера, и его реализация зависит от условий среды, которые могут способствовать или

противодействовать этому. Национальная идея создается (или, лучше сказать, открывается) гениальными представителями народа. В России по ней жили более тысячи лет, а впервые ее назвал и сформулировал Ф.М. Достоевский. Смысл ее в том, что она призвана решить задачу гармонии сословий в государстве, но имеет и вселенскую цель – всемирное братство народов. Говоря об этой идее в конце жизни в последнем выпуске «Дневника писателя», Федор Михайлович заключил текст словами: «Вот он, наш русский социализм!». Здесь переключка с К. Марксом, но Ф.М. Достоевский отличал русский социализм от западного, в который входит марксизм.

Русская революция в идейном смысле есть результат соединения марксизма в его русском понимании с русской идеей, что стало возможным в результате определенной идейной близости марксизма и русской идеи. Марксизм нашел даже более благодатную почву в России, чем на Западе, и этим объясняется, в конечном счете, его победа. Л. Толстой верил, что «начнется переворот не где-нибудь, а именно в России, потому что нигде, как в русском народе, не удержалось в такой силе и чистоте христианское мировоззрение» [6, с. 166]. В 1917 г., когда политика большевиков, провозгласивших лозунги «Вся власть Советам», «Мир – народам», «Земля – крестьянам», «Фабрики – рабочим», в наибольшей степени отвечала чаяниям широких народных масс, отраженным в русской идее, соединение этих двух идейных потоков дало возможность осуществить почти бескровную революцию 1917 г. Но когда большевики попытались проводить не поддержанную народом политику «военного коммунизма», началась кровопролитная гражданская война с миллионными жертвами. Можно сделать вывод, что коллективное творчество масс тогда осуществляется относительно спокойно, когда нет разлада в самой идейной основе практических действий, и они соответствуют объективной реальности.

Вопрос об идейной базе русской революции изучен за сто лет достаточно подробно. Гораздо менее понятны идейные основы «перестройки» конца XX в., которая тоже нуждается в объяснении. Не буду касаться объективных причин перестройки, а также таких, часто называемых субъективными, причин, как предательство высшей властной элиты и происки Запада, стремившегося к победе в холодной войне. Меня интересует взаимодействие идеологических оснований, приведших к разрушению СССР, и той деятельности масс, благодаря которой перестройка была осуществлена. Можно говорить здесь о двух идейных составляющих: капиталистической рыночной идеологии, которая противостояла социалистической плановой идеологии, и русской идее.

Русская революция так, как она произошла, могла случиться, как писал С.Л. Франк, только в России. Но и саморазрушение СССР могло произойти только в России. Ощущение незыблемости установившегося советского строя было обманчивым, и крушение Красной Империи остается чем-то загадочным и таинственным, что трудно

«понять умом». Если марксизм отвечал «какой-то давно назревшей, затаенной мечте безграмотного русского мужика» [7, с. 328], то отвечала мечте русского, уже грамотного, человека и концепция западного «потребительского рая», и вхождения в мировой сообщество.

Многие причины перестройки лежат на поверхности. Это и желание властвующей элиты завладеть государственной собственностью страны, считавшейся общенародной, но, по существу, не принадлежавшей лично никому, что и удалось в результате так называемой приватизации. Это и желание элиты, а также масс (главным образом, интеллигенции) исправить негативные стороны реального социализма (отсутствие внешней свободы, наличие цензуры и т.п.) путем его ликвидации без понимания того, какую цену придется за это заплатить и каковы будут последствия для России и мира. Здесь и наивная мечта о том, что односторонний отказ от идеологического и военного противостояния с Западом приведет к тому, что нас примут с распростертыми объятиями на паритетных началах в мировое сообщество, и мы будем жить так же комфортно, как население развитых капиталистических стран. Во всем этом проявились жестокость и бесчеловечность российской элиты, и наивная доверчивость и простота масс, которая «хуже воровства». Эти причины лежат на поверхности, и я не буду о них говорить, как и о противостоянии капиталистической и социалистической идеологии, о чем широко известно. Я затрону глубинные причины «перестройки», которые коренятся в определяющей развитие России и отраженной в русском характере русской идее, о чем известно гораздо меньше, но чья роль при ближайшем рассмотрении оказывается также значимой.

Ритм развития русской цивилизации, названный Н.А. Бердяевым катастрофическим, свидетельствует о противоположных духовных тенденциях, которые управляют им. Эти тенденции можно определить как *два лика русской идеи*. Первый лик – созидательный, второй – разрушающий. Он с особой силой заявлял о себе в Смутное время, эпоху крупных народных восстаний, церковного раскола XVII в., а в XX в. – в русской революции и перестройке. Этот компонент определил то, что получило название «нового мышления» (данный термин ныне практически перестал употребляться в печати – он сделал свое дело, но в тот период был моден).

На поверку получается, что, по сути, нового в этом мышлении было совсем немного. «Новое мышление» выстраивалось в виде доморощенного отечественного продукта. Все основные идеи отнюдь не нового мышления появились в России за сто с лишним лет до перестройки. Еще в первой половине XIX в. основоположник западничества П.Я. Чаадаев писал, что Россия ничего позитивного не дала миру. Представитель противоположного идейного лагеря славянофил К.С. Аксаков разработал концепцию безгосударственности русского народа. Анархические и нигилистические взгляды широко распространились в России во второй половине XIX в.

Я остановлюсь более подробно на взглядах выдающихся деятелей русской культуры, которых можно назвать яркими выразителями второго лика русской идеи, – Л.Н. Толстом и В.С. Соловьеве. Имею в виду, во-первых, критику Львом Толстым патриотизма как помехи на пути к Богу. Она пригодилась «прорабам перестройки», потому что патриотизм для государства подобен иммунной системе организма, предохраняющей его от болезни и смерти. Для разрушения государства необходимо ослабить и дискредитировать патриотизм. Здесь и пришлось кстати некоторые статьи Л.Н. Толстого. В его отношении к патриотизму можно выделить три этапа. В молодости, когда Лев Николаевич отправился добровольцем в действующую армию и написал свой первый рассказ «Как умирают русские солдаты», и в зрелые годы, когда создавал «Войну и мир», он, несомненно, был патриотом, о чем можно судить по его произведениям и частной переписке. Но после переворота в его взглядах в конце 70-х гг., который он назвал «духовным рождением», писатель начал критиковать патриотизм как несовместимый с христианской верой. Он утверждал, что патриотизм ведет к войнам, и власть имущие специально насаждают его, чтобы удобнее было эксплуатировать народные массы. В своих статьях Лев Николаевич стал теперь настаивать, вопреки тому, что писал ранее, что в русском народе патриотизма нет, и крестьянам все равно, кому платить подати – своим начальникам или пришлым завоевателям. Впрочем, после неудач в Русско-японской войне Л.Н. Толстой сам испытал чувство, которое критиковал, и в частных беседах говорил: «Мне больно, что бьют русских людей. Это патриотизм», т.е. признал в себе то, что ранее отрицал. Тем не менее, его критика патриотизма обильно цитировалась в перестроечной печати вплоть до того, что ему стали приписывать выражение «патриотизм – последнее прибежище негодяя», которое он однажды процитировал и которое стало употребляться в том смысле, что патриоты – негодяи, тогда как оно означало, что негодяи прикидываются патриотами для оправдания своих грязных делишек. Великий писатель был использован для пропаганды идей под красивым фантиком «нового мышления» по полной программе.

Патриотизм – это любовь к родине, – к земле, на которой ты живешь, с ее рельефом, растениями, животными, к ее истории со всеми разнообразными событиями, которые на ней происходили, к народу, который ее населяет с его особенностями и свойствами характера. Любовь к родине совсем не обязательно связана с ненавистью к другим народам и не противоречит любви к Богу. Философ А.Ф. Лосев считал жертву себя родине смыслом человеческого существования.

Вторым компонентом «нового мышления», пришедшим из русской идеи, стали мысли одного из самых известных русских философов В.С. Соловьева о необходимости *национального самоотречения* русского народа. В молодости, когда Владимир Сергеевич был дружен с Ф.М. Достоевским, его взгляды были близки славянофильским. Но в

80-х гг. философ стал утверждать, что следование национальным особенностям препятствует решению вселенских задач (прежде всего по сближению христианских конфессий). Неоднократное повторение данных утверждений вызвало бурные возражения в отечественной печати, и, отвечая на них, В.С. Соловьев однажды заявил, что был неправильно истолкован и что он понимает под национальным самоотречением развитие лучших черт русского характера, что по смыслу слов правильнее было бы с самого начала назвать национальным восхождением. В перестроечной печати на русского философа почти не ссылались, так как он был мало известен широкой публике, но его взгляды, несомненно, сослужили свою службу пропагандистам «нового мышления», когда они обосновывали свои идеи о «вписывании России в мировое сообщество».

Если продолжить мысль В.С. Соловьева, то можно потребовать, не останавливаясь лишь на национальном самоотречении (по той же самой логике), самоотречения человека от ближних, от семьи, от имущества, от общества, от окружающей природной и социальной среды – другими словами, потребовать превращения всех людей в святых, монахов, юродивых для скорейшего решения вселенских задач. Этот тезис противоречит тому высокому назначению государства, права и собственности, о котором писал сам Владимир Сергеевич. Путь «монашеского отрицания родины – путь исключительный, для немногих», – отмечал Г.П. Федотов в статьях «Национальное и вселенское» и «Будет ли существовать Россия?» [8, 9].

«В православии дано религиозное освящение нации» [9, с. 461], поскольку дар знания языков, данный Христом апостолам, «был первым даром новорожденной церкви. <...> Многоязычность рождающейся церкви несет в себе оправдание и осмысление природно-языческого многообразия мира» [8, с. 447, 448]. Религиозный смысл национальной жизни – в том, что она есть срединный «путь спасения» между тварной жизнью и Царством Небесным» [8, с. 447]. Национальный путь России «трагически оборвался более двух веков тому назад, и с тех пор величайшие усилия ее гениев в том, чтобы обрести потерянную духовную родину. <...> И нужно отличать измену от правого подвига, хотя и в измене, и в падении сказываются национальные, близкие нам черты России» [8, с. 449].

В 1909 г. поэт и виднейший теоретик русского символизма В.И. Иванов (чьи собрания в «башне Иванова» привлекали цвет творческой интеллигенции «Серебряного века») в статье «О русской идее», объясняя взгляды, подобные соловьевским, сформулировал мысль, что в русском народе существует «любовь к нисхождению». В начале статьи Вячеслав Иванович напоминает известную христианскую максиму: «Если ты хочешь сохранить свою душу, не бойся ее потерять» [5, с. 231]. Далее он находит в гениальных подвижниках культурного дела России «самоубийственное влечение к угашению в народном море всего обособившегося и возвысившегося» [5, с. 232], признавая его «наличность, действенность, быть может, провиденциальность в развитии народа»

[5, с. 232]. Русский поэт противопоставляет две культуры – примитивную, национально самобытную, и критическую, интеллигентскую, дифференцирующую целостность жизни. Вторая культура, пытаясь соединиться с первой, проявила «волю к обнищанию, опрощению, самоупраждению» [10, с. 235], саморазрушению, самоотречению, нисхождению к тем, чья безгласная жертва обеспечила преимущества для интеллигенции.

Мы, восклицает В.И. Иванов, «народ самосожигателей, тоскующий как ба-бочка-Психея по огненной смерти» [10, с. 235]. «Основная черта нашего народного характера – пафос совлечения, жажда совлечься всех риз и всех убранств, и совлечь всякую личину и всякое украшение с голой правды вещей. <...> ...До всех самоубийственных влечений охмелевшей души, до всех видов теоретического и практического нигилизма» [10, с. 235, 236]. Любовь к нисхождению, заключает поэт, «столь противоположная непрестанной воле к восхождению, наблюдаемой нами во всех нациях языческих и во всех вышедших из мирообъятного лона римской государственности, составляет отличительную особенность нашей национальной психологии. Только в нас наблюдается истинная воля к всенародности органической» [10, с. 236]. Автор сопоставляет это с Христовым призывом «оставь все и по Мне гряди».

Любовь к нисхождению можно понимать и в других смыслах, далеких от христианства, и тогда можно сделать вывод о русском стремлении к «делкам с совестью» и даже к мазохизму, к чему приходит З. Фрейд. Заявляя о любви в русском народе к нисхождению в смысле желанья уподобиться Христу и распяться вместе с ним, Иванов открывает в законе и императиве нисхождения жажду воскресения. «Оттого (характерный признак нашей религиозности) в одной России Светлое Воскресение – поистине праздник праздников и торжество торжеств» [10, с. 237]. Именно такую представляет поэту в ее религиозном выражении русская национальная идея. В любви к нисхождению действует закон саморазрушения, но христианство, по Иванову, в отличие от буддизма содержит правые условия нисхождения. «Закон нисхождения света должен осуществляться в гармонии с законом сохранения света» [10, с. 239]. Тем самым Вячеслав Иванович корректирует идею национального самоотречения – не следует спешить умирать раньше отпущенного срока, если еще не достоин воскресения. Смерть надо заслужить собственной жизнью. «Прежде, чем нисходить, мы должны укрепить в себе свет; прежде, чем обращать в землю силу, мы должны иметь эту силу» [10, с. 239], обретая ее очищением, научением и действием. Только в этом случае произойдет «нисхождение света, которого не обнимет тьма» [10, с. 239]. Иванов призывает не спешить самоотречься, а сначала выполнить личное и национальное предназначение. В свете данной интуиции название романа «Воскресение» означает, что Нехлюдов заслужил свое воскресение своей жизнью. Имеет место внутреннее родство взглядов Л.Н. Толстого и В.С. Соловьева со взглядами большевиков-интернационалистов, призвавших к

поражению собственного правительства в Первой мировой войне. Здесь та же установка на самоотречение России в интересах победы мировой революции. Эта установка во многом предопределила успех Октябрьского переворота. Та же проповедь самоотречения снова объявилась во второй половине 80-х годов XX в. уже в виде «нового мышления» и привела к разрушению СССР.

Имея в виду современную геополитическую ситуацию, социолог П.И. Смирнов предупреждает, что стремление раствориться в мировом сообществе влечет за собой ныне риск этнического самоубийства, превращения в то, что Данилевский называл этнографическим материалом. Так как русская идея определяется чертами русского национального характера, то правомерен вопрос: каковы свойства характера, ответственные за проповедь национального самоотречения. Их несколько: повышенный критицизм в отношении к себе и своему государству, стремление к самоосуждению и саморазрушению, низкопоклонство перед Западом или Востоком, впадение в крайности вследствие максимализма (о чем предупреждал академик Д.С. Лихачев и другие), преобладание неразумного смирения, в том числе смирения перед судьбой, от которого предлагал избавляться в книге «Россия в обвале» А.И. Солженицын. Любовь к нисхождению тоже может быть неразумной, особенно если говорить о нации в целом.

Русский национальный характер во многом целостен, но и дуален. Отсюда два лика русской идеи, которые можно назвать именами Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Негативные последствия «перестройки» привели к разрушению СССР, и от них Россия до сих пор не избавилась, а положительные ее чаяния не осуществились, в том числе из-за их несоответствия русскому характеру. Так как свойства его относительно устойчивы, а другие факторы, приведшие к «перестройке», продолжают действовать, то «перестройка» может и повториться. В советское время преобладала легкомысленная вера в то, что «колесо истории» не повернуть назад. Если бы общество развивалось по К. Марксу, то колесо истории вращалось бы только в одну сторону. Но творчество культуры не тождественно творчеству жизни. Модели культуры не более чем определенные образы реальности, которые вбирают в себя лишь часть действительности. Оказалось, что колесо истории может вращаться в разные стороны, и к этому надо быть готовым.

Если не хотеть «перестройки 2.0», которая может привести теперь уже к разрушению России, необходимо, прежде всего, осознать ситуацию, пробуждая в себе, как писал Г.П. Федотов, национальное сознание и самопознание. Учитывая тип – служебно-общинный – и ритм русского цивилизационного развития для противостояния опасности катастроф и обеспечения возможности прогресса русской цивилизации, следует предпринимать определенные меры. К их числу можно отнести укрепление патриотизма как иммунной системы нации, стремление к созданию справедливой социально-политической системы, заботу о безопасности государства, преодоление бедности,

укрепление семьи, решение демографической проблемы и т.п. Вопрос творческого развития – это вопрос выживания русского народа.

Конечно, нельзя останавливаться только на объяснении случившегося. «Эта неустранимая потребность сознательного отношения к жизни не может (именно вследствие силы своей) удовлетворяться одними объяснениями прошедшего, но ей естественно нужны и реальные пророчества будущего, хотя бы ближайшего» [11, с. 226]. Проницательный монах-пессимист К.Н. Леонтьев надеялся, что глубина экономического расстройств России «приведет нас не к гибели, а к *вынужденному* обстоятельствами самобытному *творчеству*» [11, с. 225] как императиву выживания народа. Сказанное полтора века назад звучит актуально. В российском катастрофическом ритме развития явно видны сходные фазы, разделенные столетиями. Учет цивилизационных особенностей нации важен потому, что мы не можем изменить ни властвующую элиту, ни внешнее окружение, но можем изменить (хотя это тоже очень трудно) самих себя.

Возвращаясь к началу статьи, хочу сделать заключительный вывод о соотношении творчества культуры и творчества жизни. Объяснения и мечты влияют на действия, и наоборот, и их взаимовлияние зависит от их творческого потенциала и других составляющих нашего бытия.

Заключение

Подведем итоги. Творчество культуры как создание художественных, философских, религиозных и других произведений и творчество жизни как преобразование бытия находятся между собой в тесной связи. Эта связь прослеживается в данной работе на примере воздействия русского национального характера и русской идеи на революцию 1917 г. и на перестройку в России в конце XX в. На перестройку повлияла критика патриотизма Л.Н. Толстым и концепция национального самоотречения В.С. Соловьева. Данные взгляды могут быть использованы в купе с такими проявлениями русского национального характера, как повышенный критицизм к своей стране и государству, стремление к самоосуждению и саморазрушению, уничижение перед Западом и Востоком, впадение в крайности вследствие максимализма, преобладание неразумного смирения, в том числе смирения перед судьбой, для проведения «перестройки 2.0» с последующим разрушением теперь уже Российской Федерации. Для предотвращения этого необходимо пробуждение национального самосознания, выполнение национального предназначения и создание целостной системы развития страны.

Список литературы

1. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. – 607 с.
2. Белый А. Революция и культура // Александр Блок, Андрей Белый: диалог поэтов о России и революции / Сост., вступ. ст., коммент. М.Ф. Пьяных. М.: Высшая школа, 1990. С. 471–489.
3. Поляков Ю.М. Желание быть русским. М.: Книжный мир, 2018. – 448 с.
4. Фрейд З. Либи́до. Энциклопедия психоанализа. М.: Гуманитарий, 1996. – 478 с.
5. Гессе Г. Магия книги: Эссе о литературе. СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2018. – 336 с.
6. Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья / Отв. ред. Е.М. Чехарин. М.: Наука, 1990. С. 43–271.
7. Франк С.Л. Религиозно-исторический смысл русской революции // Русская идея / Сост. и вступ. ст. М.А. Маслина. М.: Республика, 1992. С. 324–341.
8. Федотов Г.П. Национальное и вселенское // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья / Отв. ред. Е.М. Чехарин. М.: Наука, 1990. С. 444–450.
9. Федотов Г.П. Будет ли существовать Россия? // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья / Отв. ред. Е.М. Чехарин. М.: Наука, 1990. С. 450–463.
10. Иванов В.И. О русской идее // Русская идея / Сост. и вступ. ст. М.А. Маслина. М.: Республика, 1992. С. 226–241.
11. Леонтьев К.Н. Избранное. М.: Рарогъ; Московский рабочий, 1993. – 400 с.

М.А. Пилюгина

Институт философии РАН, Москва

M.A. Pilyugina

Institute of Philosophy RAS, Moscow

infininitatis@gmail.com

Философия творчества как междисциплинарный взгляд на смыслообразование

Феномен творчества проанализирован как проблема современной теории познания. Показано, что философия творчества расширяет свою проблематику за счет включения междисциплинарного контекста, что позволяет рассмотреть творчество как деятельность по смыслообразованию. Данный подход представлен как эвристичный не только применительно к сфере искусства, но и в когнитивно-научном и философском исследовании.

Ключевые слова: *смысл, интерпретация, герменевтика, понимание, человек, познание, творчество, междисциплинарность.*

Philosophy of Creativity as an Interdisciplinary View on Meaning Formation

The phenomenon of creativity is analyzed as a problem of the modern theory of knowledge. It has been shown that the philosophy of creativity expands its problems by including an interdisciplinary context, which allows us to consider creativity as an activity of meaning formation. This approach is presented as heuristic not only in relation to the field of art, but also in specific scientific and philosophical research.

Keywords: *meaning, interpretation, hermeneutics, understanding, men, cognition, creativity, interdisciplinarity.*

Творчество является одним из важнейших проявлений человеческой жизнедеятельности, условием и источником его развития. Проявление творческого начала присуще самым различным сферам человеческой деятельности: науке, искусству, технической и инженерной деятельности. Именно поэтому феномен творчества становится специальным предметом рассмотрения философов, психологов, историков, искусство-

ведов и т.д. Исторически процесс изучения творческой деятельности представляет собой переход от мифических, мистических, религиозных представлений к общефилософским и когнитивно-научным подходам. Он может быть проиллюстрирован законом развития О. Конта который гласит, что «каждая отрасль наших знаний последовательно проходит три различных теоретических состояния: состояние теологическое или фиктивное; состояние метафизическое или отвлеченное; состояние научное или позитивное» [1, с. 553].

Творчество понимается, прежде всего, как процесс, связанный со сферой культуры, с созданием новых ее артефактов, сотворением новых и изменением существующих смыслов. В этом контексте творчество предполагает:

1. наличие необходимых элементов данного процесса (в качестве таковых можно выделить субъекта творчества, объекта инновационной деятельности, ее цель, назначение);

2. смыслового содержания.

Настоящее исследование строится на следующих когнитивных презумпциях:

во-первых, в отношении философии творчества общая теория познания рассматривается в качестве метатеории, философской методологии;

во-вторых, понимание творчества как культурного смыслообразования встраивает изучение творчества в контекст философской герменевтики и исторически сложившихся методов интерпретации.

Таким образом, философия творчества рассматривается, с одной стороны, как составная часть современной философии, в частности, теории познания, с другой, – как междисциплинарный подход к смыслообразованию. Необходимость междисциплинарного подхода к изучению творчества обусловлена пониманием творчества как неотъемлемой составляющей человеческой деятельности в различных сферах культуры, направленной на изменение смыслов любого социально-культурного содержания.

Каковы же философско-исторические предпосылки такого понимания?

Философско-исторический анализ феномена творчества показывает, что можно выделить несколько основных тем, связанных с его осмыслением:

1. природы творческой деятельности, ее источника;

2. смыслов и ценностей продуктов творчества – их содержательного, интерпретативного и аксиологического аспектов;

3. соотношения эмоциональной и рациональной составляющей в творчестве, в частности, значение интуиции и бессознательного;

4. преображение автора – субъекта творчества – в процессе творческой деятельности;

5. *Другого* – читателя, зрителя, т.е. реципиента продукта творческого процесса.

Все аспекты изучения творчества взаимосвязаны, но в рассмотрении конкретного творческого процесса некоторые из них могут превалировать как наиболее интересные (релевантные) исследователю. При этом появление новой темы означает не «закрытие» предыдущей, а расширение проблемного поля изучения творчества, выдвижение в фокус исследовательского внимания новых аспектов или ракурсов его изучения. Этот процесс связан с накоплением новых знаний (в самом широком смысле), и совершенствованием философской и научной методологии.

Формирование новых и трансформация наличных культурных смыслов выступает главным содержанием творческого процесса. Поэтому для его исследования релевантны методы философской герменевтики [см.: 2]. В результате проведенного автором философско-исторического анализа сделан вывод, что с развитием культуры происходило и расширение поля приложения герменевтических методов, используемых:

- в процессе обучения и переводе;
- в изучении и комментировании Священного Писания;
- в работе со светскими текстами (исторического, юридического, филологического содержания);
- в качестве общего метода «наук о духе».

Развитие герменевтики отмечено не только вовлечением новых объектов в сферу герменевтического анализа, но и совершенствованием самой интерпретативной деятельности, что позволило использовать ее в качестве единого метода не только для интерпретации текстов любого (как духовного, так и светского) содержания, но и в качестве общей методологии социально-гуманитарных наук [см.: 3]. Так, например, В. Дильтей использует интерпретацию не только для понимания текстов, но и применительно к исторической действительности – «Критике исторического разума» [см.: 4].

В отличие от дисциплинарных герменевтик, в рамках философской герменевтики предметом исследования становится понимание как таковое – поиск его оснований, когнитивных характеристик и пределов. Поле герменевтических исследований расширяется до бытия человека в мире, включая процессы его коммуникации с *Другими*. В интерпретации М. Хайдеггера, например, понимание обретает экзистенциальные характеристики, становясь важнейшим аспектом бытия *Dasein*. В связи с этим изменяется:

- и понимание текста – ключевое значение отводится языку и символическому содержанию – сам мир предстает как текст, наполненный явлениями, событиями и продуктами человеческой деятельности – артефактами культуры;
- и отношение к тексту – в его интерпретации необходимо учитывать, что равноправным субъектом понимания становится *Другой* как соавтор, со-творец.

Это предполагает расширение герменевтического поля исследований за счет анализа и изучения культурно-исторической ситуации и социально-культурного контекста в целом – жизненному миру человека неотъемлемо присуще смысловое измерение.

Исследовательское поле современной герменевтики расширяется и приобретает междисциплинарное измерение. Так, например, Карл-Отто Апель использует философскую герменевтику как аспект учения о фундаментальных условиях языкового общения (средство анализа априорных условий коммуникации). Для Ю. Хабермаса герменевтика – составная часть «теории коммуникативного действия», инструмент критики «ложного сознания» и искаженных форм коммуникации [см.: 5, с. 40].

Англосаксонская аналитическая герменевтика обращается к когнитивным истокам понимания, но не только текста, но и интенционального действия человека и артефактов культуры [см.: 6]. «Синтетическая герменевтика» П. Рикера предстает как теоретический синтез феноменологии, постструктуралистской лингвистики и психоанализа.

В рамках постструктурализма поднят вопрос о возможности единого, адекватного авторскому замыслу понимания смысла (Р. Барт, Ж. Деррида, М. Фуко и др.). Тем самым провозглашается возможность разнообразных, в том числе и противоречивых, прочтений одного и того же текста («пролиферация интерпретаций»). Даже предполагаемая автором интерпретация не обладает абсолютной истинностью и может быть расширена и дополнена за счет мобилизации нового культурного контекста. Согласно такому подходу, процесс и восприятия, и создания текста происходит на основе духовного опыта читателя, особенностей его интеллектуальной биографии.

Повторим: философская герменевтика на современном этапе развития представляет междисциплинарную область исследования работы со смыслами. Она использует: (1) исторически выработанную методологию истолкования, (2) философские наработки в области изучения сознания и адекватные ему когнитивные средства, кроме того, (3) обеспечивает междисциплинарный подход к объекту герменевтического анализа в социально-гуманитарных науках.

Обретение герменевтикой междисциплинарного статуса обусловлено глубокими изменениями в современной культуре. Это, прежде всего, формирование новых концепций понимания, опирающихся на современные достижения в области конкретных наук (в частности, социологии, психологии, когнитивных наук). «Антропологический поворот» в философии нач. XX в. наложил глубокий отпечаток на ее современный облик: современная философия характеризуется с одной стороны, связью с наукой (эпистемология, философия науки), с другой стороны, обращением к человеку, модусам его существования в современном мире. Специфической особенностью современного неклассического познания (как философского, так и когнитивно-научного) является его

междисциплинарный характер, учет различных инструментально-деятельностных аспектов его получения, хранения и культурной трансляции. Необходимой составляющей познания становится не только получение новых данных, но и их понимание – как условие их встраивания в общенаучную картину мира. Меняется и познающий субъект – человек и общество: умение оперировать знанием из различных областей человеческой деятельности является необходимым условием построения и воспроизводства жизненного мира человека.

Современная эпистемология включает феномен междисциплинарности в поле своей методологической рефлексии. Так, например, И.Т. Касавин выделяет закономерности в синхронизации/согласовании истории общества в целом, истории культуры и истории познания. Он пишет: «...таково возникновение классического математического естествознания в период завершения эпохи Возрождения, Реформации и ранних буржуазных революций (1-ая пол. 17.в.). <...> Первая мировая война как проявление кризиса империализма происходит в момент расцвета европейского искусства модерна, совпавшего с возникновением неклассического естествознания. <...> Такого рода синхронизация наводит на мысль о связи между завершением очередного этапа развития культуры, кризисом общественного устройства и возникновением нового типа знания» [10, с. 7]. Современная неклассическая эпистемология является важной методологической составляющей социально-гуманитарного познания. Она обуславливает использование комплексного подхода, характеризуется обращением к проблематике появления и развития изучаемых явлений и феноменов, к поиску и пониманию содержащихся в них смыслов [см.: 11]. Современная эпистемология включает в себя «исторические», «эволюционные» и «социальные» контексты. Она сочетает элементы теоретической реконструкции и исторического нарратива.

Творческая деятельность является источником созидания и ре-интерпретации смыслов и артефактов культуры, их воплощающих, и философия творчества расширяет свое исследовательское поле до междисциплинарного. Культура и традиция задают контексты их понимания, но любой акт понимания и интерпретации является личностным. Творчество – инструмент развития личности, ее самореализации и самосознания, встраивания в социальную реальность.

Взросшее значение социально-гуманитарных наук, их обращенность к аксиологическим аспектам бытия человека, получению интерсубъективного и общезначимого знания актуализирует проблему творчества. Взросшая сложность и синергийные характеристики объектов исследования порождают необходимость объединения усилий ученых различных областей знания. Междисциплинарное осмысление получают проблемы:

- (1) памяти (культурной, коллективной, социальной);

(2) языка (как результата когнитивной и культурной эволюции и условий осуществления полноценной коммуникации);

(3) искусства (феномен и критерии современного искусства; его связь с другими сферами общества; искусство и менеджмент и т.д.);

(4) идентификации индивида (от самовосприятия и самопринятия до самореализации и социализации).

Таким образом, о философии творчества мы можем говорить не только применительно к художественной деятельности, но и к интеллектуальной в самом широком смысле слова.

Повседневная деятельность (при ее кажущейся рутинности) также не лишена творческого содержания. Осуществление выбора, интерпретация коммуникативных ситуаций, «прилаживание» отдельного случая к общему правилу – неотъемлемые черты бытия в жизненном мире человека [см.: 12]. Завершая, отметим, что современная философия творчества является актуальной и высоко эвристичной областью исследований. Она возвышает роль познающего, творящего субъекта, артикулируя его неотъемлемую способность смыслообразования. Философия творчества расширяет проблемное поле эпистемологии, обогащая его исследованием не только процессов смыслообразования, но и того, каким образом новое знание входит в поток культурной трансляции. Кроме того:

- когнитивные основания традиционных вопросов теории познания исследуются в рамках отдельных наук (когнитивной психологии, нейронаук, социологии, культурологии, истории) и приобретают новое звучание [см.: 13];
- формулируется проблема специфики научного творчества – логики научного открытия (его природы, этапов). И исследуют его как философы, гуманитарии, так и представители естественных наук [см.: 14; 15, с. 150–155];
- важной темой становится соотношение традиции и инновации, когнитивные механизмы трансляции знания [см.: 16, 17].

Таким образом, философия творчества получает новое осмысление в общем контексте философии XX века, расширяет область применения традиционной эпистемологии, обращаясь к феномену смыслообразования. Она олицетворяет собой междисциплинарную область изучения, прибегая к использованию как философской, так и общенаучной и конкретно-научной методологии.

Список литературы

1. *Конт О.* Курс позитивной философии // Антология мировой философии. М.: Мысль, 1971. Т. 3. С. 549–586.
2. *Пилюгина М.А.* Интерпретация: история и применение метода социально-гуманитарного познания (герменевтический подход) // Полилог/Polylogos. 2018. Т. 2. № 1. [Электронный ресурс]. Доступ для зарегистрированных пользователей. URL:

<https://polylog.jes.su/s258770110000034-9-1/> (Дата обращения 07.08.19.) DOI:
10.18254/S0000034-9-1

3. Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе. М.: Канон+, 2011. – 144 с.
4. Дильтей В. наброски к критике исторического разума // Вопросы философии. 1988. № 4. С. 135–152.
5. Федорова М.М. Критика или герменевтика – два подхода к изучению идеологий // Политическая наука. 2013. № 4. С. 31–44.
6. Мегилл А. Историческая эпистемология. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2009. – 480 с.
7. Vessey D. Engaging across Traditions: Royce & Gadamer on Interpretation // Issues in interpretation theory. 1. Hermeneutics. Milwaukee: Marquette University Press. 2006. P. 119–136.
8. Ingram D. Vico and the New Science of Interpretation: Beyond Philosophical Hermeneutics & the Hermeneutics of Suspicion // Issues in interpretation theory. 1. Hermeneutics. Milwaukee: Marquette University Press. 2006. P. 199–224.
9. Dennett Daniel C. The Interpretation of Texts, People and Other Artifacts // Philosophy and Phenomenological Research. Vol. 50. Supplement (Autumn, 1990). Pp. 177–194. Reprinted: Dennett Daniel C. The Interpretation of Texts, People and Other Artifacts // Language and Mind: Contemporary Readings in Philosophy and Cognitive Science / Ed. by M. Losonsky. Oxford: Blackwells, 1995.
10. Касавин И.Т. Эпистемология и историческое сознание // Epistemology & Philosophy of Science. 2005. № 1. С. 5–14.
11. Ищенко Е.Н. Современная эпистемология и гуманитарное познание. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2003. – 144 с.
12. Гофман И. Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт социологии РАН, 2004. – 752 с.
13. Панофский Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Пер. с нем. Ю.Н. Попова. Изд. 2-е, испр. СПб.: Андрей Наследников, 2002. – 237 с.
14. Смирнова Н.М. Философские метаморфозы смысла в исторических типах герменевтики // Философия творчества. Ежегодник. Вып. 3. Творчество и жизненный мир человека. Москва, ИИнтелЛ, 2017. С. 48–84.
15. Кэмпбелл Д. Эволюционная эпистемология // Эволюционная эпистемология. Антология. М.: Центр гуманитарных инициатив. 2012. С. 136–167.
16. Холтон Дж. Тематический анализ науки. М.: Прогресс, 1981. – 383 с.
17. Gerald Holton. The Scientific Imagination: Case Studies. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1978. – 440 p.

А.С. Майданов

Институт философии РАН, Москва

A.S. Maidanov

Institute of Philosophy RAS, Moscow

anmaid@mail.ru

Пути и перепутья коллективного творческого процесса

Статья представляет собой исторический и философский очерк, посвященный описанию структуры и динамики научно-познавательного процесса. Поскольку такой процесс, взятый в общем виде, крайне сложен и необъятен для статьи, то автор использует более компактный способ отображения этого явления. Объектом исследования взята конкретная познавательная деятельность вполне определенного малого научного коллектива – сектора философских проблем творчества Института философии РАН. Освещен научный путь данного подразделения на протяжении более сорока лет. Дается характеристика этапов этого пути, решаемых проблем, смены и применения разных подходов к решению задач. Воспроизведена картина активного и в то же время продуктивного взаимодействия различных теоретических и методологических позиций ученых. Выявлена динамическая логика развития исследовательского процесса, оценивается продуктивный потенциал использованных эпистемологических средств и полученных с их помощью гносеологических результатов. При написании этой статьи автор руководствовался правилом: «В малом, но типичном, отражается большое».

Исследование осуществлено в рамках государственного задания «Эпистемология креативности: когнитивные и социально-культурные измерения».

Ключевые слова: познание, творчество, проблема, истина, исследование, эпистемология, знание, научный подход, логика, методология, психология, синергетика, познавательный процесс, синтез, структура.

Ways and Crossroads of the Collective Cognitive Process

The research paper is a historical and philosophical essay on the description of the structure and dynamics of the scientific and cognitive process. Since such a process, taken in its general form, is extremely complicated and immense for an article, the author uses a more compact way of displaying this phenomenon. The object of the study is the specific cognitive activity of a well-defined small research team – the department of philosophical problems of creativity

of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. The scientific way of this team for more than forty years was covered, the stages of this way, the problems it solves, their change and the use of different approaches to overcoming them are characterized. A picture of the active and at the same time productive interaction of various theoretical and methodological positions of the department's employees is reproduced. The dynamic logic of the development of the research process is revealed, the productive potential of the used epistemological means and the gnoseological results obtained with their help is assessed. When writing this article, the author was guided by the rule: «In a small, but typical, a large one is reflected».

The investigation has been implemented in the framework of the state project «Epistemology of creativity: cognitive and socio-cultural dimensions».

Keywords: cognition, creativity, problem, truth, research, epistemology, knowledge, scientific approach, logic, methodology, psychology, synergetics, cognitive process, synthesis, structure.

Часть первая. Становление сектора (1971–1990 гг.)

Глава первая

Хронология преобразований сектора философских проблем творчества

Этот сектор, возникший в Институте философии РАН, прошел сложный и динамичный путь развития. Его хронология сложилась из нескольких стадий. Первая стадия совпадает со временем существования сектора «Теории отражения и современного научного познания» (1971–1977). Это был вновь сформированный коллектив, руководство которым было поручено видному специалисту по теории познания, методологии науки и логике, д.ф.н., профессору философского факультета МГУ Дмитрию Павловичу Горскому (1920–1994). Как раз незадолго до этого в Институте было проведено специальное заседание Ученого совета, посвященное 50-летию этого талантливого и полного творческих сил ученого. Его заслуги в области философии были высоко оценены в большом докладе заместителя директора Института Федора Тимофеевича Архипцева. Именно в то время был сформирован основной состав сотрудников сектора, который, постепенно обновляясь, просуществовал относительно долгое время. В этот состав входили кандидаты философских наук Г.А. Давыдова, В.И. Кураев, Г.Д. Левин, И.К. Лисеев, А.С. Майданов, А.Л. Никифоров, В.Н. Порус, В.С. Черняк, Й. Элез и др. С самого начала Д.П. Горский четко определил направления исследований сектора. Они были нацелены на изучение современного научного познания, рассматриваемого сквозь призму творчески понимаемой диалектики. Важно отметить, что некоторые сотрудники уже на этой начальной стадии имели публикации, посвященные проблемам креативности. Среди

них, в частности, можно назвать монографию Г.А. Давыдовой «Творчество и диалектика» [1].

Вторая стадия в истории сектора наступила с приходом в Институт из Министерства высшего образования д.ф.н. Александра Петровича Шептулина (1929–1993). Он заменил Д.П. Горского на посту заведующего сектором, а тот, в свою очередь, был назначен руководителем сектора логики. Поскольку же областью научных интересов Шептулина была диалектическая логика, то и сектор был в основном сориентирован на исследования в рамках этой дисциплины, и вследствие этого был переименован в сектор «Диалектической логики» (1977–1988).

Одной из важных черт второй стадии истории сектора стало более частое и глубокое обращение сотрудников к феномену творчества, которое было и всегда будет тесно связано с диалектическим подходом. К последним годам этой стадии такая связь стала настолько очевидной, что встал вопрос о специальном определении места исследований в этой области в организационной структуре и проблематике сектора. Тогдашний заместитель директора Института по научной работе Владимир Иванович Купцов предложил сектору сформировать из его сотрудников особую исследовательскую группу по изучению научного творчества. В группу вошло пять человек. Ее руководителем назначили меня. Группа работала в 1986–1989 гг. в рамках сектора диалектической логики. Она продемонстрировала высокую эффективность, достигла хороших результатов и стала центром притяжения к сектору других сотрудников Института.

Третья стадия в истории сектора – это преобразование его в целом в подразделение, полностью занимающегося исследованием творчества. Сектор «Диалектической логики» был преобразован в сектор «Философских проблем мышления и творчества» (1989–1990). Заведующим сектором был назначен д.ф.н. Игорь Петрович Меркулов (1945–2008).

Четвертая стадия истории сектора началась в 1990 году, когда по решению Ученого совета Института из-за соображений якобы большей актуальности он был переориентирован на исследования по эволюционной эпистемологии и был назван сектором «Эволюционной эпистемологии». Руководителем сектора остался И.П. Меркулов, который возглавлял его до своей смерти. И.П. Меркулова сменила заместитель заведующего сектором д.ф.н. Елена Николаевна Князева (1959 г.) Как специалист она сложилась в этом секторе, обучалась здесь в аспирантуре, здесь же защитила кандидатскую и докторскую диссертации.

В 2013 году сектор претерпел последнюю до настоящего времени трансформацию. По решению Ученого совета Института он был переориентирован на свою прежнюю проблематику, и ему было возвращено прежнее название – «Сектор философских проблем творчества». Заведующей сектором была назначена д.ф.н., профессор Наталья Михайловна Смирнова. В настоящее время сектор занимается исследованием не

только научного творчества, но и других его видов – философского, социального, художественного, мифологического.

Описанный выше занимательный факт наличия нескольких наименований одного и того же сектора побуждает к тому, чтобы подобрать для всех случаев какое-то одно название, которое позволяло бы видеть за разными наименованиями главное направление исследований на протяжении всей истории научного коллектива. Такое наименование должно иметь в виду некоторый общий признак, присущий, казалось бы, различным названиям сектора. Им является отнесенность к творчеству, апелляция к креативности. А поэтому все наименования сектора можно представить в целях удобства восприятия его истории одним выражением – сектор философских проблем творчества. Именно таким он и был на всех стадиях своей беспокойной истории.

Глава вторая

Стадия зарождения сектора философских проблем творчества (1971–1977)

На первой стадии своего существования сектор носил довольно противоречивое название «Сектор теории отражения и современного научного познания». В этом названии соединились два разнородных представления. В термине «Теория отражения» догматично закреплялось одностороннее и несколько механистическое понимание познания как пассивного, шаблонного копирования внешних объектов, недооценивающего элемент активного конструирования и изобретения мысленных образов. В слова же «Современное научное познание» вкладывалась именно эта черта познавательной деятельности. Тем самым кто-то из авторов этого названия пытался скорректировать смысловое звучание его первой половины. Этим «кем-то» был Дмитрий Павлович Горский. Из его слов, сказанных, в том числе, и в моем присутствии, следовало, что он как раз и хотел второй половиной названия нацелить внимание сотрудников нового сектора именно на творческую, конструирующую сторону познавательного процесса, которая особенно ярко проявляется в современном познании. Первую позицию продвигал тогдашний директор института Б.С. Украинцев. Д.П. Горский же в своем руководстве сектором сумел ограничить разумными рамками «отражающий» аспект точки зрения на познание и сформулировал несколько важных положений диалектического характера, раскрывающих творческий характер познавательной деятельности, свойственную ей способность не только копировать чувственно воспринимаемую картину мира, но и творить новый мир – мир специфических идеальных конструкций.

Определяя содержание исследований сектора, Д.П. Горский разработал новую модель диалектики как методологии и логики познания. Эта модель объединила существовавшие до той поры разрозненно и фрагментарно, а то и вообще отсутствовавшие, компоненты диалектики. Из-под его пера вышла наиболее полная, целостная и логически стройная структура этой дисциплины. Сформировав ее, он, по существу, получил

результат, который можно считать логико-методологическим открытием в области теории познания. Этот результат придал исследованиям по диалектической логике большую целенаправленность, систематичность и единство. Сам Дмитрий Павлович называл предложенную им концептуальную модель «опытом систематического изложения диалектической логики». Таким изложением она в действительности и была, что и воплотилось в книге *«Диалектика научного познания: очерк диалектической логики»* [2], написанной сотрудниками сектора.

Уже сквозь структуру оглавления книги проглядывают незаурядные способности автора – Дмитрия Павловича Горского, одного из выдающихся отечественных ученых. Это, прежде всего, его способность глубоко проникать в сущность и основания исследуемого явления. Другая способность – мастерское умение выстраивать большое количество различных компонентов в логически стройную и строгую систему, которая четко определяет место и функцию каждого из компонентов. Он был также способен чрезвычайно тонко и изящно определять место какой-либо дисциплины в рамках более широкой концептуальной структуры, например диалектической логики, в рамках общей теории познания. Дмитрий Павлович безошибочно улавливал методологическую и логическую специфику отдельных видов и форм познавательных средств, разрозненно присутствующих в большой массе подобных элементов, и органично включал их в единую систему диалектической логики. Так он поступил, в частности, с правилами введения и удаления понятий. Его исследовательская работа отличалась большой требовательностью к ее логической, методологической и этической культуре. Этого он добивался и от сотрудников сектора, ориентируя их на придание своим результатам необходимой точности, строгости, обоснованности и ясности. Чувствовалось большое положительное влияние на него методологии неопозитивизма, труды представителей которого он прекрасно знал. Это помогало ему умело и решительно справляться с чертами демагогичности и схоластичности предлагаемых к публикации текстов, подверженных порой чрезмерному влиянию тогдашней официальной философской доктрины.

Д.П. Горскому удалось сформировать такой состав сотрудников сектора, который смог проводить исследования на высоком профессиональном уровне. В нем преобладали молодые специалисты, которые незадолго до этого успешно защитили кандидатские диссертации. Среди них были А.Л. Никифоров, В.С. Черняк, В.Н. Порус, Г.Д. Левин. Из редакции журнала «Вопросы философии» были приглашены И.К. Лисеев, В.И. Кураев. С этого же времени (1971 г.) начал работать в этом секторе и я. Свою диссертацию я писал под руководством Д.П. Горского.

В интересах повышения научного уровня исследований по диалектике научного познания, которые были запланированы сектором на несколько ближайших лет, Дмит-

рий Павлович пригласил участвовать в этой работе трех выдающихся профессоров философского факультета МГУ: И.С. Нарского (1920–1993), автора многочисленных работ по истории философии и диалектической логике; Е.К. Войшвилло (1913–2008), разработавшего различные применения логики к проблемам теории познания; Ю.А. Петрова (1927–2001), крупного специалиста в области методологии и философии науки.

В процессе работы над книгой *«Диалектика научного познания»* в секторе сложилось высококвалифицированное ядро сотрудников, которое сохранялось в течение целого ряда лет, несмотря на то, что изменялся формальный статус и название сектора. Но уже с первой стадии его существования одним из основных направлений исследований было творчество. Под этим углом зрения анализировалась и диалектическая логика. На творческую природу познания и диалектики нацеливали авторский коллектив его идейные руководители Д.П. Горский и И.С. Нарский. «На наш взгляд, – писали они в пространном Введении к данному труду, – именно в настоящее время для нас, марксистов, чрезвычайно актуально положительное изучение действенной, активной, творческой природы познания, способного во все большей мере создавать опережающую практику задел знаний и прокладывать новые пути к преобразованию окружающего мира, общественных отношений и самого человека на благо человечества» [2, с.31]. «Одной из задач настоящей книги, – поясняли они, – и явилось выявление ее авторами действенной, творческой природы познания. Для реализации этой задачи и было необходимо проанализировать совокупность принципов, законов и категорий диалектической логики, лежащих в основе современного научно-технического прогресса» [2, с.32].

Таким образом, руководители и авторы нового труда подошли к научному познанию как к творчеству, а в этом творчестве они увидели функционирование целого ряда законов и категорий, которые в значительной степени и образуют логику этого творчества, а именно, диалектическую логику. Так были сопряжены научное творчество и диалектика. Это можно считать одним из важнейших результатов исследовательской деятельности вновь сформированного авторского коллектива. Взгляд на познание как на диалектический процесс, т.е. как на процесс, который подчиняется определенным диалектическим закономерностям, потребовал от авторского коллектива показа того, каким именно образом эти закономерности функционируют в творчестве. Решению этой задачи и был посвящен данный труд. Д.П. Горский и И.С. Нарский сделали вывод о том, что в большой мере наукой о процессе творческого познания является диалектическая логика [2, с. 25].

Правда, этот вывод нельзя слишком абсолютизировать, нельзя полагать, что всю теорию научного творчества можно свести к диалектической логике. Помимо последней, существуют психология творчества, его специфическая методология и другие дисциплины, изучающие этот вид деятельности. Но значение результатов сектора заключается, помимо прочего, еще и в том, что авторы исследовали научное творчество на

одном из наиболее широких философских путей – диалектическом. Но сама диалектика оказалась еще далеко не завершенной. Многие ее аспекты открывались и исследовались позднее.

К важным результатам познания творчества привел подход к нему с позиции диалектического принципа развития. Этот принцип представляет тот или иной процесс как качественно изменяющийся, характеризующийся появлением чего-то нового. Но такая черта присуща и всякому творческому процессу. Следовательно, можно говорить о значительном тождестве понятия развития и понятия творчества. А поскольку принцип развития является одним из основных компонентов диалектики, ее существенной частью, то в известном смысле можно говорить о тождестве диалектики и творчества.

Тем самым мы получаем онтологическое основание для использования концептуальной системы диалектики в процессе исследования творчества. Мы можем в ходе этого процесса опираться на такие фундаментальные характеристики развития, как его противоречивость, историзм, взаимоотношения чувственного и рационального, эмпирического и теоретического. Здесь мы подходим к принятию во внимание таких факторов самой действительности и ее когнитивных образов, как бинарные оппозиции: абстрактное и конкретное, абсолютное и относительное, эволюционное и революционное, историческое и логическое и т.д.

Преобладающая часть анализируемого труда была посвящена исследованию того, как научное мышление использует богатый эвристический потенциал диалектической теории. Мне было поручено дать общую характеристику этого потенциала, чему была посвящена одиннадцатая глава книги. См.: «А.С. Майданов. Эвристические функции диалектики» [2, с. 314–352].

Из значительного количества основательно и глубоко разработанных тем, касающихся разных сторон и элементов диалектики как фактора научного творчества, хочу обратить внимание читателей на великолепную статью одного из тогдашних молодых исследователей – Владимира Семеновича Черняка (1938–2006), специалиста в области философии науки и методологии историко-научных исследований. В этой статье, названной «*Диалектический закон оборачивания метода*» [2, с. 222–254], он обобщил марксову идею «оборачивания метода». На этой основе сформулировал критерий отличия научного знания от ненаучного. В.С. Черняк подчеркивает, что «к анализу развития научного знания следует подходить с точки зрения результатов научной деятельности и способов их получения. Опираясь на результаты познавательной деятельности, можно выделить узловые моменты, ступеньки развития науки. Выделение отдельных иерархически расположенных этажей научного знания производится посредством таких методологических категорий, как «факт», «эмпирический закон», «теоретический закон», «теоретическая система» и т.п. При таком подходе развитие знания отображается в форме дискретной последовательности определенных, качественно различных

«состояний» знания. Однако для процесса познания характерны не только качественно различные уровни – известная дискретность познавательного процесса, но также непрерывный переход, превращение одной формы знания в другую. Непрерывность в развитии знания обеспечивается, прежде всего, определенными познавательными средствами – методами науки, которые в рамках присущих им возможностей перерабатывают некоторый исходный материал знания в соответствующий конечный результат. Благодаря этому достигается преемственность в развитии форм знания, заключающаяся в том, что результат применения одного метода становится исходным пунктом, началом применения другого метода» [2, с. 222].

В.С. Черняк утверждал, что при рассмотрении развития *частных* форм и методов решения определенных научных проблем вряд ли возможно говорить о какой-либо жесткой детерминации. Научная мысль движется не линейно, а скорее, полилинейно. Решение одних и тех же познавательных задач совершается, как показывает история науки, различными способами, при помощи различных методов, на основе различных концепций, теорий [2, с. 223].

Сущность закона оборачивания метода, по мнению В.С. Черняка, состоит в том, что вторичное как нечто производное, несамостоятельное, как результат, зависящий от некоторого исходного материала, превращается в свою противоположность и, тем самым становится *исходным* самостоятельным пунктом нового процесса, своего рода «независимой переменной». То, что ранее выступало в качестве исходного пункта познавательного процесса, было первичным в старом методе, наоборот, становится чем-то производным, вторичным, своего рода «зависимой переменной» [2, с. 227]. Статья привлекла к себе внимание методологов скрупулезным анализом ее предмета, точным и чрезвычайно логичным изложением сложного материала, способностью широко посмотреть на исследуемый объект, выйти далеко за пределы исходных данных. При обсуждении на секторе статья получила всеобщее одобрение и была названа блестящей за филигранную логику исследования и изящную манеру изложения. (См.: «В.С. Черняк. Диалектический закон оборачивания метода» [2, с. 222–254]).

В своей статье В.С. Черняк делал акцент на одном из центральных механизмов процесса развития знания – творчестве. Это движение познавательного процесса в форме и на основе взаимодействия тех или иных пар противоположных элементов. Такая особенность развития процессов оказывается их универсальной характеристикой. И это было показано в целом ряде статей других авторов, в которых обстоятельно анализируются такие противоположности, как абстрактное и конкретное знание (И.С. Нарский, Г.Д. Левин), чувственное и рациональное, историческое и логическое (И.Г. Савченко), абсолютное и относительное (А.Л. Никифоров, В.С. Черняк), эволюционное и революционное (Ю.Н. Серов), индукция и дедукция (В.И. Метлов, В.Н. Порус, Б.Н. Пятницын), эмпирическое и теоретическое (Е.К. Войшвилло). Не осталась вне поля зрения

и такая сложная проблема, как соотношение формальной и диалектической логик. Весь этот комплекс бинарных оппозиций в их сложном единстве и противоречии как раз и оказывается важнейшим продуктивным фактором творческого познания, определяющим его логику и обеспечивающим его результативность. Описав многообразную динамику функционирования множества полярных пар, авторы данной книги смогли создать труд, который, по словам его научного руководителя Д.П. Горского, приведенным в аннотации, представляет собой «один из первых в советской философской и логической литературе опытов создания систематического изложения диалектической логики». А эта логика, – продолжает Д.П. Горский, – «трактруется как наука о диалектических закономерностях процесса познания». Поскольку же процесс познания есть не что иное, как процесс порождения нового знания, то есть творчество, то диалектическая логика может рассматриваться как одно из его важнейших средств. В книге было зафиксировано, таким образом, одно из наиболее значительных достижений отечественной философии, а именно, понимание того, что творческий познавательный процесс имеет свою логику, которая в большой мере является диалектической.

Можно сказать, что созданный сектором труд по диалектике научного творчества явился успешным результатом первой стадии его исследовательской деятельности. Среди факторов, способствовавших достижению такого результата, обязательно нужно назвать ряд качеств этого коллектива, составивших этический план его профессиональной деятельности. Это, помимо приоритетного свойства высокой квалификации, – наличие разновозрастного состава сотрудников. При таком составе действует стимул для молодых работников быть как можно более соответствующими профессиональному уровню старших сотрудников. При этом неизбежно формируется ведущее квалифицированное ядро, которое играет, как правило, положительную роль в деятельности всего коллектива. Таким ядром в этом секторе были выдающиеся ученые, а именно Д.П. Горский, И.С. Нарский, Е.К. Войшвило, Б.Н. Пятницын, хотя они (кроме Д.П. Горского) формально и не были сотрудниками сектора. Все работники объединялись общей большой темой, к которой каждый проявлял глубокий интерес. По ряду наиболее существенных вопросов у них складывалось идейное единство, формировалось высокое чувство ответственности за успех общего дела. При этом коллективное творчество проявлялось в форме генерирования многообразия подходов и решений, в дискуссионности поисковых процессов.

Глава третья

Шептулинская стадия в истории сектора (1977–1985 гг.)

В 1977 году из Министерства высшего образования в Институт философии был направлен на работу доктор философских наук, профессор Александр Петрович Шептулин, бывший в Министерстве начальником отдела преподавания общественных наук.

В свое время он обучался в аспирантуре Института философии, затем работал там научным сотрудником, а с 1965 года заведовал кафедрой философии в МВТУ им. Баумана. Его специализацией была диалектическая логика, по проблемам которой он опубликовал ряд статей и несколько книг. Заменяя Д.П. Горского на посту заведующего сектором, он оставил диалектическую логику областью своих исследований и запланировал на ближайшие пять лет коллективный труд по этой логике. Предложенный А.П. Шептулиным новый пятилетний план, охвативший ту же проблематику, которая была при Д.П. Горском, вызвал у сотрудников сектора некоторое удивление и совсем не пробудил у них никакого энтузиазма. Им не был предложен никакой новый подход, никакие новые идеи, новые способы и методы исследования. Сотрудникам предстояла рутинная, косная работа. Это касалось также двух коллективных книг, которые писались с участием иностранных авторов из Болгарии и из Вьетнама. Советско-вьетнамский труд был опубликован в 1990 году под названием «*Диалектико-материалистический метод познания*». Он не вызвал интереса у специалистов.

В это время в секторе произошли значительные кадровые изменения. И.К. Лисеев перешел в сектор философских проблем биологии, которым руководила доктор философских наук В.М. Корсунская, В.И. Кураев перешел в сектор теории познания, возглавляемый кандидатом философских наук В.А. Лекторским. Сектор А.П. Шептулина пополнился группой молодых сотрудников, недавно защитивших кандидатские диссертации. Среди них были И.П. Меркулов, Е.Л. Черткова, И.А. Бескова. В аспирантуру сектора поступила Е.Н. Князева.

Наряду с омоложением сектора произошли изменения в его руководстве. Из строя вышел Александр Петрович Шептулин. У него случился тяжелый инсульт (1985 г.). Это, по-видимому, было вызвано перегруженностью различной работой – заведованием сектором, исполнением обязанностей секретаря партийной организации Института, частыми деловыми поездками в социалистические страны. В результате болезни он полностью утратил способность к интеллектуальному труду. Временно исполняющим обязанности руководителя сектора был назначен его заместитель, кандидат философских наук Г.Д. Левин.

К этому времени группа сотрудников сектора подготовила и опубликовала небольшую коллективную монографию под названием «*Методологические функции диалектики (проблемы научного творчества)*» [3]. Она продолжила линию, начатую в труде «*Диалектика научного познания*». Монография вышла в свет в 1986 г. в издательстве ИФ РАН. Ее ответственным редактором была И.А. Бескова, выпускница аспирантуры философского факультета МГУ (кафедра логики). Ею же была написана интересная статья «*Основные формы мышления, их место и роль в процессе научного творчества*» [3, с. 65–83], в которой излагался ее подход к решению проблемы взаимодействия подсознательных и осознаваемых компонентов творческого мышления.

Глава четвертая

Создание и деятельность исследовательской группы по изучению научного творчества (1986–1989 гг.)

С середины 1970-х годов значительная часть сотрудников сектора, вопреки преимущественно онтологической и общеметодологической направленности изучения диалектики, заданной А.П. Шептулиным, переориентировалась главным образом на исследование такого вида познавательной деятельности, как научное творчество. Пришло понимание того, что пора сменить подход в этом исследовании: нужно идти не от уже сформулированных общих понятий и формул к реальной практике познавательного процесса, как бы иллюстрируя их конкретными примерами из этой практики. Напротив, следует брать в качестве исходного объекта исследования саму эту практику, ее конкретное, реальное содержание и выявлять в ней еще неизвестные свойства, формы, методы и закономерности этого процесса. Полученные результаты смогут пополнить, обогатить уже имевшееся содержание диалектической логики. Стало ясно, что для познавательной деятельности недостаточно наличной диалектической логики, считавшейся ядром научной методологии. Современное познание далеко превосходит сложившуюся методологическую практику. Оно выработало большое количество новых средств познавательной деятельности, которые необходимо выявлять, осмысливать и формулировать в эксплицитной форме. Кроме того, стала вполне очевидной необходимость более широкого, комплексного подхода к изучению творчества – не только с позиции диалектической логики, но и с позиции других дисциплин: психологии, методологии частных наук, истории науки, социологии, культурологи и др. В творчестве в тесном единстве функционируют факторы из всех областей знания.

Следуя этой установке, я со своей стороны начал интенсивно изучать историю и методы научных открытий. Полученные результаты были предложены мною сектору и другим сотрудникам института. С этой целью я сделал ряд докладов. Среди них были доклады на такие темы:

1. «Решение проблем методом прогрессивных вариантов» (1976). Этот метод был выявлен путем анализа определенной последовательности решений той или иной проблемы, каждое из которых чем-то превосходило предыдущее решение. В 1977 году этот метод был описан мною в статье *«Поливариантная форма развития научного знания»*, опубликованной в журнале «Философские науки».

2. «Как совершаются великие открытия» (1980). В этом докладе излагалось представление об открытии как о стохастическом процессе, то есть о процессе, не подчиняющемся строгим, однозначным закономерностям, а включающем в себя большую долю стихийности и случайности. Кроме того, сам момент открытия носит вероятностный характер.

3. «Роль случая в научном поиске» (1982). Доклад был посвящен выявлению факторов, которые приводят к совершению подобных открытий, а также характеристике их механизма.

В 1983 году я опубликовал результаты своего исследования большого числа научных открытий в монографии *«Майданов А.С. Процесс научного творчества. Философско-методологический анализ»* [4]. В 2002 году книга вышла вторым изданием. В этой монографии по-новому – в сравнении с имеющейся литературой – описана структура процесса научного творчества. Оно представлено как драматически-прогрессивный процесс. обстоятельно проанализированы такие формы и средства научного творчества, как диалог и дискуссия.

Для этого времени был характерен большой интерес к изучению творчества во всей стране. В целом ряде учебных и научных центров возникали большие и малые группы специалистов, проводивших исследования этого важного социально-научного феномена. Возникла потребность в такой группе и в Институте философии АН СССР. Ее созданием занялся заместитель директора института, энергичный и довольно молодой доктор философских наук Владимир Иванович Купцов. По его предложению в секторе диалектической логики был сформирован коллектив, получивший название «Исследовательская группа проблем научного творчества». В нее вошли И.А. Бескова, Г.А. Давыдова, Е.Н. Князева и др. Я был назначен руководителем этой группы (1986 г.). Мною была разработана и обсуждена в рамках этой группы программа исследований творчества. Была начата работа над первой книгой этого коллектива. К участию в этой работе были приглашены сотрудники других секторов института: Г.С. Батищев, Б.Н. Пятницын, А.А. Яковлев. Поскольку названные сотрудники занимались исследованиями по данной теме, то у них уже были определенные наработки и заделы, благодаря чему группа смогла довольно быстро подготовить коллективную работу. Она была опубликована в 1987 году под названием *«Научное творчество как многомерный процесс»* [5]. В ней к анализу творчества был применен уже не только диалектический метод, но и другие подходы.

А теперь хочу обратить ваше внимание на две оригинальные и глубокие по содержанию статьи, которые совершенно не утратили своей значимости, хотя с тех пор уже прошло несколько десятилетий. Первая статья *«Творчество в исследовании и творчество в духовном искании»* [5, с. 122–131] принадлежит необычайно смело и глобально мыслившему философу – Г.С. Батищеву, а вторая – *«Сущностные характеристики творчества»* [5, с. 132–141] – думающей по-иному, но также довольно широко, Г.А. Давыдовой. Первый обычно эмоционально сдержанный, сосредоточенный на своих мыслях, немного отстраненно-высокомерный по отношению к окружающим, вторая – приветливая, жизнерадостная, настроенная на дружеское общение, обаятельная.

Психологически – это две крайние противоположности, как противоположны и их статьи.

Замечу, что Г.С. Батищев (1932–1990) в своих работах исследовал ту же тему, которой занимался Д.П. Горский с нашим сектором в книге *«Диалектика научного познания»*. Г.С. Батищев, как и Д.П. Горский, более других связывал диалектику с познанием, с творчеством. Конечно, вполне очевидно различие их философско-мировоззренческих взглядов на эти темы. У Д.П. Горского это рационально-сциентистский взгляд на познание, у Г.С. Батищева – универсально-бытийный в форме сотворения человека и космоса. Но как у того, так и у другого диалектика определяет сущностные характеристики творчества. Это сходство, возможно, и было причиной того, что Г.С. Батищев охотно согласился участвовать в качестве одного из авторов в книге нашего сектора, когда я, разделяя идею об исключительной роли диалектики в познании, предложил ему включиться в нашу работу. Г.С. Батищев отыскивает корни творчества в единой с человеческой сущностью основе – в диалектике бытия. «Как возможно человеческое творчество, – спрашивает он, – не вопреки миру, как чему-то якобы лишь некреативному и враждебному креативности, а в лучшем случае – безразлично-фоновому, что можно и должно «взять в скобки»? Как возможно творчество вместе с тем и под давлением каких-то факторов, каких-то детерминаций, вынуждающих делать так, а не иначе, не из-за подкупленности и рабской привязанности или негативной зависимости от чего-то ставшего, – как не вынужденное и неподкупное? Или, резюмируя, как возможно творчество в равной степени далекое от «вопрекизма», от сопротивления диалектики Вселенной, и от рабской зависимости от какого-то ставшего бытия в мире, но по ту сторону и того, и другого (а по сути дела «вопрекизм» и рабство взаимопереходят друг в друга и в конечном счете эквивалентны друг другу) – как сгармонизированное, как сопричастное тенденциям самой объективной беспредельной диалектике Вселенной? Как находящееся в смысловом родстве с нею? – Это – вопрос об онтологическом – хотя и без тени онтологизма – статусе человеческой креативности и глубинном онтологически-аксиологическом смысле ее, как отвечающем универсальному назначению и призванию человека – созидательному назначению и призванию во Вселенной. С этого именно вопроса и начинается собственно философское рассмотрение творчества» [5, с. 124–125].

Его приверженность этой идее вполне очевидно проглядывает в названиях таких написанных им трудов, как *«Категория диалектического противоречия в познании»*, *«Диалектический характер творческого отношения человека к миру»*, *«Диалектика и смысл творчества: к критике антропоцентризма»*, *«Познание и творчество»*, *«Введение в диалектику творчества»*.

Г.А. Давыдова усматривает истоки творчества в природе самого человека. В статье «Сущностные характеристики творчества» она пишет: «Деятельность как творчество начинается там, где она перестает быть только «ответом» и только «решением». Оставаясь и тем, и другим, она вместе с тем предстает и чем-то «сверх того». Это «сверх того» – переход добытого решения в новую задачу, найденного ответа – в новый вопрос, достигнутого результата – в начало нового пути. Здесь, в этом переходе, на границе решенного и нерешенного, уже найденного и еще искомого, ставшего и предстоящего, «конца» и «начала» – и рождается-живет творчество как движение человека в неисчерпаемость мира и самого себя» [5, с. 134–135].

В 1989 году исследовательская группа опубликовала свой второй сборник: «*Творческое мышление в научном познании*» [6]. Он свидетельствует о том, что круг авторов, участвовавших в работе данной группы, существенно расширился, в том числе не только за счет сотрудников других секторов института, но также за счет специалистов из других учреждений. Так, из московского химико-технологического института им. Д.И. Менделеева к группе присоединился доктор философских наук профессор В.И. Метлов, из Института истории естествознания и техники – заведующий сектором психологии творчества, кандидат философских наук А.В. Юревич (ныне заместитель директора Института психологии РАН), из Института психологии АПН – кандидат психологических наук Л.Г. Бадалян. Особенностью данного сборника было то, что несколько статей в нем посвящались анализу психологических факторов творческого мышления. Это было знаком того, что группа расширила поле исследований и обратилась не только к диалектической проблематике, но и к темам психологического направления. В этом отношении большой интерес представляла статья кандидата философских наук, сотрудника сектора теории познания А.А. Яковлева «*Творчество и рефлексия*» [6, с. 8–14]. Автор обращал внимание на наличие в творческом мышлении двух аспектов: собственно творческого и рефлексирующего. Рефлексия, по его мнению, предваряет творческий акт. С ее помощью субъект рассматривает и осмысливает имеющиеся по данной проблеме знания и методы, определяет, насколько они могут быть использованы в качестве материала творческого процесса.

Глава пятая

Завершение монополии диалектической логики и переименование сектора

С созданием исследовательской группы сектор оказался разделенным на две части. Исследовательская группа сконцентрировалась на изучении творчества, другая часть занималась самыми разными проблемами. Сектор в целом по-прежнему назывался сектором диалектической логики, его заведующим был Игорь Петрович Меркулов. Постепенно большая часть сотрудников переориентировалась на проблематику творчества. Встала задача организации более целенаправленной исследовательской

деятельности всего сектора. Сектор в целом перешел на проблематику группы, в существовании которой поэтому отпала необходимость. Одновременно сформировалась мысль о необходимости подхода к творчеству с более широкой методологической основы – не только с позиции диалектического подхода, но и с позиции других подходов, учитывающих иные измерения познавательного процесса. Эти измерения уже были достаточно ясно выявлены при взгляде на этот процесс как на многомерный феномен. В нем, как показали статьи в сборниках группы, участвуют психологические, социальные, культурологические, лингвистические, биографические и другие факторы. На предыдущих стадиях деятельности сектора они были оттеснены в сторону диалектической методологией, которая заняла монопольное положение в этой деятельности. Многомерный подход к феномену творчества разрушил эту монополию и определил для каждого измерения свое особое место в комплексе всех этих измерений. Возникла необходимость отразить эту новую ситуацию в наименовании сектора. Мною было предложено название: «Сектор философских проблем мышления и творчества». Оно было утверждено Ученым советом института (апрель 1989 года). Заведующим переименованным сектором остался И.П. Меркулов.

К этому времени благодаря деятельности моей группы вполне ясно вырисовался круг проблем, касающихся целого ряда сущностных характеристик творческого процесса. Он представлял собой широкое поле для исследовательской работы, которая могла привести к получению многих интересных и важных результатов. Среди них были, прежде всего, проблемы, относящиеся к весьма значимым элементам творческого поиска. Это, например, вопросы о зарождении научных идей, о проблемных ситуациях, о стратегиях научного поиска, о рефлексии как факторе творческого мышления, о логике открытия, о плюралистичности научного поиска и о его многолинейности, о парадоксальности процесса открытия, о случайных открытиях и об их логике и механизмах, о характере открытия как события многомерного процесса, как о вероятностном событии в динамично развивающемся потоке поискового процесса. К этому времени стало очевидно, что для исследования научного творчества важно применять комплексный подход, то есть необходимо вести работу по нескольким направлениям – философскому, логико-методологическому, психологическому, социальному, личностному. При этом следовало иметь в виду взаимосвязь этих планов при их реализации. Весьма плодотворным для научных исследований считался анализ путей научных открытий и поиска способов оптимизации этих путей. Одной из важнейших задач изучения творчества рассматривался вопрос методов исследования и решения проблем, преодоления парадоксов. Способом изучения этого вопроса предполагался анализ богатой реальной практики творчества в различных областях науки. Это способствовало бы формулированию процедур и правил научного поиска. У многих исследователей часто на первый план выходил вопрос о понимании творчества вообще.

После учреждения сектора философских проблем мышления и творчества начали формироваться заделы по разным направлениям намечаемых исследований и по решению отдельных важных проблем. Результаты этой работы стали обсуждаться на семинарах сектора. Его сотрудники устанавливали деловые контакты с работниками других научных и образовательных учреждений, с появлявшимися там другими группами исследователей творчества.

Глава шестая

Многолинейность и полицентризм исследований творчества

§ 1. Передовой отряд исследователей научного творчества

Анализ логики эволюции исследовательской парадигмы сектора «Философских проблем творчества» был бы неполон, если бы он предстал изолированным феноменом интеллектуальной жизни научного сообщества того периода, развивавшейся только и исключительно в стенах Института философии. На самом деле эти исследования разворачивались на фоне более широкого контекста заинтересованности ученых-методологов в исследовании и истолковании природы творчества, а также разнообразных его проявлений в общей системе эволюции знания. В частности, считаю необходимым отметить развитие исследований интересующей нас проблематики в Институте истории естествознания и техники.

Данный институт рождался дважды. Первый раз он был создан в 1932 году. Тогда областью его исследований была только история естественных наук. Первым директором этого института был назначен один из недавних руководителей коммунистической партии Николай Иванович Бухарин. Но в 1938 году институт был объявлен центром антисоветского заговора и ликвидирован. В 1944 году институт был восстановлен в своем прежнем статусе, а в 1953 году ему поручили заниматься изучением истории техники. С тех пор он и именуется «Институтом истории естествознания и техники». Директором был назначен выдающийся советский физик Сергей Иванович Вавилов, чье имя было присвоено этому институту в 1991 году. В 1962–1973 гг. руководителем института был академик Бонифатий Михайлович Кедров, а в 1987–1988 гг. – академик Вячеслав Семенович Степин. С 1980 года выходит ежеквартальный журнал «Вопросы истории естествознания и техники». Одним из важнейших направлений исследовательской деятельности института является изучение научного творчества. Большая работа в этом направлении была проделана Б.М. Кедровым, который позднее возглавил Институт философии АН СССР. Непростая судьба ИИЕТ обстоятельно изучена его недавним директором, членом-корреспондентом РАН Юрием Михайловичем Батуриным (2010–2015). Результаты своих исследований истории Института Батурин изложил в книге «Ис-

тория науки и техники» (М.: Космоскоп, 2016. – 752 с.). Содержание этой книги и активную позицию ее автора адекватно осветил в своей рецензии на нее С.С. Демидов («Вопросы философии», 2017. № 9).

§ 2. Начало золотой поры отечественных исследований творчества

Этим началом явился фундаментальный труд «Научное творчество» [7], подготовленный группой сотрудников ИИЕТ. Руководителями этой группы были директор института С.Р. Микулинский и заведующий сектором психологии творчества М.Г. Ярошевский. Назову наиболее интересные статьи из этого труда:

Микулинский С.Р. Психология научного творчества и науковедение;

Кедров Б.М. О теории научного открытия;

Ярошевский М.Г. О трех способах интерпретации научного творчества;

Ровный М.И. Некоторые аспекты проблемы научных открытий;

Библер В.С. Творческое мышление как предмет логики;

Глазман М.С. Научное творчество как диалог;

Нейман И.И. Коллектив и научное творчество;

Малиновский А.А. К вопросу о путях исследования условий творческого процесса;

Мирская Е.З. Противоречивость научного творчества;

Пономарев Я.А. Психологическое моделирование научного творчества;

Брушлинский А.В. Воображение и творчество;

Пушкин В.П. Эвристические методы в кибернетике и проблемы психологии продуктивного мышления;

Ланда В.Н. О соотношении эвристических и алгоритмических процессов.

В этом труде представлены работы большинства лидеров тогдашних исследований творчества. В последующие годы они продолжали активно заниматься этой проблематикой и объединяли вокруг себя молодых ученых. Сама же проблематика охватила значительный круг вопросов, относящихся к целому ряду важнейших направлений изучения творчества. Были привлечены результаты новейших исследований зарубежных авторов, касающихся, прежде всего, психологического направления и эвристического программирования.

Новые и глубокие идеи были высказаны академиком Б.М. Кедровым по такому сложному вопросу, как логика научного открытия. Автор проделал огромную и скрупулезную аналитическую работу по изучению знаменитого исследования Дмитрия Ивановича Менделеева, приведшего к открытию периодического закона химических элементов. Исследование Б.М. Кедрова позволило установить ряд закономерностей и логических характеристик, которые стихийно оказались заложенными в творческий процесс великого химика.

§ 3. Логико-методологический шедевр изучения научного творчества

В научных открытиях воплощаются многие черты творческого процесса. Путем их изучения можно постичь существенные, часто скрытые, способы, средства и механизмы постижения реальности. Поэтому понятно, почему исследователи науки так настойчиво и упорно занимаются изучением этих научных феноменов, посвящая им большое количество фундаментальных трудов. В них воссоздается процесс познания сложных природных объектов и явлений.

Так, в 1975 году ИИЕТ издал труд, посвященный исследованию одной из первых обнаруженных физикой элементарных частиц – нейтрона. Редактором труда по этой теме был Б.М. Кедров. Название труда *«Нейтрон: предыстория, открытие, последствия»* [8]. Исторический подход к процессу данного открытия стал одним из главных в изучении научного творчества отечественными исследователями. Обращение к реальной практике познавательной деятельности, к ее процессам и результатам – важное условие успеха этой деятельности. В данной книге это условие было выполнено посредством подачи изучаемого материала в виде тщательно составленной подборки конкретных текстов, относящихся к открытию нейтрона, а также благодаря воспоминаниям самих ученых.

В своей статье *«Великое трехлетие ядерной физики: открытия 1932–1934 годов»* Б.М. Кедров сделал акцент на происшедшем перевороте во взглядах ученых на физическую природу материи и ее превращений. Это позволило ему, в свою очередь, совершить переворот в толковании поискового процесса. Для этого процесса характерны глубокие качественные изменения. В нем происходят резкие переходы с одних уровней постигаемых свойств объектов на другие. Познавательный процесс приобретает скачкообразный характер. Существовавшие многие годы концепции заменяются другими, принципиально отличными, осуществляется переход к решению более общих и более фундаментальных проблем, становится более широким видение исследуемых объектов. Последнее требует применения новых подходов, отказа от зашоренности прежними представлениями, формирования новых точек зрения на предмет и на область исследования. Кедров твердо и последовательно проводит мысль о диалектическом характере процесса познания, его способов, методов, а также самого объекта исследования. В этой статье он выступает как выдающийся диалектически мыслящий методолог и логик науки. Революция в физике в 1920–1930-х годах настойчиво требует революционных новшеств в осмыслении научного творчества.

Диалектический подход талантливо применяется и в статье другого автора этой книги – Анатолия Николаевича Вяльцева. Он выявил один из основных механизмов формирования творческого процесса. Этот механизм состоит в том, что процесс открытия формируется в результате возникновения нескольких линий научного исследова-

ния, которые, гибко и динамично взаимодействуя друг с другом, сливаются в конце концов в единый продуктивный комплекс – в открытие. А.Н. Вяльцев называет его «узлом в сети линий научного развития» [8, с. 69]. Во взаимодействии линий реализуется диалектический характер научного поиска. Интерпретируя познавательные действия разных ученых, А.Н. Вяльцев выявляет достоинства и недостатки результатов каждой линии, определяет их причины и показывает способы совершенствования общего движения исследования, которые могут быть полезными в других сходных проблемных ситуациях.

§ 4. Использование коллективных форм познания творчества

Вследствие довольно интенсивного развития научной деятельности в СССР в 1970-х – 1980-х годах в крупных городах сформировались группы научных работников, которые стали целенаправленно заниматься изучением научного творчества и технического изобретательства. Такие группы представляли собой локальные центры науковедения. Следующим этапом в развитии этого вида исследовательской деятельности было сотрудничество этих групп, притом в такой высокопродуктивной форме, как научно-практические конференции, симпозиумы, семинары, притом в масштабе от все-союзных до республиканских и областных. Начал складываться полицентризм научной деятельности, охвативший всю страну. Заслуга государственной власти того времени состояла в том, что она более или менее удовлетворительно финансировала деятельность научного сообщества. Конференции проходили как в Москве, так и в других научных центрах: в Киеве, Минске, Риге, Новосибирске, Симферополе и т.д. Их проведению сопутствовала публикация работ участников конференций. Организация массовых, масштабных научных мероприятий стимулировала коллективную исследовательскую деятельность, объединявшую интеллектуальный потенциал большого количества ученых всей страны.

Широкий размах и высокая интенсивность коллективного творчества четко просматривается в ряде конференций: в их тематике, количестве охватываемых ими научных центров, в частоте проведения этих конференций и т.д. Приведу лишь некоторые сведения этого рода и назову темы конференций, симпозиумов и семинаров.

Логика и методология науки. VII Всесоюзный симпозиум, Киев, 1976. Организаторы: Институт философии АН СССР, Институт философии Украинской ССР. Оргкомитет: академик Б.М. Кедров, член-корр. М.Э. Омеляновский, член-корр. АН УССР В.И. Шинкарук.

Проблемы творчества: категории эвристики. Симпозиум. Юрмала, 1985. Руководители: З.К. Аумейстер, к.ф.н. Г.Я. Буш, к.ф.н. В.А. Марков.

Научно-технический прогресс и творчество. Всесоюзная научно-практическая конференция. Москва, 1986. Руководитель д.ф.н. Н.П. Французова.

Теория и методология творчества. Всесоюзная конференция. Москва, 1986.

Творчество и проблема человека. V семинар по проблемам методологии и теории творчества. Симферополь, 1986. Руководители: д.ф.н. В.Н. Сагатовский, д.ф.н. А.Т. Шумилин.

Научно-технический прогресс и творчество. I Всесоюзная научно-практическая конференция. Москва, 1987. Д.ф.н. Н.П. Французова, д.ф.н. П.С. Дышлевый.

Человек. Творчество. Компьютер. Всесоюзная научно-практическая конференция. Москва, 1987.

Творчество и педагогика. Всесоюзная научно-практическая конференция. Москва, 1988. Руководитель академик И.П. Фролов.

Методологические проблемы научно-технического творчества. Всесоюзная научно-практическая конференция. Юрмала, 1988. Руководитель к.ф.н. Г.Я. Буш.

Диалектика. Перестройка. Человек. Всесоюзная научно-практическая конференция. Минск, 1989. Руководители: Р.Г. Яновский, член-корр. В.С. Степин, д.ф.н. В.И. Купцов.

Теория и методология творчества. VII семинар по проблемам методологии и теории творчества. Симферополь, 1989. Руководитель д.ф.н. А.Т. Шумилин.

Логика, методология и философия науки. X Всесоюзная научно-практическая конференция. Минск, 1990. Руководитель академик В.С. Степин.

Интеллектуальные системы и творчество. Всесоюзная научно-практическая конференция. Новосибирск, 1990. Руководитель д.ф.н. И.С. Ладенко.

Теория, методология и практика научного и технического творчества. Международный симпозиум. Рига, 1991. Руководитель д.ф.н. Г.Я. Буш.

Проблемы эффективного включения человека в интеллектуальные системы. Всесоюзная научно-практическая конференция. Новосибирск, 1991. Руководитель д.ф.н. И.С. Ладенко.

Сотрудники Института философии и сектора философских проблем творчества активно участвовали в этих мероприятиях. Их доклады и тезисы докладов с большой пользой для нынешнего времени можно почитать в Материалах перечисленных научных мероприятий. Ценность последних в том, что благодаря им научное сообщество приобретало крайне важный для своей деятельности опыт коллективных исследований, вырабатывало формы и способы сочетания индивидуального и коллективного научного труда, вытесняло продуктивным сотрудничеством еще нередко разобщенность между учеными. Шло энергичное, широкое, фронтальное наступление научного сообщества на тайны, загадки, парадоксы, трудности и препятствия исследовательской деятельности.

Часть вторая. Формирование сети направлений и подходов в изучении творчества (1990–2013 гг.)

Глава седьмая. Кардинальные сдвиги в работе сектора

§ 1. Изменение направления исследований сектора и способов его функционирования

В 1990 году Ученый совет института радикально переориентировал направленность исследовательской работы сектора. Ему было поручено заниматься эволюционной эпистемологией, что, как полагали, было более значимым, актуальным и соответствующим зарубежным тенденциям. Сектор был переименован в сектор эволюционной эпистемологии. Внутри нашего сектора наиболее активным сторонником такой переориентации был его заведующий Игорь Петрович Меркулов, начавший писать большой труд именно по этой эпистемологии.

В 1991 году произошли масштабные изменения в научном сообществе СССР. С выходом из него союзных республик это сообщество распалось. Прекратили свое существование и деятельность научные центры, о которых шла речь выше. Перестали издаваться коллективные труды ученых различных республик. Почти полностью угас тот поисковый энтузиазм и та тяга к совместному труду, которые сложились к концу восьмидесятых годов. Ослаб интерес к постижению проблем творчества и в Институте философии. Нужно было сохранить тот исследовательский потенциал, те знания и тот опыт, которые сформировались в предыдущий период. Часть сотрудников сектора продолжала работу по изучению творчества. Появилась возможность дополнительного финансирования этой их деятельности. Такое финансирование обеспечивалось средствами созданных тогда научных фондов – РГНФ и РФФИ.

С этого времени на нашем секторе исследовательская работа шла параллельно по двум основным направлениям: эволюционно-эпистемологическому и логико-методологическому. Эта двойственность исследований оказалась весьма продуктивной, открывшей новые формы творческого взаимодействия разных поисковых направлений. Эвристические потенции этой специфической познавательной ситуации заслуживают специального анализа.

§ 2. Утверждение эволюционной эпистемологии в Институте философии

Одна из главных характеристик познавательного процесса – это его динамика, развитие, эволюция знания. Постигание форм и закономерностей этой эволюции дает исследователям гносеологические, методологические, логические знания операционального характера, обеспечивающие возможность более эффективно осуществлять познавательную деятельность, оптимально организовывать и направлять ее. Поэтому ученые делают предметом своей работы не только саму реальность и ее изменчивость,

но и изменчивость, пульсацию собственной работы. Сектор сосредоточил значительную часть своих усилий на этой стороне познавательной активности. Началась работа по теме «Проблемы и перспективы эволюционной эпистемологии». Предметом внимания сектора стала история этой области знаний. Итоговым результатом этой работы явился двухтомный труд *И.П. Меркулова «Эпистемология (когнитивно-эволюционный подход)»* [9]. В этом по существу энциклопедическом сочинении отображен многовековой путь все более и более углубляющихся представлений о содержательных элементах сознания, о различных типах мышления, о когнитивных способностях и качественных трансформациях интеллекта.

Проделанная И.П. Меркуловым работа была продолжена после его безвременной кончины в 2008 году другими сотрудниками сектора. Это продолжение составило два капитальных тома, опубликованных в 2012 году под редакцией нового заведующего сектором Елены Николаевны Князевой. Тома были названы «*Эволюционная эпистемология: Современные дискуссии и тенденции*» [10] и «*Эволюционная эпистемология: Антология*» [11]. Второй том ценен, прежде всего, тем, что он предоставляет читателям возможность познакомиться с основополагающими работами создателей нового направления в эпистемологии – эволюционной эпистемологии. В огромный семисотстраничный том вошли классические сочинения Конрада Лоренца, Карла Поппера, Дональда Кэмпбелла, Руперта Ридля, Герхарда Фолльмера, Эрхарда Эзера и др., а также первые работы по этой тематике, написанные нашими отечественными исследователями: И.П. Меркуловым, Е.Н. Князевой, И.А. Бесковой, И.А. Герасимовой и др. Читая их статьи, чувствуешь, с каким интересом, увлечением и глубоким пониманием новой дисциплины они осваивали это направление в эпистемологии.

Суть этого течения была изложена К. Лоренцом, К. Поппером и Л. Кэмпбеллом в 1940-х и в 1970–1980-х гг. Внимание сотрудников сектора, в частности, привлекла точка зрения американского психолога, социолога и философа Дональда Кэмпбелла (1916–1996), которому принадлежит и название данного направления. Его идеями в секторе особенно руководствовались И.П. Меркулов и Е.Н. Князева.

К. Поппер изложил суть эволюционной эпистемологии в следующих двух тезисах:

1. «Специфически человеческая способность познавать, как и способность производить научное знание, являются результатами естественного отбора» (*Поппер К. Эволюционная эпистемология*) [11, с. 110].

2. «Эволюция научного знания представляет собой в основном эволюцию в направлении построения все лучших и лучших теорий. Это дарвинистский процесс. Теории становятся лучше приспособленными, благодаря естественному отбору. Они дают нам все лучшую и лучшую информацию о действительности» [11, с. 111].

Сугубо дарвинистский характер эволюционной эпистемологии отстаивал ученик Лоренца Эрхард Эзер. Он писал: «С одной стороны, этот термин означает биологическую теорию, которая рассматривает когнитивные способности человека как продукт генетической органической эволюции. В качестве таковой эта теория является «спутником» биологической эволюционной теории, полностью зависимым от признания и достоверности последней. С другой стороны, выражение «эволюционная эпистемология» означает всякие попытки описать и объяснить развитие науки, включая ее динамику, по структурной аналогии с биологической эволюцией» (Эзер Э. *Эволюционная эпистемология как самореферентная исследовательская программа в естествознании*) [11, с. 259].

Теорию австрийских и немецких эпистемологов-эволюционистов в нашей стране наиболее широко и результативно применял к объяснению и описанию когнитивных процессов И.П. Меркулов. По его собственным словам, он старался показать, какие новые возможности открывает применение эволюционных представлений, принципов когнитивной эволюции и теоретико-информационных моделей к анализу классических проблем эпистемологии и логики науки. В их числе, например, когнитивные особенности архаического менталитета, формирование веры в сверхъестественное, сакральные архетипы, а позднее – возникновение научных знаний, когнитивных и мировоззренческих истоков античной науки и науки Нового времени. Значительное внимание уделял И.П. Меркулов исследованию конкретных механизмов развития научно-теоретического знания. Им обстоятельно исследованы когнитивные способности – восприятие, мышление, сознание, память. Он считал, что для своего успешного развития эпистемология должна ориентироваться на синтез современных эволюционных и когнитивных представлений, доказавших свою эффективность в когнитивной науке, в информационных и биотехнологиях. С точки зрения эволюционно-информационной эпистемологии, человеческое познание оказывается видоспецифичной формой информационного контроля окружающей среды и внутренних когнитивных состояний человека. И.П. Меркулов разделяет точку зрения основоположников эволюционной эпистемологии на то, что когнитивные способности людей развиваются в ходе их продолжительной биологической и социокультурной эволюции.

Эволюционная эпистемология оказалась, по словам одного из австрийских биологов и теоретиков науки Франца Вукетича, междисциплинарным подходом к объяснению и пониманию познавательной деятельности. Она базируется не только на биологических, но и на психологических исследованиях, согласуется с результатами, полученными в антропологии, социологии, лингвистике, этнологии. Была выявлена генетическая основа когнитивной системы человека, генетические факторы, влияющие на выбор определенных направлений в развитии культуры, а также обратное воздействие культуры на гены через давление эволюции.

При обсуждении теории эволюционной эпистемологии в секторе его сотрудники разделились на ее сторонников и критиков. В горячих спорах высказывалось мнение, что эта теория чрезмерно «биологизирует» процесс познания, распространяя действие сугубо биологических факторов на те стадии и формы познавательной деятельности, в которых большую роль играют антропологические и социальные факторы. В этом отношении эволюционная эпистемология еще остается предметом серьезных дискуссий. Это можно объяснить тем, что степень влияния одной группы факторов (например, биологических) уменьшается с переходом познавательного процесса на новые уровни его развития. С появлением субъекта познания, обладающего сознанием, происходят качественные изменения процесса познания и характера его связи с биологическими факторами. Естественный отбор в большой мере заменяется искусственным, начинают использоваться иные способы и формы творческой деятельности: целеполагание, сознательный контроль над мыслительной деятельностью, изобретательство и т.д.

Сотрудники сектора обратили внимание на то, что эволюционно-эпистемологический подход выявил наличие в познавательной деятельности двух планов – биологического и когнитивно-информационного. Это привело к появлению множества проблем, относящихся к механизмам взаимодействия этих планов – нервных клеток, генов, электрических сигналов в мозгу, с одной стороны, и единиц информации (представлений, понятий, теорий) – с другой. Встал вопрос об интеграции, синтезе этих планов. Стало ясно, что успешного решения этого вопроса требуют работы по созданию искусственного интеллекта, где биологическая основа мыслительного процесса должна быть заменена физической – цифровыми технологиями, цифровыми сетями. Если К. Лоренц когда-то говорил о том, что наука о духе, в том числе и теория познания, с возникновением эволюционной эпистемологии начинает превращаться в биологическую науку, то сейчас в период интенсивного развертывания работ по созданию искусственного интеллекта, можно говорить о превращении наук о духе в науку о компьютерном мышлении и сознании.

В заключение данного параграфа следует обратить внимание на необходимость устранения очевидной односторонности в понимании приверженцами этой теории динамики познавательного процесса. Если строго придерживаться смысла термина «эволюция», то в этом случае мы будем иметь в виду такой ход этого процесса, для которого характерно медленное, плавное, спокойное изменение. Но в действительности познавательному процессу свойствен и скачкообразный, прерывистый способ изменений – революционный. Этот способ отобразил в своей знаменитой книге Томас Кун, сформулировав теорию научных революций, чередующихся с «нормальными» периодами в развитии науки. Об особенностях взаимодействия этих двух видов процесса развития в познавательной деятельности речь идет в одной из глав первого коллективного труда нашего сектора *«Диалектика научного познания»*. Она написана Ю.Н. Серовым и была

опубликована под названием «Соотношение эволюционного и революционного в процессе развития знания» [2, с. 255–263].

Термин «эволюция», употребляемый в теории эволюционной эпистемологии, на самом деле относится в ней к разным видам изменений – и постепенным и скачкообразным, тем самым подменяет собой термин «развитие», нивелируя один из его смыслов – революционный. Тем самым теория вбирает в себя один из механизмов развития знания – кумулятивность. Но эта односторонность исключается реальной практикой развития познания, включающей в себя непредсказуемость и вероятностность многих научных открытий.

Глава восьмая

Упрочение и развитие философского базиса эпистемологических исследований

Этим базисом является комплекс наиболее фундаментальных понятий, которые выступают в качестве опорных и регулирующих факторов познавательной деятельности. Они определяют стратегию и логику всякого исследования. А если так, то такие понятия требуют глубокой и разносторонней разработки. Для сотрудников нашего сектора такими понятиями стали «сознание», «мышление», «истина», «субъект» и т.п. Теме сознания была посвящена отдельная монография «Феномен сознания» [12], написанная И.П. Меркуловым, И.А. Бесковой и И.А. Герасимовой. К его изучению были привлечены такие методологические средства, как системный анализ, теоретико-информационные методы, идеи и принципы когнитивной психологии, логика и методология науки. Авторы книги отмечают, что сознание представляет собой проявление более фундаментальной когнитивной способности, имеющей отношение к глубинным пластам человеческой экзистенции и знакомой нам по таким загадочным феноменам человеческой культуры, как интуиция и творчество. В монографии исследуется комплекс вопросов, касающихся эволюции сознания, его информационной природы, характеризуется взаимодействие бессознательного, предсознательного и сознательного уровней функционирования когнитивной системы человека, а также когнитивные истоки возникновения духовной культуры и мировоззрения. Благодаря введению ряда новых методологических и теоретических понятий формируется концептуальный аппарат анализа сознания как динамического феномена, неразрывно связанного с человеческой телесностью. Новое понимание свойств сознания стало возможным благодаря оригинальной точке зрения – эволюционно-информационной, позволившей построить соответствующую эволюционно-информационную модель сознания.

Проблема мышления рассматривалась сотрудниками сектора, главным образом, под углом зрения его роли как средства интеллектуально-духовного творчества. Этой теме посвящена коллективная работа «Эволюция творческого мышления» [13]. В ней

анализируются формы, способы и условия продуктивного функционирования творческого мышления на важнейших этапах его развития – от мифологического до современного научного.

Значительный вклад в формирование философского базиса данного исследования внесла коллективная работа с названием *«Многомерность истины»* [14]. Богатством своей проблематики она обязана Анатолию Алексеевичу Горелову и Михаилу Михайловичу Новоселову, редакторам этой книги. Книга интересна существенной новизной изложенного в ней многообразия форм истины, которое обуславливается изменяющимися условиями философского и научного познания. Многомерность истины происходит из особенностей протекания этого процесса в индивидуальном или коллективном сознании. В изучении этих проблем сектор сотрудничает с сектором теории познания, руководимого академиком В.А. Лекторским. Опубликовано несколько общих трудов, например, пятнадцатый выпуск ежегодника *«Философия науки»* с подзаголовком *«Эпистемология: актуальные проблемы»* / Отв. ред. В.А. Лекторский [15].

Глава девятая

Другие направления и подходы к исследованию познавательного процесса

§ 1. Логико-методологическая традиция исследования творчества

Эволюционный подход сосредоточил свое внимание на одном из аспектов познавательного процесса, а именно, на его динамике, ее механизме. Этот механизм строился по аналогии с теорией естественного отбора Ч. Дарвина. Но многие исследователи познания, творчества нацелили свою работу на методы и средства этой деятельности, т.е. на методологический и логический аспекты познавательного процесса. Среди них больших результатов, целого ряда важных идей, касающихся способов получения нового знания, добились такие ученые, как гештальтпсихологи Макс Вертгеймер и Карл Дункер из Германии, венгерско-американский математик Дьёрдь Пойа, английский философ науки Имре Лакатос и др. В России к исследованию этого аспекта с позиции понятия «деятельность» наиболее близко и оригинально подошел психолог и философ Сергей Леонидович Рубинштейн. Разработанный им деятельностный подход оказался высокоэвристичным для решения проблемы способов получения нового знания.

Сектор эволюционной эпистемологии основательно усвоил идеи названных исследователей и также уделил большое внимание логико-методологическому аспекту познавательного процесса. Феномен творчества стал появляться наряду с эволюционным аспектом познавательной деятельности. В 1995 г. сектор издал коллективную монографию *«Когнитивная эволюция и творчество»* [22]. В ней, в частности, процесс развития (эволюции) знания рассматривался в единстве с анализом логики формирования

научного знания. В 2011 г. уже под редакцией Е.Н. Князевой вышла книга аналогичной направленности – «*Творчество: Эпистемологический анализ*» [16]. В этой книге Е.Н. Князева предприняла попытку истолкования творческого мышления с позиций дарвинистского подхода. Ей оппонировала статья Н.М. Смирновой и Л.М. Демченко, в которой творчество рассмотрено как процесс созидания новых культурных смыслов, осуществляющийся под влиянием преимущественно социокультурных факторов. Этой же теме посвящена и более фундаментальная работа сектора «*Эпистемология креативности*» [17] под редакцией Е.Н. Князевой. В этой фундаментальной работе продолжается дискуссия между натуралистической (дарвинистской) концепцией познавательной деятельности, в том числе и творчества, и социокультурной, логико-методологической. Несмотря на очевидные различия точек зрения, авторы этого труда едины в том, что эволюционный аспект познания и его творческий аспект нераздельны, являются неотъемлемыми признаками познания. Его динамика и арсенал средств получения нового знания (методология и логика) находятся во взаимосвязи.

В это время я также занимался исследованием творчества, результатом чего стала монография «*Майданов А.С. Методология научного творчества*» [18]. Неординарные проблемы, их источники и способы постановки, подходы к решению, поиск оптимальных путей к открытию, методы решения научных проблем, в том числе парадоксов, – вот основной комплекс вопросов, рассматриваемых мною на основе обширного историко-научного материала. В книге описывается логика процесса научного творчества, характеризуется ее природа, показаны особенности и формы ее проявления в факторах поисковой деятельности. Рассматриваются также логические структуры познавательного процесса, анализируются образцы решений научных проблем, предлагаются модели структуры творческого процесса, обсуждаются вопросы, относящиеся к процессу открытия, а именно: как совершаются великие открытия? Как наука переходит от имеющегося знания к знанию принципиально иному, логически не вытекающему из предыдущего? Цель книги – показать, как осуществляется поиск ответов на эти вопросы, выявить закономерности, механизмы и способы открытий.

§ 2. Психологический аспект творческого процесса

Это направление исследований познавательного процесса было инициировано на секторе Ириной Александровной Бесковой. В 1993 году она опубликовала свою первую книгу: «*Как возможно творческое мышление?*» [19]. В ней основательно и точно определены проблемы, задачи и цели исследования психологии творчества. Эти установки явились программой исследования для ряда сотрудников института.

И.А. Бескова провела свое обстоятельное исследование, опираясь на богатый материал когнитивной психологии, культурной антропологии, логики и других дисциплин.

Ей удалось проследить трансформации архаического мироощущения и мировосприятия, приведшие к зарождению и эволюции современных форм образного и символического представления информации. В книге проанализированы психологические особенности творческой личности, влияние культурных условий на развитие креативности. Исследованы механизмы сознательной и бессознательной обработки информации. Следует реконструировать логику их формирования в филогенезе, что позволяет понять, как в результате естественно-исторического развития одни компоненты мыслительной способности человека зарождались и вызревали в рамках других. Одна из целей данной работы – проанализировать природу творческого мышления как комплексного, многопланового феномена, отдельные параметры которого исследуются самыми различными науками. Возникает необходимость найти способ синтеза результатов такого разноаспектного анализа в единую концептуальную картину.

Другие сотрудники сектора своими статьями в большой степени дополнили монографию И.А. Бесковой. Они освещали тот или иной аспект познавательного процесса, ставили эти аспекты в логические отношения друг с другом, нередко успешно соединяли их в единую, общую структуру. Такой подход был реализован, например, в публикациях, помещенных в таких коллективных трудах, как *«Научный прогресс: когнитивный и социокультурный аспекты»* [20], *«Эпистемология креативности»* [17], *«Проблема воображения в эволюционной эпистемологии»* [21].

Глава десятая

Синергетический прорыв в изучении творчества

Этот прорыв был осуществлен молодой, невероятно трудолюбивой и целеустремленной сотрудницей сектора доктором философских наук Еленой Николаевной Князевой. В своем непрестанном стремлении к новому в науке, она заинтересовалась необычными результатами, полученными в области исследования хаотических процессов и сложных систем. Ей открылись большие теоретические, методологические и, прежде всего, объяснительные возможности этой науки. Успешно овладев ее основами, она опубликовала ряд собственных работ по синергетике. Увидев много общего в процессах научного творчества и в других областях знания, характеризующихся признаком нелинейности, она рационально использовала синергетику в качестве адекватного и продуктивного подхода к истолкованию творческой деятельности. Ею был привлечен логически связанный комплекс идей и принципов этой науки.

В статье *«Приключения научного разума: Синергетическое видение научного прогресса»*, опубликованной в сборнике *«Когнитивная эволюция и творчество»* [22, с. 55–75], Е.Н. Князева по-иному, нетрадиционно посмотрела на историческое развитие научного знания. Она прибегла к моделям и методологическим следствиям теории самоор-

ганизации – синергетике, показала, что эта дисциплина вполне применима к процессам обработки информации, к развитию науки. Синергетика, как оказалось, помогает раскрыть универсальные характеристики самоорганизации сложных систем, к числу которых принадлежит и система научного знания. Видение когнитивных процессов через призму синергетических представлений позволяет пролить дополнительный свет на природу и механизмы интуиции, на ход инновационных процессов, на такие культурологические феномены, как «дух времени», «идеи витают в воздухе» и т.п. Е.Н. Князева считает, что сущность синергетического видения научного прогресса сводится к трем основным идеям:

- а) принципиальная открытость, незамкнутость систем научного знания;
- б) нелинейность научного прогресса;
- в) самоорганизация когнитивных систем.

Нелинейность развития научного знания, как верно полагает Е.Н. Князева, может быть развернута посредством идей многовариантности, альтернативности путей развития науки, разнообразия подходов, направлений, тенденций. По ее мнению, новое появляется в результате бифуркации как эмерджентное и непредсказуемое, и в то же время оно запрограммировано в виде спектра возможных путей развития системы. Процесс развития сочетает в себе дивергентные и конвергентные тенденции.

В анализе творчества Е.Н. Князева обратила особое внимание на творческую интуицию, поскольку та часто является средством получения неординарных элементов знания, и в то же время оказывается наиболее загадочной, трудно поддающейся логическому и вербальному описанию. С точки зрения синергетики, механизмы творческого мышления можно объяснить в рамках общих закономерностей самоорганизации и также можно управлять работой творческой интуиции. Показана конструктивная роль хаоса как основания реорганизации когнитивных процессов.

Наука в изображении Е.Н. Князевой предстает как сложная, разновозрастная эволюционная структура, которая имеет под собой широкую хаотическую подложку. Развитие науки носит нелинейный характер. Е.Н. Князева рекомендует специфические способы действия ученых, которые могут привести к открытию принципиально нового. Своеобразие науки, с точки зрения синергетики, может быть выражено образом поля ветвящихся путей развития научного знания и путешествий коллективного разума по этому полю.

Сформированное Е.Н. Князевой синергетическое представление процесса познания в большой степени приближается к его оригиналу. Особенно ценны в этом представлении элементы, отображающие многоликую динамику этого процесса, ее разнообразие и нескончаемость, многолинейность и разнонаправленность. Весьма значимым является представление этого процесса как развития, приводящего к созданию качественно новых знаний и средств их формирования. Это свидетельствует о наличии

у познавательного процесса еще одного аспекта – его динамики. Но в представленном читателям исследовании нужно, как мне кажется, сделать, по меньшей мере, еще один важный шаг.

Глава одиннадцатая

Навстречу обновленной диалектике

Этот шаг сделал в 1989 г. Георгий Иванович Рузавин (1922–2012) – ведущий научный сотрудник Института философии АН СССР, доктор философских наук, профессор, крупный специалист в области методологии науки, логики, философских проблем математики. Шагом, о котором идет речь, была публикация им статьи *«Синергетика и диалектическая концепция развития»* [23, с. 11–31].

Георгий Иванович обратил внимание на то, что для синергетики, как и для диалектики, особое значение имеет феномен развития, наряду с самодвижением объектов. Понять эти феномены можно с помощью концепции самоорганизации, ставшей предметом исследования для синергетики. Для диалектики как общепhilosophической концепции развития, считает Г.И. Рузавин, особый интерес представляют исключительно процессы самоорганизации, так как с ними связаны явления усложнения и эволюции материальных систем и соответствующих им структур. Синергетика, по его мнению, как новое направление междисциплинарных исследований имеет особое значение для конкретизации и разработки ряда фундаментальных положений диалектической концепции развития. К развивающимся же процессам можно отнести все процессы, которые сопровождаются самоорганизацией и образованием качественно новых структур. Г.И. Рузавин предложил взглянуть на эволюцию материи во Вселенной с синергетической точки зрения. Тогда она предстанет перед нами как процесс постоянного развития и совершенствования форм ее самоорганизации. При взгляде на процесс развития с позиции синергетической теории диалектическая концепция развития подкрепляется и конкретизируется этой теорией, углубляется и уточняется. Мы сможем лучше понять механизмы возникновения новых структур в результате взаимодействий элементов системы, приводящих к появлению кооперативных процессов.

Итак, Г.И. Рузавин предложил радикально изменить точку зрения на объекты, смотреть на них с иной позиции – с позиции принципа самоорганизации – и в соответствии с полученными таким образом новыми данными изменить концепцию диалектики, по-новому трактовать процесс развития.

Такая перестройка подхода к реальности диктовалась необходимостью выхода тогдашней диалектики из глубокого застоя, косности, консерватизма. Сотрудники института отказывались заниматься устаревшими проблемами и понятиями, искали новые грани, ракурсы и подходы к исследованию познавательной деятельности. Обращение к синергетике открывало новые пути для такого исследования, обеспечивало ученых

новаторскими методами и средствами познавательного процесса. Сектор под влиянием оригинальных методологических статей возвращался к диалектической проблематике, с которой начиналась его работа, но теперь диалектика, объединившаяся с синергетикой, сильно трансформировалась и существенно изменила уровень и горизонт своих поисков. Оказалось, что сектору вполне уместно сузить пространство своих исследований, поскольку оно стало слишком широким и заходило в пределы исследований других секторов, в какой-то степени дублируя их. Принимая это во внимание, Ученый совет института решил вернуть сектор к его прежней, начальной проблематике – к изучению лишь философских проблем творчества, что и было сделано в 2013 году. Сектор вступил в новый этап своего существования и своей деятельности. Его новым руководителем вскоре была назначена доктор философских наук, профессор Наталья Михайловна Смирнова. Научная работа на секторе ведется активно и по разным направлениям. Издаются индивидуальные и коллективные монографии. Уже в течение нескольких лет выходит ежегодник *«Философия творчества»*. Регулярно проводятся теоретические семинары по философским проблемам творчества, конференции. К участию в деятельности сектора привлекаются специалисты из других научных и учебных учреждений и городов. Определены основные направления исследовательской деятельности. Это философское, научное, художественное, социальное творчество.

Глава двенадцатая

Обобщение опыта исследовательской работы сектора философских проблем творчества (1971–2013 гг.)

§ 1. Динамика творческого процесса

Пройдя через всю историю познавательной деятельности сектора, мы увидели, насколько эта история динамична, нерегулярна, содержит много разнокачественных компонентов и subprocessов, направлений поиска и т.д. Для того чтобы такая работа была возможна, нужно из всего перечисленного материала построить теоретическую модель данного процесса, которая в определенной мере упорядоченности, абстрактности, компактности позволила бы выявить некоторые существенные элементы, формы и закономерности исследовательского процесса. А на этой основе можно будет охарактеризовать такие его параметры, как динамика, структура, логика.

Одним из условий динамичности этого процесса является наличие в нем нескольких различных аспектов, которые вступают во взаимодействие друг с другом, обеспечивая общую динамику. В том процессе, который происходил в нашем секторе, функционировали такие аспекты: эволюционно-эпистемологический, логико-методологический, психологический, синергетический. При таком обилии аспектов поначалу вполне естественным будет поаспектный способ постижения процесса. В результате

этого формируется определенный набор подходов и направлений исследования. При этом оно начинается с обособленного познания аспектов, которое постепенно переходит в сопряженное познание. Это определяет тот или иной тип познавательного процесса. Сначала в нем преобладает стохастичность, то есть элементы с непредсказуемым, случайным, вероятностным характером. Полученные результаты слабо взаимодействуют друг с другом и в совокупности представляют собой неупорядоченный конгломерат – механическое соединение направлений и подходов и полученных с их помощью разрозненных результатов. Между этими результатами возникают разрывы, вследствие чего отдельные фрагменты сформированных знаний оказываются несвязанными, те или иные стадии исследования незавершенными. Происходит фрагментация исследуемого явления.

По мере роста количества исследованных фрагментов изучаемого явления постепенно происходит их сближение, а затем и синтез разрозненных частей искомого. Эту стадию поискового процесса можно вполне адекватно представить логической игрой в пазлы. Но происходит она в данном случае в обратном порядке. Если в игре сначала создается целостная картина какого-нибудь явления, затем она произвольно делится на части, притом в разных формах, а затем части собираются в единое, связное целое, то в случае познавательного процесса поначалу отыскиваются и формируются части, при этом целого пока нет. Потом постепенно нужные части отыскиваются, и лишь затем приступают к их синтезу. Здесь мы имеем дело со своеобразным парадоксом познавательного процесса, который состоит в том, что мы начинаем с поиска частей, а затем переходим к их синтезу. В эпистемологическом контексте пазл предстает в виде отдельных аспектов познавательного процесса. Его отличие от игрового пазла заключается в количестве присущих ему измерений. Если в последнем, полученном путем разрезания плоского изображения, имеется два измерения, то в эпистемологическом пазле их четыре – три пространственных и одно временное. Пространством здесь является область познавательной деятельности. Процесс конструирования этого пазла – это процесс построения информационного пазла, содержанием которого является творческий познавательный процесс. При таком использовании процедуры пазла она выступает в качестве метода познавательной деятельности. Важно увидеть в некоторых аспектах исследуемого явления признаки их сродства, а затем представить их как элементы, стороны, аспекты определенного целого.

Поскольку мы далеко не всегда знаем, с каким фрагментом действительности связан некоторый другой фрагмент (а в такой связи могут находиться самые неожиданные фрагменты), то естественно следует соотносить, связывать друг с другом близкие в каком-то отношении фрагменты в надежде получить новый, значимый результат. Множество полученных таким образом результатов подтверждает правильность этой гносеологической установки.

§ 2. Структура творческого процесса и его логическая модель

Этот процесс по своему составу многокомпонентный. Он включает в себя различные уровни, планы, блоки разнообразных функциональных элементов, вспомогательные конструктивные атрибуты и др. К числу уровней можно отнести эмпирический и теоретический. Среди планов присутствует репродуктивный, образованный из ранее полученных результатов, и креативный, состоящий из инноваций. Имеет место план основных и план промежуточных проблем. Из числа блоков функциональных элементов можно назвать блок исходных данных, блок пробных решений, блок готовых результатов. Все перечисленные компоненты на протяжении познавательного процесса находятся друг с другом в отношениях и связях разной степени прочности, близости, множественности. По мере приближения к искомому эти характеристики усиливаются, что может быть использовано в качестве критерия прогресса поисковой деятельности.

Часто в основании описанных компонентов находится исходный, базисный концептуальный уровень. Он, как правило, включает в себя универсальные понятия философского или общенаучного содержания. Но такие понятия со временем, естественно, устаревают и могут давать исследователям ошибочные ориентиры. Так было в случае нашего сектора с категориями диалектики советского образца. Выход к обновленной системе универсальных понятий тогда был осуществлен Г.С. Батищевым, Г.И. Рузавиным, В.С. Степиным [24, с.14–29]. Здесь мы имеем факт повторного движения познавательного процесса, но уже на более высоком уровне.

Как уже говорилось выше, познавательный процесс начинается с фрагментации объекта исследования, с выделения в нем различных аспектов, с обособленного их изучения. Но по мере накопления знаний об отдельных фрагментах мы замечаем существующие между их элементами различные отношения – сходства, связи, зависимости и т.д. Это становится условием для осуществления операции синтеза фрагментов. По этим отношениям начинают проходить линии связи фрагментов – логические линии. Они, как правило, проходят в разных направлениях. Все вместе они образуют сетевую конфигурацию, отображающую систему связей и отношений между компонентами познавательного процесса. Эту конфигурацию можно назвать сетевой логикой данного процесса. Теперь исследователи, руководствуясь этой сетью, могут более рационально перемещаться по всему пространству познавательного процесса, определять функции каждого фрагмента и его элементов, уточнять свои знания о них, сравнивать их, отождествлять, обобщать и т.д. Операцию синтеза можно проводить и на более высоком уровне теоретических представлений – не на уровне фрагментов той или иной области знания, а на уровне целых дисциплин и крупных направлений исследований, как, например, было с диалектикой и синергетикой. В данном случае мы будем иметь дело со сверхсинтезом, обладающим большей продуктивностью.

Необходимо обратить внимание еще на один важный компонент в структуре исследовательской деятельности – это язык научного творчества. Анализируя научные тексты в процессе изучения творчества, мы замечаем, что они состоят из двух различных типов понятий. Одни из них относятся к исследуемым в этих текстах феноменам действительности и их характеристикам, другие – к применяемым к этим феноменам и характеристикам познавательным средствам и действиям. Ко второму типу факторов относятся проблемы и задачи, методы, приемы и правила их решения, способы выдвижения новых идей, действия по проверке достоверности полученных результатов и т.п., то есть все те вспомогательные средства, которые способствуют получению нового знания. Вся совокупность этих факторов образует инструментарий творческой деятельности и выполняет роль языка научного творчества. Знание этого языка, продуктивного потенциала входящих в него терминов, способов и условий их применения в большой мере обеспечивает успех исследовательской работы.

В процессе изучения творчества эпистемология выявила значительное количество таких терминов и описала способы их адекватного и эффективного использования. Они определяют пространство и масштабы научного поиска, могут подсказать проблемы в этой сфере, помогают наметить векторы дальнейших исследований.

* * *

Этот очерк – историко-логическое исследование, поэтому здесь не ставилась задача подробного описания современного этапа работы сотрудников сектора. Автора интересовала история и логика развития исследовательского процесса в определенных временных рамках внутри конкретного научного коллектива.

Список литературы

1. *Давыдова Г.А.* Творчество и диалектика. М.: Наука, 1976. – 175 с.
2. Диалектика научного познания: очерк диалектической логики / Отв. ред. Д.П. Горский. М.: Наука, 1978. – 479 с.
3. Методологические функции диалектики (проблемы научного творчества) / Отв. ред. И.А. Бескова. М.: ИФ АН СССР, 1986. – 116 с.
4. *Майданов А.С.* Процесс научного творчества. Философско-методологический анализ. М.: Наука, 1983. – 207 с.
5. Научное творчество как многомерный процесс / Отв. ред. А.С. Майданов. М.: ИФ АН СССР, 1987. – 141 с.
6. Творческое мышление в научном познании / Отв. ред. А.С. Майданов. М.: ИФ АН СССР, 1989. – 172 с.
7. Научное творчество / Отв. ред. С.Р. Микулинский, М.Г. Ярошевский. М.: Наука, 1969. – 446 с.
8. Нейтрон: предыстория, открытие, последствия / Отв. ред. Б.М. Кедров. М.: Наука, 1975. – 173 с.

9. Меркулов И.П. Эпистемология (когнитивно-эволюционный подход). Т. 1. СПб.: РХГИ, 2003. – 472 с. Т. 2. СПб.: РХГИ, 2006. – 416 с.
10. Эволюционная эпистемология: Современные дискуссии и тенденции / Отв. ред. Е.Н. Князева. М.: ИФ РАН, 2012. – 236 с.
11. Эволюционная эпистемология: Антология / Отв. ред. Е.Н. Князева. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 704 с.
12. Бескова И.А., Герасимова И.А., Меркулов И.П. Феномен сознания. М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 367 с.
13. Эволюция творческого мышления // Философия науки. Вып. 9 / Отв. ред. А.С. Майданов. М.: ИФ РАН, 2003. – 309 с.
14. Многомерность истины / Отв. ред. А.А. Горелов, М.М. Новоселов. М.: ИФ РАН, 2008. – 215 с.
15. Эпистемология: актуальные проблемы // Философия науки. Вып. 15 / Отв. ред. В.А. Лекторский. М.: ИФ РАН, 2010. – 278 с.
16. Творчество: Эпистемологический анализ / Отв. ред. Е.Н. Князева. М.: ИФ РАН, 2011. – 226 с.
17. Эпистемология креативности / Отв. ред. Е.Н. Князева. М.: Канон+, 2013. – 520 с.
18. Майданов А.С. Методология научного творчества. М.: ЛКИ, 2008. – 512 с.
19. Бескова И.А. Как возможно творческое мышление? М.: ИФ РАН, 1993. – 196 с.
20. Научный прогресс: когнитивный и социокультурный аспекты / Отв. ред. И.П. Меркулов. М.: ИФ РАН, 1993. – 197 с.
21. Проблема воображения в эволюционной эпистемологии / Отв. ред. Е.Н. Князева. М.: ИФ РАН, 2013. – 207 с.
22. Когнитивная эволюция и творчество / Отв. ред. И.П. Меркулов. М.: ИФ РАН, 1995. – 225 с.
23. Рузавин Г.И. Синергетика и диалектическая концепция развития // Философские науки. 1989. № 5. С. 11–31.
24. Степин В.С. Саморазвивающиеся системы: новые стратегии деятельности // Вестник философского общества. 2003. № 2. С. 14–29.
25. Смирнова Н.М. Смысл и творчество. М.: Канон+, 2017. – 304 с.
26. Философия творчества: материалы Всероссийской научной конференции. 8–9 апреля 2015 г. Институт философии РАН, г. Москва / Под ред. Н.М. Смирновой, А.Ю. Алексеева. М.: ИИнтелл, 2015. – 452 с.
27. Философия творчества: Ежегодник. Вып. 2: Когнитивные и социокультурные измерения / Отв. ред.: Н.М. Смирнова, А.С. Майданов. М.: ИИнтелл, 2016. – 314 с.
28. Философия творчества. Ежегодник. Вып. 3: Творчество и жизненный мир человека / Ред.: Н.М. Смирнова, И.А. Бескова. М.: ИИнтелл, 2017. – 382 с.
29. Философия творчества. Ежегодник. Вып. 4: Лики творчества в многообразии социокультурных практик / Ред.: Н.М. Смирнова, И.А. Бескова. М.: ИИнтелл, 2018. – 422 с. (Сер. «Философия творчества»).

**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ МИРЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА**

Н.Ф. Державина

Государственный академический университет гуманитарных наук, Москва

N.F. Derzhavina

State Academic University for the Humanities, Moscow

pickegul@gmail.com

Коммуникативное пространство видеоигры

В статье проанализирован феномен видеоигры. Видеоигра рассматривается в качестве продукта творческой деятельности, и в то же время как акт со-творчества. С одной стороны, представлен анализ видеоигры как пространства конструирующей деятельности ее создателей, а с другой стороны, исследуется игровой процесс как акт со-творчества с непосредственным участником (игроком) в игровом пространстве как месте коммуникации автора и соавтора-игрока.

Ключевые слова: игра, пространство, деятельность, художественная коммуникация, эстетика взаимодействия, Game studies, творчество.

Video Game Communication Space

The article analyzes the phenomenon of video games. A video game is regarded as a product of creative activity and at the same time as an act of co-creation. On the one hand, video game analysis is presented as a space for the construction activities of its creators, and on the other hand, the game process is investigated as an act of co-creation with a direct participant (player) in the game space as a place of communication of the author and co-author.

Keywords: game, space, activity, artistic communication, aesthetics of interaction, Game studies, creation.

Видеоигры – сравнительно позднее культурно-техническое явление. Появившись в середине прошлого века, они к настоящему времени претерпели ряд качественных изменений, но как ранние, так и позднейшие образцы вполне обоснованно могут называться этим общим именем. В настоящее время их изучением занимаются культурологи, психологи и социологи, их нарастающее влияние не обошли вниманием и экономисты. Однако именно философские исследования видеоигры могли бы послужить формированию обобщенного представления о ней.

Актуальность поднимаемого в данном исследовании вопроса обусловлена сравнительно небольшим количеством исследований, где видеоигры представлены с точки

зрения их формы, в то время как предпочтение отдается анализу конкретных содержаний тех или иных видеоигр. Помимо этого, видеоигры все еще во многом рассматриваются либо как малозначительное явление, в лучшем случае не несущее никаких последствий и никак не влияющее на игроков, в худшем – их глобальное значение в культуре признается, однако оно сопрягается со строго деструктивным воздействием на игроков. Зарубежные работы в этой области, во многом уже отошедшие от подобного скептического, если не сказать предвзятого, подхода к видеоиграм, практически не переводятся на русский язык, что также усугубляет положение отечественных исследователей. Об играх, однако, с большим основанием оказывается возможным говорить как о пространстве коммуникации и совместного созидания, реализации творческого потенциала обеих сторон коммуникативного взаимодействия.

На понятии видеоигры для дальнейшего исследования имеет смысл остановиться подробнее. Отечественный культуролог Антон Анатольевич Деникин дает ей такое определение: «[Это] программное обеспечение, работающее на специальном оборудовании (компьютере, игровой консоли, портативном электронном аппарате), служащее для организации игрового процесса (геймплея), связи с партнерами по игре или само выступающее в качестве партнера. Термин «видеоигра» понимается расширенно, включая в себя как консольные, аркадные, портативные, так и компьютерные игры» [1, с. 90]. Это определение, несмотря на его техническое удобство, все же нельзя назвать исчерпывающим, поскольку касается оно по преимуществу технической стороны вопроса. О самом же феномене видеоигры по существу оно практически ничего не сообщает. Однако более широким, и, как следствие, более объемлющим, это определение можно сделать, если сократить его содержание следующим образом: это программное обеспечение для специального оборудования, служащее для организации игрового процесса. Мотивом и оправданием для такого сокращения служит исключение из определения черт, не являющихся сущностными для видеоигры. Полученная же формула позволяет сосредоточиться на прояснении феномена видеоигры в его концептуальном значении. Не затрагивая «материю» видеоигры, под которой здесь понимаются ее внутренние смысловые содержания (в силу того, что уже на данный момент существует огромное их разнообразие), выделим то, что существенно для определения ее формы.

Сделать это можно несколькими способами. Первый: через родовое понятие игры вообще. Ключевой фигурой для исследования феномена игры, какую бы форму она ни принимала, является автор фундаментального труда «Человек играющий» (1938 г.) Йохан Хейзинга. Рассматривая феномен игры в обширном культурном контексте, нидерландский философ дает этому понятию максимально широкое определение. Проницательность его в связи с этим проявляется уже в том, что универсальность выдвинутых им критериев позволяет применять их даже к таким видам игр, которых еще

не существовало в то время, когда он работал над «Homo ludens». В своей работе, давая игре по возможности наиболее полную характеристику, Й. Хейзинга сумел определить ее важнейшие атрибуты, в систему которых без затруднений вписывается и такой культурный феномен последнего времени, как видеоигра.

Игра как таковая у Й. Хейзинги описывается как свободное действие, не обуславливаемое ничем, кроме воли к игре. По этой причине она оказывается самодостаточной, исчерпывающей и вместе с тем «избыточной». Важно в связи с этим отметить, что невозможно адекватно говорить об игре, упуская из виду ее деятельностный характер. Играть – значит поступать, действовать «из» и «от» себя, согласно своей свободной воле. Однако не только игровая деятельность может быть свободной – одной лишь этой черты недостаточно. Й. Хейзинга проводит новое разделение между игровой деятельностью и деятельностью обыденной. Отличить игру удастся благодаря ее локализации в пространстве и времени, в результате чего игра оказывается обособленной, самозамкнутой и целостной. Характеристика завершенности – одна из важнейших черт игры. Она, таким образом, представляет собой своего рода анклав внутри повседневности, с собственными законами и предписаниями, способами действия, символами и смыслами, нехарактерными для обыденной жизни. Именно за счет этого игровое пространство представляется нам полностью виртуальным. Стоит указать, что виртуальность в данном случае понимается в контексте, заданном Р.В. Леушкиным: «Отталкиваясь от аристотелево-схоластических представлений, современное понимание виртуального объекта выделяет такую его характеристику, как неполнота существования. В этом коренное отличие виртуального объекта от реального, который является информационно, логически, опытно полным» [2, с. 1556]. Тогда допущение, которое делает Й. Хейзинга относительно возможности существования игры в реальном пространстве, а именно, что «Всякая игра протекает в заранее обозначенном игровом пространстве, материальном или мыслимом» [3, с. 29], можно сделать лишь в случае рассмотрения игры извне. Тогда она действительно может быть «помещена» в реальное пространство (и время), где будет разворачиваться деятельность акторов-игроков, однако внутри самой себя она будет иметь иную смысловую нагруженность, которая повлечет за собой и множество других, а именно виртуальных, изменений для игрока. Более того, игра потому только и будет являться в полной мере игрой, что отличая свой фундаментальный базис от базиса повседневности, переопределит смыслы и содержания последнего или по необходимости дополнит их своими. Как пишут об этом Екатерина Галанина и Евгений Акчелов, исследующие виртуальную реальность видеоигры: «Виртуальный мир мы можем рассматривать как целостное пространство симулякров, которое сосредоточено не на фиксировании сходства с референтной реальностью, а на существовании различий с ней» [4]. Это в полной мере можно применить и к игре вообще. Таким образом, игру следует рассматривать как ряд *допущений*, принимаемых игроком. Именно допущения

позволяют реализовывать новые формы деятельности, бессмысленные или невозможные в повседневности.

Сама деятельность внутри замкнутого игрового пространства и времени также имеет специфические черты. Для нее характерна повторяемость, собственная композиция и ритм (i). Игра свободна, но отнюдь не хаотична, она имеет понятное игроку внутреннее строение, подчиняющееся гармоническим последовательностям. Содержание игры может казаться алогичным или противоречивым, но как таковая игра возможна лишь благодаря закономерности внутри ее структуры. Примечательно, что Й. Хейзинга в связи с этим переходит к разговору о «мирах», которые формируются игрой внутри обычного «мира». Это подводит нас к рассмотрению вопроса об универсуме игры, о новых смысловых мирах, которые она создает, отстраняясь от повседневности. Й. Хейзинга отмечает, что игра представляет собой «ограниченное совершенство» [3, с. 29]. Говоря об упорядоченности этих миров, вытекающей из их цельности и ограниченности, необходимо обозначить и упорядочивающий принцип, оформляющий игру и как сущность, и как деятельность. В качестве такого принципа выступают правила игры. Они задают границы сконструированного игрового мира и определяют направления его потенциального развертывания. В них в сжатом виде содержится вся игра, вне зависимости от конкретного пути ее актуализации. Й. Хейзинга экстраполирует категорию порядка на всю игру, фактически отождествляя их, он пишет: «[Игра] сама есть порядок» [3, с. 29]. Пространство и время игры отделены от внеигровых посредством организующих их правил, определяющих их границу, как отмечает Й. Хейзинга: «Ситуация игры, давая <...> максимально возможную свободу ее участникам, реализуются в рамках контекста, который сводится к появлению тех или иных жестко очерченных правил – правил игры» [3, с. 13]. Следует пояснить, что под контекстом в данном случае понимаются не внешние по отношению к игре обстоятельства, а ее суть, то есть признаки, благодаря которым одну игру можно отличить от другой. Внутренний контекст является своего рода каркасом, поддерживающим виртуальный «мир» игры, предписывающий смыслы его фактам и событиям.

Таковы основные аспекты, которые выделяет Й. Хейзинга в своем исследовании. Каким образом они соотносятся с феноменом видеоигры?

Поскольку речь идет в данном случае об исследовании игры как формы, ключевым понятием для определения видеоигры будет «правило» или, что чаще, свод правил. Это, с одной стороны, отрицает иерархическую последовательность, выстроенную Й. Хейзингой, но с другой стороны, это не означает, что все прочие выделенные автором «*Homo ludens*» характеристики игры как культурного феномена не являются присущими видеоигре. В данном контексте они лишь рассматриваются в большей степени происходящими из правил, которые оказываются первичными по отношению к прочим

атрибутам. Такая расстановка приоритетов обретает смысл благодаря следующему образу: «культурная» игра, о которой преимущественно и пишет Й. Хейзинга, примечательна тем, что правила для нее строго ограничены физическими законами. Иными словами, правила не могут исполняться, если они входят в конфликт с физическими, а также техническими и прочими внешними обстоятельствами, примат которых над правилами игры в культуре проявляется повсеместно. Однако в случае видеоигры мы имеем дело с виртуальной системой, изоляция которой от реальности (понимаемой в данном контексте как антипод виртуальности) происходит в куда большей степени, чем в прочих видах игр. Стоит подчеркнуть, что речь идет о формальной изоляции, которая не зависит от того, насколько «реалистичной» *кажется* видеоигра по своему содержанию. Таким образом, видеоигра может быть полностью свободной от всяких внешних по отношению к ней обстоятельств. Она всецело формируется правилами, которые стоит в таком случае понимать намного шире, чем простые предписания, которыми при случае можно пренебречь в повседневности. Именно правила образуют видеоигру во всех ее составляющих: от сюжета и дизайна уровней до игровой механики. Их следует трактовать как принципы, отличающие миры видео- и культурной игр. Поэтому следует отметить, что пространство, время и все другие атрибуты игры в понимании Й. Хейзинги в данном случае отделяются от правил больше для технического удобства, и возможность установить их полную корреляцию в случае видеоигры может быть связана с пониманием этих атрибутов как производных от правил.

Однако если бы всю игру целиком составляли одни только правила, это было бы чем угодно, только не игрой. Не являясь атрибутом игры, именно игрок, тем не менее, является важнейшей, если не главной ее составляющей. Культурная игра невозможна без играющего, это запечатлено в ее деятельностной природе. Игрок реализует потенциал, заложенный в правилах, создавая игру каждый раз заново, и игра прекращается, как только игрок завершает или прерывает ее. Игра существует только в процессе игры, то есть разворачивания самой себя. Иное мы наблюдаем, когда речь заходит о видеоиграх. Из определения А.А. Деникина следует, что видеоигра – это специфическое программное обеспечение, носитель информации, позволяющий воспроизводить игру на электронных устройствах [см.: 1, с. 90]. Информация на носителе – те самые правила, речь о которых шла выше. Тем не менее, этого вполне достаточно, чтобы называться игрой, даже если эта информация никогда не будет актуализирована игроком. Получается следующее: видеоигра может существовать без игрока, но без него она не совершается.

Таким образом, в качестве специфики видеоигры можно обозначить ее двойственную природу: это, с одной стороны, собственно игра, творение (как совершение) и акт, а с другой стороны – уже сотворенная данность, целостное произведение. Будучи

игрой, она имеет черты, характерные для игры вообще: она совершается, подобно любой другой игре, разворачиваясь во времени посредством деятельности игроков. Вместе с тем, она подразумевает переход игрока из одного (социокультурного) мира в другой – в мир игровой вселенной, что предполагает смену привычных правил действия на иные, не характерные для мира обыденного. С другой стороны, видеоигра является законченным произведением, результатом творческого акта ее автора, находящего свое выражение в создании виртуального содержания игры во всем его многообразии. Под «автором» в таком случае следует понимать разработчика или коллектив разработчиков, так или иначе причастных к *произведению* или *созданию* видеоигры. Автор выступает в качестве «творца» и «законодателя», все компоненты видеоигры подчиняются правилам, которые он задает и создает.

В этом проявляется немалое сходство видеоигры и литературного произведения. Деятельность чтеца и игрока свойственна в большей степени темпоральным видам искусства, которыми оба они являются. В видеоигре вы не являетесь автором и соавтором правил. В этом отношении она выступает как законченное произведение своего автора. Со-творческая роль игрока заключена в разворачивании игры, в ее прохождении, так же, как со-творческая роль чтеца заключена в прочтении и интерпретации литературного произведения. В том и в другом случае деятельность чтеца/игрока не сводится только к взаимодействию с интерфейсом объекта, являющегося носителем информации о произведении. Виртуальное содержание книги и видеоигры обособлено от реального мира, но опосредовано интерфейсом, который создает возможность взаимодействия с содержанием, несводимым к набору букв или изображений. Роль игрока активна и созидательна. Игрок действует в рамках *процесса игры*. Он принимает предустановленные правила, однако в то же время не является их пассивным реципиентом. Он свободен действовать в рамках этих правил, свободен принимать и претворять решения, которые отражаются в игровом пространстве и имеют свои последствия. Й. Хейзинга справедливо указывал: «Всякая Игра есть прежде всего и в первую очередь свободное действие» [3, с. 27]. Правила – это ограничения свободного действия, однако не полное его воспрещение. Они не подразумевают негативной трактовки свободы. Свобода действия реципиента литературного произведения заключается в его интерпретации, однако, она во многом созерцательно-пассивна. Литературное произведение выступает «резервуаром смыслов», которые необходимо извлечь и расшифровать, то есть проявить творческую активность, но она проявляется внутри чтеца и никак не отражается на самом художественном объекте. Интерпретация и толкование – это оформление собственных восприятий, и даже будучи высказанным, т.е. неким образом объективированным, оно становится, в свою очередь, предметом интерпретации других людей. Игра же предоставляет свободу и подразумевает активные действия со стороны игрока внутри законченного по форме и по содержанию произведения автора.

Активная со-причастность разворачивается темпорально по мере «прохождения» игры. Интерпретация в своей сущности субъективна, игровой акт – объективен. Включенность игрока в процесс игры и его деятельность в установленном пространстве является атрибутивной чертой видеоигры, открывающей для игрока «поле возможностей». Игра динамична, поскольку внутри правил предоставляется полная свобода деятельности. В этом отношении игра представляет собой открытую и вариативную систему, которая, несмотря на ограничения, заложенные правилами, всегда предстает как пространство свободного действия, т.е. действия свободной воли.

Здесь формируется еще один слой взаимодействия. Об искусстве привычно рассуждают с позиции художественного содержания. Если же внимание обращается на диалог и взаимодействие «художника» и «реципиента», что характерно, например, для реляционного искусства, вопрос об искусстве переходит от содержания к социальным контекстам [см.: 5, с. 37]. В этих условиях контекст игры образует третью позицию, которая отражает активность обеих сторон, взаимодействие между которыми, тем не менее, не становится социально-обусловленным. Примечательно, с другой стороны, что тенденция современного искусства привлекать реципиентов к соучастию в творчестве, побуждать их к действию (или, в зависимости от обстоятельств, недеянию), сопровождается выстраиванием особого искусственного пространства, подобно тому, как это происходит в игре. Дарья Борисовна Кумакова пишет об этом следующее: «Выставка современного искусства создает особое коммуникативное пространство, временной ритм которого <...> не совпадает с ритмом повседневной жизни» [5, с. 38]. Особое пространство и ритм – характерные игровые черты, поэтому нет ничего удивительного в сближении игры и искусства. Об этом же, но с другой стороны, пишет и Й. Хейзинга: «Игра <...> норовит быть красивой. Этот эстетический фактор, быть может, есть не что иное, как навязчивое стремление к созданию упорядоченной формы, которое пронизывает игру во всех ее проявлениях. Термины, пригодные для обозначения элементов игры, большей частью лежат в сфере эстетики. С их помощью мы пытаемся выразить и эффекты прекрасного» [3, с. 30].

Видеоигра становится коммуникативным пространством автора и игрока, она среда и посредник их сообщения друг с другом, реализуя тенденцию к расширению способов организации коммуникативного поля, где видеоигра предстает одним из способов выхода «из-под давления непосредственной интеракции <...> посредством искусственных, созданных человеком каналов и средств связи» [6, с. 154]. Коммуникация между игроками не столь важна, поскольку для нее сложно провести четкую грань между игрой как самоцелью и игрой как интерфейсом для прямой коммуникации людей, происходящей в большей степени по правилам «культурной», то есть социальной игры. Взаимодействие же игрока и автора осуществляется опосредованно. Продуктивным следствием такого взаимодействия является *вариант* (заложенный в константной

системе). Правила задаются автором, но развертывание игры происходит в процессе актуализации игроком заложенного в ней потенциала. Игра в этом случае выступает как открытая система, суть которой применительно к литературе Умберто Эко обозначил следующим образом: «Речь идет об открытом произведении как произведении, которое определяется «полем» различных интерпретационных возможностей, о произведении, которое предстает как некая конфигурация стимулов, наделенных принципиальной неопределенностью, так что человек, его воспринимающий, вовлекается в целый ряд «прочтений», причем всегда изменчивых» [7, с. 171–172]. Такая изменчивость прочтения характерна для видеоигры, когда речь заходит о ее содержании. Именно по мере развертывания содержания игрок сталкивается с «материальным» планом произведения, который, в свою очередь, может подвергаться интерпретации в той же мере, что и литературное сочинение. Именно формальный план, подразумевающий активное вмешательство игрока в «прохождение» игры, является в данном случае ключевым отличием, наделяющим видеоигру специфическим двойственным характером: игры и произведения искусства.

Поэтому принципиальным элементом феномена видеоигры является со-творчество свободных акторов. Взаимодействие игрока с создателем игры происходит через их отношение с игровой вселенной. В большинстве других видов искусств соавтору отводится роль только интерпретатора, или, что реже, участника, который, тем не менее, скован рамками социального взаимодействия с автором, тогда как в видеоигре игроку отводится роль ее буквального создателя, где постановкой задач занимается автор, а соавтор-игрок тем или иным способом занимается их решением. Пути актуализации игры в пространстве вариантов есть возможности решения поставленных правилами задач. Таким образом, коммуникация автора и со-автора в виртуальном пространстве видеоигры открывает новые пути для раскрытия творческого потенциала обеих сторон. Сама эта коммуникация оказывается новым способом взаимодействия. Сочетая в себе элементы игры и искусства, видеоигра становится их своеобразным синтезом, предоставляющим великое многообразие возможностей действия для своих авторов и соавторов.

Примечания

(i). Этимология слова «ритм», происходящего от глагола «течь», удачно передает темпоральный характер игры.

Список литературы

1. Деникин А.А. Могут ли видеоигры быть искусством? // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 2 (11). С. 90–96.
2. Леушкин Р.В. Виртуальный объект как проблема конструктивного реализма // Фундаментальные исследования. 2014. № 6–7. С. 1553–1558.

3. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова. М.: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.
4. Галанина Е.В., Акчелов Е.О. Виртуальный мир видеоигры: культурфилософский анализ // Философская мысль. 2016. № 7. С. 97–111. [Электронный ресурс] URL: http://e-notabene.ru/fr/article_19313.html (Дата обращения 27.04.19.)
5. Кумакова Д.Б. Коммуникации в художественной среде: искусство взаимодействия // Вестник СПбГУКИ. 2017. № 3(32). С. 37–41.
6. Груздев А.А. Социальная коммуникация и коммуникативная реальность // Социально-экономический и гуманитарный журнал Красноярского ГАУ. 2015. № 1. С 149–160.
7. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.

А.В. Шабанов

Государственный академический университет гуманитарных наук, Москва

A.V. Shabanov

State Academic University for the Humanities, Moscow

shanv79@gmail.com

Феномен перформативных практик в искусстве второй половины двадцатого века

Многие художники и зрители сталкиваются с непониманием или неприятием перформансов, которым зачастую отказывают в художественной и интеллектуальной ценности. Цель статьи – ввести перформативные практики в горизонт философской рефлексии. Показать противоречивый характер перформативного высказывания. Такое высказывание может быть рассмотрено, помимо всего прочего, в контексте преодоления платонизма, характерного для постмодернистской мысли.

Ключевые слова: *Перформанс-арт, логика репрезентации, логика различия, постмодернизм.*

The Phenomenon of Performative Practices in the Art of the Second Half of the Twentieth Century

Many artists and viewers are confronted with a lack of understanding or rejection of performances, which are often denied artistic and intellectual value. The purpose of the article is to introduce performative practices into the horizon of philosophical reflection. Show the contradictory nature of the performative utterance. Such a statement can be considered, among other things, in the context of overcoming Platonism characteristic of postmodern thought.

Keywords: *Performance art, logic of representation, logic of distinction, postmodernism.*

В своем исследовании я анализирую перформанс с трех позиций: понятие, пространство, автор. Термин «перформанс» появился в начале 70-х годов, но до сих пор не получил устоявшегося определения. Изначально термин использовался для обозначения художественных практик, не подпадающих ни под одно известное определение. Они сродни театру, но театроведы не признавали его таковым, как и сами перформеры не считали себя театральными артистами. Как возник перформанс? Вкратце история возникновения перформанс-арт выглядит следующим образом: Джон Остин придумал понятие «перформатив», Алан Капроу, под влиянием книги Джона Дьюи «Искусство как

202

опыт» изобрел хепининг, из которого возник перформанс. Параллельно с этим появился Венский акционизм, и некоторые теоретики полагают именно его родоначальником перформанса. Такое толкование более чем условно и необходимо исключительно для удобства исследования.

Понятие «перформативный» было введено в философию (откуда затем оно перекочевало в культуру) английским философом Джоном Остином в 1956 г. В общих словах, перформативный или, точнее, перформативное высказывание означает создание новой действительности или ситуации. Например, высказывание «Объявляю вас мужем и женой» создает новую семью. Перформативное высказывание может быть успешным, если возникло новое положение дел или не успешным, если такое положение дел не возникло. Согласно Дж. Остину, уникальный контекст события определяет перформативность. Жак Деррида в работе «Подпись – Событие – Контекст» (1972) выражает на это: контекст никогда не бывает раз и навсегда определенным, «...или, скорее, в чем его определение никогда не оказывается обеспеченным или насыщенным» [1, с. 351], иными словами, контекст способен меняться в зависимости от нашего знания о нем. Важная характеристика перформативности, согласно Ж. Деррида, – это воспроизводимость «итерабельность». Иными словами, для того чтобы перформативное высказывание состоялось, оно должно быть узнано и повторено в истории много раз, чтобы быть признанным. Высказывание может существовать обособленно, само по себе безотносительно отправителя/получателя, контекста и даже смысла. Более того, «Любой знак.... может цитироваться, заключаться в кавычки; тем самым он может порвать с любым данным контекстом, породить бесконечное множество новых контекстов, которые никогда не будут насыщены» [1, с. 363]. Иначе говоря, знак и контекст могут существовать самостоятельно без обязательной связи друг с другом. Например, интерпретация перформанса Йозефа Бойса «Я люблю Америку и Америка любит меня» (1974) в зависимости от контекста меняет смысловые оттенки. Я считаю, что подобно перформативному высказыванию Дж. Остина, перформанс создает новую уникальную исследовательскую ситуацию.

Теоретики и практики предлагают разные дефиниции, основанные на разных предпосылках. Смысловые акценты в своем определении часто расставляют в зависимости от собственного, субъективного понимания этого феномена. Противоречивость понятия «перформанс» в том, что теоретики дают максимально широкие определения того, что такое перформанс, в то время как художники стремятся конкретизировать свою деятельность, дать более узкое определение. Например, один из первых теоретиков *performance studies* Ричард Шехнер пишет, что «перформанс существует только как акт, взаимодействия и отношения» [2, с. 30]. «Трактовать нечто как перформанс... значит исследовать как это работает, как взаимодействует с другими и как относится к ним» [2, с. 30]. «Перформанс обозначает подлинность, складки времени, изменяет и

украшает тело, рассказывает истории. Перформанс в искусстве, ритуале или обыденной жизни – это «реконструированные действия», «дважды повторенные действия», продемонстрированные действия, которые были оттренированы и отрепетированы» [2, с. 28]. Американский исследователь настаивает на принципиальном сближении или, скорее, на размытии границ между искусством и жизнью. Перформансом в теории Р. Шехнера считаются выступления спортсменов, политиков и профессиональных артистов на сцене. События на сцене так же реальны, как и события в жизни. По Р. Шехнеру, устраивать перформанс – значит действовать, оказывать влияние, создавать событие. Роузли Голдберг ограничивается замечанием, что перформанс это «...живое искусство в исполнении художников» [3, с. 10]. Сами художники говорят, что устраивают хеппинги, занимаются политическим акционизмом, участвуют в перформансах или играют спектакли, т.е. определяют свой род деятельности в более узких рамках. Я предлагаю считать перформанс родовым понятием, а, например, политический акционизм, хеппинг – видовым. Кроме этого, перформанс не укладывается в определение типа «*S* есть *P*, ничто другое перформансом не является», т.к. сама логика перформанса предполагает выход за рамки строгих определений. Если понимать перформанс как выступление артиста на публике, то надо понимать, что были перформансы без публики, о которых мы знаем из документации, например, перформанс Криса Бердена «Выстрел». А также само разделение на артиста/зрителя в перформансе невероятно условно и носит подвижный характер.

Как перформанс связан с философией? Философов двадцатого века удивительным образом объединяла нелюбовь к Платону и метафизике, которую он создал. В Европе задача преодоления платонизма была поставлена Фридрихом Ницше. В основе критики платонизма у европейских философов – представителей «...постницшеанской волны» [4, с. 11], таких как Х. Арендт, Ж. Делез, Ж. Деррида лежит логика свободы (различия), а у представителей аналитической философии – формальная логика справедливости или репрезентации. Логика здесь – это особый ход мысли, задача которого выйти за рамки привычного мышления, фундированного Платоном. Англо-американские философы критикуют Платона за все, что противоречит законам формальной логики, нарушает правила тем или иным образом. В это же самое время, в Европе Платона критикуют за «...рационализм, создание теории политического администрирования...» [4, с. 30], сухой расчет в вопросах организации жизни людей. Для европейской логики различия характерен, прежде всего, субверсивный модус [4, с. 43]. Это логика апорий, парадоксов, нарушений, исключений из правил, утверждения своей воли посредством силы. Она во всем противоречит «геометрической» логике справедливости или формальной логике, для которой важно следовать правилам, а не нарушать их. Важно отметить, что логика различия не просто отрицает некое утверждение, ее задача выйти за рамки оппозиции «*A* и не *A*» и найти третье решение, которого не было дано. Лучший

пример – это концепция фармакон у Жака Деррида. В логике различия «...в легальную репрезентацию сущего вводится аномальное различие (A^*), подрывающее рациональный порядок» [4, с. 46]. Цель логики различия, таким образом, не уничтожение формальной логики, но ввод в нее некоторого чужеродного элемента, с которым она не смогла бы справиться. Следуя логике различия, не следуют правилам, но утверждают их. Преодоление платонизма, различие логик и многие исключительно философские вопросы, как кажется, остаются только в рамках институций, но удивительным образом происходящее вне институций повторяет академические споры интеллектуалов. Это относится не только к политике, но и к этике, эстетике, культуре в целом. Я не утверждаю здесь прямую каузальную зависимость происходящего в обыденной жизни от философской рефлексии, но утверждаю, что отношение теоретического и практического нельзя игнорировать. Примером этому служит случившееся в европейской культуре во второй половине XX века, в частности появление перформативных практик в искусстве.

Перформанс случается в некотором пространстве. До второй половины двадцатого века пространство мыслилось в бинарных оппозициях, таких как: частное/публичное, свое/чужое, сакральное/светское, профанное/элитарное и так далее. Такое деление было задано Платоном, поделившим пространство на реальное и идеальное, или физическое и метафизическое. Граница между оппозициями в разное время определялась по-разному, чаще всего она становилась результатом конвенции в условной исторической эпохе. В начале двадцатого века наметилась тенденция к расшатыванию привычных границ и установлению своих собственных. Первым, кто поставил пространство галереи под вопрос, был французский художник Марсель Дюшан. [5, с. 84–86]. На международной выставке сюрреализма в Париже, в галерее «Изящные искусства» М. Дюшан заставил всех обратить внимание на то, на что никто и никогда внимания не обращал. Более того, никто до этого не думал, что пространство галереи можно использовать таким образом. Произведение называлось «1200 мешков с углем» и представляло собой несколько мешков, наполненных, вероятно, бумагой, которые крепились к потолку. М. Дюшан перевернул привычное пространство галереи с ног на голову. Висевший над головами зрителей экспонат оказывал на них психологическое влияние, возможно, даже большее, чем картины на стенах. Инверсия М. Дюшана была первым случаем, когда художник сделал пространство галереи соучастником искусства. По сути, М. Дюшан выявил или вынес на поверхность влияние контекста (галереи) на содержащееся в ней искусство или означающего на означаемое. До этого люди, проходящие в галерею, совершенно не замечали ее и обращали внимание только на экспозицию. Впоследствии многие артисты задействовали пространство в своих перформансах и одновременно с этим сделали пространство объектом исследования. Несмотря на то, что это случилось в 1938 г., данная акция повлияла почти на все практики

в искусстве двадцатого века. В 1942 г. Марсель Дюшан снова обратился к вопросу о легитимности пространства галереи. На выставке «Первые документы сюрреализма» в Нью-Йорке М. Дюшан сделал новое высказывание – «Миля веревки». Художник растянул веревку по всей территории выставки таким образом, что пространство между экспонатами оказалось трудно доступным. Зрителям приходилось перешагивать через веревку, чтобы пройти по залу. По сути, артист деконструировал пространство галереи, если понимать под деконструкцией практику, которая показывает, как нечто устроено, как оно работает и выставляет это нечто в новом свете, выявляет скрытый контекст явления. Это произошло задолго до изобретения Ж. Деррида деконструкции. «Миля веревки» была радикальным жестом М. Дюшана, не признающим вокруг себя другого искусства, кроме себя самого, но одновременно с этим подчеркивающим значимость других работ – зрителям приходилось присматриваться сквозь веревку к каждой из других работ, чтобы что-то разглядеть. В противном случае некоторым картинам суждено было остаться незамеченными. Таким образом, жест художника был своего рода апорией. В эпоху постмодернизма апория станет характерным инструментом мышления французских философов. Работа М. Дюшана оказалась близкой к философии второй половины XX века. На первый взгляд кажется, что веревка, натянутая между картин и мешающая проходу, была своего рода насилием над зрителем или над другими художниками, но по сути это было насилием над традиционной организацией (метафизикой) искусства, замаскированным под насилие над зрителем, художником, пространством. Веревка поделила пространство галереи на множество маленьких пространств, каждое из которых влияло на восприятие большого пространства, которое оказалось зависимым от маленьких. Этот образ напоминает об интеллектуальном пространстве постмодернизма, где никто не ищет универсальную истину для всех, но каждый имеет право на свою собственную правду, где не может быть никакого универсального знания, т.е. единственной истины. Эта тенденция усилилась во второй половине XX века, но уже с другой интенцией. Никто не стремился установить свои собственные границы, но все были уверены, что границы как таковые должны быть если не уничтожены совсем, то, безусловно, стать подвижными, размытыми или прозрачными.

Пространство воспринимается через атмосферу, которая там создана и зависит от происходящих в нем событий. Участники каждый раз по-новому создают атмосферу, влияющую на восприятие пространства, в котором они находятся. Применительно к перформанс-арт атмосфера или атрибут пространства как, например, профанного или сакрального, возникает как уникальное событие «здесь и сейчас», и не всегда может быть определено однозначно. Когда мы рассматриваем пространство в контексте созданной атмосферы, то акцент делается на опыте переживаний, т.е. на том, что зритель испытывает, что чувствует, какие эмоции у него возникают. Эрика Фишер-Лихте в книге «Эстетика Перформативности» пишет, что «...перформативное пространство выступает

как лиминальное пространство, в котором происходят превращения и трансформации» [6, с. 220]. Иными словами, за счет того что атмосфера в процессе перформанса может меняться, пространство перформанса переживается как лиминальное, т.е. пограничное. Художник, на мой взгляд, своими действиями способен изменить восприятие пространства, поставить его статус под вопрос. В результате этого пространство носит противоречивый характер и не может быть атрибутировано единственно правильным образом.

Очевидно, что возникновению культурного события предшествует профанное пространство, или своего рода пустота. Культура возникает там, где ее до этого не было, и это маркирует само событие как культурное по контрасту с тем пространством, в котором оно возникло. Событие уникально, оно меняет формат пространства. Отсюда следует, что культурное пространство возникает вследствие события и никогда не является культурным априори. Музей становится музеем благодаря хранящимся там артефактам. То же и в отношении перформанса – он маркирует пространство особым образом, пусть даже только на время своего возникновения. Здесь возникает вопрос, как долго пространство остается культурным? И в какой момент оно превращается в архив культуры? Говоря проще, событие маркирует пространство как культурное раз и навсегда или до определенного момента во времени?

Итак, прежде чем возникнет культурное пространство, необходимо создать или найти профанное пространство, где впоследствии возникнет культурное событие или произойдет искусство как событие. Задача осложняется тем, что граница между профанным и сакральным пространством размыта и воспринимается скорее интуитивно. Жан Бодрийяр постулировал мир симулякров, где оригинал превратился в свою симуляцию. Поэтому мы никогда не знаем, с чем мы имеем дело – с оригиналом или его копией без оригинала. Если перед нами копия сакрального пространства, например, то имеем ли мы право приписывать ему ту же самую ценность, которой обладает, по нашему мнению, подлинник? И отсюда делать выводы о легитимности происходящего внутри события? Таким образом, я прихожу к выводу, что пространство определяется через способ своего существования или использования. Модус существования задается событием, но не раз и навсегда, а каждый раз заново. В пространство перформанса необходимо вчувствоваться, чтобы его понять. После перформативного поворота пространство галереи утратило свою нейтральность и превратилось в полноправного участника перформанса наряду со зрителем, художником и медиа-сферой.

До перформативного поворота отношения между публикой и художником основывались на конвенции – художник что-то делал, а публика смотрела и оценивала. От зрителя требовалось правильно «прочитать» замысел автора и образ, воплощенный на сцене. В эпоху постмодернизма граница между художником и зрителем рассеялась. Художник и зритель обнаружили свою похожесть друг на друга вплоть до полной неразличимости. Если в классическом театре артист воплощал Другого человека, и тем

самым переставал быть собой, то в перформанс-арт он не играет роль Другого, он является самим собой. Мы выделяем его как того, кто выделяется своим поведением, но его отличие от других носит противоречивый характер, т.к. по сути он не отличается от других. Артист перформанса и отличается от Других, и не отличается от Других: многое зависит от нашего акцента. Артист перформанса создает новую ситуацию, которая проживается им совместно с публикой. От того, насколько эта ситуация значима, зависит успех или неуспех перформанса. В перформансе, как и в любом другом искусстве, важно то, какие эмоции испытывает зритель. Результат перформанса – это душевное состояние зрителя. Зритель теперь не пассивный созерцатель произведения искусства, а непосредственный его участник. Артист – такой же зритель, как и зритель – такой же артист в том смысле, что и те, и другие участвуют в перформансе. Артист наблюдает за поведением зрителя точно так же, как зритель наблюдает за артистом. При этом вопрос об участии и участниках остается открытым. Не все согласятся, что они участвовали в перформансе, особенно если они не имели к нему непосредственного отношения. Художник вовлекает зрителей в свое творчество. Он делает их вольными или невольными соучастниками, но главное, – не пассивными созерцателями. Вовлеченность зрителя рождает драматическую и напряженную ситуацию. Она не обязательно подразумевает физическое соучастие, вовлеченность может быть эмоциональная, интеллектуальная и т.д. Но каждый раз, когда человек обсуждает, обдумывает, спорит относительно перформанса, он в нем участвует. И участвовать в перформансе не менее увлекательно, чем его созерцать.

Таким образом, я прихожу к следующим выводам. Составляющие части перформанса такие, как пространство, контекст, участник и т.д. носят противоречивый, ускользающий от четкой дефиниции характер. Перформанс говорит на языке различия или языке экстремальной свободы, характерном для философов второй половины XX века. В этом смысле перформанс может быть помыслен как художественное средство преодоления платонизма, которое было ведущей интенцией европейских философов. Перформанс – это явление с открытой логикой. Он приемлет любые интерпретации и сам интерпретирует своих участников. Согласно Л. Витгенштейну, границы языка и мира совпадают. Применимо к нашей теме это значит, что, изучая язык перформанса, мы раздвигаем границы нашего мира, учимся смотреть на мир глазами артиста, видеть привычные вещи в непривычной оптике.

Список литературы

1. *Деррида Ж.* Подпись–Событие–Контекст // Поля философии. М.: Академический проспект, 2012. – 376 с.
2. *Schechner R.* Performance Studies: An introduction. Third edition. London and New York: Routledge, 2013. – 359 p.

3. *Роузли Г.* Искусство перформанса от футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 320 с.
4. *Глухов А.А.* Перехлест волны. Политическая логика Платона и постницшеанское преодоление платонизма. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 584 с.
5. *О’Догерти Б.* Внутри белого куба. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 144 с.
6. *Фишер-Лихете Э.* Эстетика переформативности. М.: Международное театральное агентство «Play&Play» – Издательство «Канон+», 2015. – 376 с.

Н.В. Рябчинский

Государственный академический университет гуманитарных наук, Москва

N.V. Ryabchinskiy

State Academic University for the Humanities, Moscow

rnv98@yandex.ru

Проблематика экзистенциального выбора в творчестве Ф.М. Достоевского

В статье рассматривается проблема свободы, как она была затронута в работах Ф.М. Достоевского. Выявляется и анализируется проблематика экзистенциального выбора у выдающегося русского писателя. Особое внимание уделяется осмыслению взаимосвязи экзистенциального выбора с тематикой «подпольного человека» в творчестве Ф.М. Достоевского.

Ключевые слова: русская религиозная философия, экзистенциализм, экзистенциальный выбор, «подпольный человек», человек, Ф.М. Достоевский.

The Problem of Existential Choice in F.M. Dostoevsky's work

This article considers the problem of freedom represented in Dostoevsky's work. The issue of existential choice is identified and analysed from the perspective of the problem of freedom. Special attention is paid to comprehending the interrelationship between the existential choice and the theme of the «underground man».

Key words: Russian religious philosophy, existentialism, existential choice, the «underground man», human, F.M. Dostoevsky.

«Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [1, с. 21], – пишет Ф.М. Достоевский своему старшему брату в 1839 г. Писатель действительно посвятил всю свою жизнь попыткам разгадать тайну человека – об этом свидетельствует глубокий психологизм практически всех его произведений. Этот психологизм достигает своего апогея в повести «Записки из подполья»: именно в этом произведении Ф.М. Достоевский представил принципиально новый взгляд на природу человека. Писатель выводит понятие человека за рамки привычных и устоявшихся антропологических представлений. Согласно этому взгляду, человека нельзя мыслить как нечто статичное, математически решаемое и выводимое. Человек – существо глубоко

алогичное и противоречивое, и природа его динамична и парадоксальна. В этом смысле человек – это бездна, вопрос вопросов. Но чтобы найти ответ на вопрос, нужно найти точку опоры: нужно знать, от чего отталкиваться.

Однако это как раз и представляется невозможным – в этом главный парадокс. Человек – это не просто тайна, это антиномия: в человеке встречаются образ Мадонны и образ Содома, и к обоим его одинаково влечет; человек оказывается в состоянии постоянного борения, на стыке вечного противопоставления рационального и иррационального. Это ясно дает понять герой «Записок из подполья», который говорит: «...человек, всегда и везде, кто бы он ни был, любил действовать так, как хотел, а вовсе не так, как повелевали ему разум и выгода; хотеть же можно и против собственной выгоды, иногда и *положительно должно*» [2, с. 29] и, главное, «человек нарочно сумасшедшим на этот случай сделается, чтобы не иметь рассудка и настоять на своем» [2, с. 36]. Итак, в бездне человеческой души лежит только одно стремление: стремление «самостоятельного хотения» – желание своеволия, доведенное до исступления. И открывая в человеке бездну «подполья», Ф.М. Достоевский задает проблематику экзистенциального выбора. Человек – это обнаженная свобода, доведенная до трагедии; человек не просто загадка – это вопрос, а где вопрос – там всегда есть выбор. Писатель постоянно выводит эту проблематику в своих последующих произведениях. Однако с чего все начинается?

В 1863 г. в журнале «Современник» опубликован роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» Он стал своеобразным «катехизисом» для молодежи по устройству «нового общества» на популярный тогда социалистический лад. В одном из снов Веры Павловны, героини романа, описан социалистический идеал будущего общества – огромный дом-коммуна, что-то вроде современных небоскребов, во многом основанный на представлениях Шарля Фурье и его фаланстера. Будущее человечество, которое будет жить, по мнению Чернышевского, в подобном «человечнике», представляет собой не что иное, как хорошо отлаженный механизм, где каждый человек (будучи частью механизма) знает свое место и гармонирует с другими частями этого механизма: для этого существуют определенные договоренности в отношении личного пространства и личных взаимоотношений.

Роман Н.Г. Чернышевского имеет колоссальный успех среди современников и широко обсуждается в интеллигентских кругах. В 1864 г. Ф.М. Достоевский отвечает на роман Н.Г. Чернышевского повестью «Записки из подполья». В ней противопоставлены свободный человек и социалистический идеал будущего человечества, образом которого выступает хрустальный дворец. Такое противопоставление, на первый взгляд, может показаться необоснованным. Сам Ф.М. Достоевский как никто другой знал, что такое обещанная гармония и «хрустальный дворец»; он знал все эти идеалы как сопричастный им: за них он был приговорен к расстрелу, замененному четырехлетней

каторгой. На деле будущая гармония или, как ее от лица героя «Записок» называет Ф.М. Достоевский, «всеобщее будущее благоразумие» [2, с. 29] – это логарифм, это арифметика, это дважды два четыре. В самом деле, что же это еще? Гармония – это и есть благоразумие, это идеально отлаженный механизм подогнанных друг под друга шестеренок; да и человек «сам не более, как нечто вроде фортепьянной клавиши или органного штифтика» [2, с. 28].

Не секрет, что во времена Ф.М. Достоевского обрели широкую популярность толкования природы человека как производной от функции. В качестве же функции полагались физико-химические либо социальные законы. Согласно «функционалистскому» взгляду на человека, исток человеческих несчастий заключен в незнании или непонимании заданной функции; сделать же человека счастливым и «правильным» в таком случае очень просто – нужно лишь разгадать все законы природы и внести поправки в социальные условия. В «Преступлении и наказании» об этом говорит Порфирию Разумихин: «Я тебе книжки ихние покажу: все у них потому, что «среда заела», – и ничего больше! Любимая фраза! Отсюда прямо, что если общество устроить нормально, то разом и все преступления исчезнут, так как не для чего будет протестовать, и все в один миг станут праведными. Натура не берется в расчет, натура изгоняется, натуры не полагается! У них не человечество, развившись историческим, *живым* путем до конца, само собою обратится, наконец, в нормальное общество, а, напротив, социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас же и устроит все человечество, и в один миг сделает его праведным и безгрешным...» [3, с. 242]. Указание на *математическую голову* явно перекликается с «Записками». Так, очевидно, продолжается полемика с «прогрессистами», начатая в размышлениях «подпольного человека», который истово бунтует против такого математического взгляда и не принимает гармонии, построенной на логике: «С одной логикой нельзя через натуру перескочить! Логика предугадает три случая, а их миллион!» [там же]. «Подпольный человек» восстает против «хрустального дворца»: «Ведь я, например, нисколько не удивлюсь, если вдруг ни с того ни с сего среди всеобщего будущего благоразумия возникнет джентельмен, с неблагородной или, лучше сказать, ретроградной и насмешливою физиономией, упрет руки в боки и скажет нам всем: а что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу, ногой, прахом, единственно с тою целью, чтоб все эти логарифмы отправились к черту и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить!» [2, с. 29]. Разумихин выражает ту же мысль: «Живая душа жизни потребует, живая душа подозрительна, живая душа ретроградна!» [3, с. 242]. Они говорят об одном: человек устроен так, что, по мнению Ф.М. Достоевского, он не способен отказаться от своей свободы и подчиниться разуму. В этом писатель усматривает целый ряд психологических и экзистенциальных проблем.

Во-первых, само рациональное в человеке оказывается весьма ограниченным, и куда более ограниченным по сравнению с иррациональным. «И хоть жизнь наша в этом проявлении выходит зачастую дрянцо, но все-таки жизнь, а не одно только извлечение квадратного корня» [2, с. 32], – говорит «подпольный человек», и он абсолютно прав: невозможно свести человека к закону природы, к физике, к логарифму. Человек гораздо больше производной от функции, потому что в человеке есть ничем не сдерживаемая свобода, и человек до этой свободы жаден: пусть все пойдет прахом, но лишь бы человеку заявить себя, «по своей глупой воле пожить». Да и что такое разум, рациональное? «Рассудок, – рассуждает «подпольный человек», – знает только то, что успел узнать (иного, пожалуй, и никогда не узнает...), а натура человеческая действует вся целиком, всем, что в ней есть, сознательно и бессознательно» [там же]. Здесь прослеживается не просто соотношение двух начал в человеке; из этого Ф.М. Достоевский выводит очень важную мысль: человек никогда не может быть познан, никогда не может быть сведен к чему-то определенному, и поэтому один человек не вправе судить другого человека. Особенно примечательна триада положительных персонажей писателя (Соня Мармеладова, князь Мышкин и Алеша Карамазов): ни один из них не берет на себя ответственность судить других, в то время как все остальные герои только то и делают, что судят и осуждают.

Во-вторых, – и это уже проблематика собственно «подпольного человека», – рациональное не просто, как оказывается, может запросто не сходиться с иррациональным в человеке, но рациональное откровенно перед «глупою волей» пасует. Экзистенциальная проблематика свободы в человеке раскрывается в полной мере, когда «подпольный человек» говорит, что «ведь все дело-то человеческое, кажется, и действительно в том только и состоит, чтоб человек поминутно доказывал себе, что он человек, а не штифтик» [2, с. 36], потому что свобода – это данность, стало быть, вопрос о человеке не может быть сведен «на одну только кладку кирпичиков да на расположение коридоров и комнат в фаланстере» [3, с. 242]. Писатель предвосхитил проблематику философии экзистенциализма XX в., которую сформулировал Ж.-П. Сартр: «Человек осужден быть свободным» [4, с. 9].

Обреченность человека на свободу выражена и в «Записках из подполья». Однако другой, более важный вопрос волнует Ф.М. Достоевского: как с этой данностью быть, как с ней совладать, как распорядиться своей свободой? Это и есть предмет его размышлений и в «Записках», и в «Братьях Карамазовых». Вот тут-то и выходит на сцену «подпольный человек», для которого превыше всего «свое собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия», «чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела» [2, с. 30].

В творчестве Ф.М. Достоевского центральное место занимает человек – человек, поставленный перед проблемой выбора. Именно в момент выбора человек реализует

свою свободу; без выбора свобода немыслима. Но человек не может быть свободен *сам по себе*: есть тот, кто наделяет его свободой и выступает ее гарантом, – это Бог. В Боге раскрывается свобода в высшей мере. Бог и есть сама свобода – свобода, больше которой нельзя помыслить. Однако Бог – это идеал, это Абсолют, и потому в нем нет того противоречия, того раскола, разрыва, той кошмарной *двойственности*, которая выведена в человеке. Человек по-иному свободен, нежели Бог: его свобода, приведшая человека к грехопадению, к великому развращению, распалила в человеке костер неудержимого самолюбия, человек сделался болезненно мнительным и гордым. Идея ужаса *раздвоения* в человеке намечена Ф.М. Достоевским еще в «Двойнике» и в полной мере развита в «подпольном человеке». Человек не хочет «всеобщего благоразумия», человек восстает против идеала, построенного на извлечении квадратного корня, потому что этот идеал пахнет смертью, насилием над свободной природой человека. И потому человек спускается в свое «подполье», чтобы *иметь право* пожелать себе даже и глупейшего и не быть связанным обязанностью желать себе одного только умного» [2, с. 33]. Это желание своеволия любой ценой, даже и ценой страдания и безумия – лишь бы быть свободным – вот подлинная загадка человека.

Однако и эта загадка внутренне противоречива. Неудержимое желание собственной свободы, доведшее человека до исступления радикального индивидуализма и эгоизма, ведет к утрате самой свободы. Своеволье непременно приводит человека к одержимости, к присущей героям Ф.М. Достоевского болезненности. Трагедия такой свободы в том-то и заключается, что человек становится рабом «своей глупой воли» и неизбежно теряет свой человеческий облик. «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом», – говорит Шигалев [5, с. 378]. И хотя Шигалев рассуждает в контексте своего социального проекта по переустройству общества, эти слова относятся ко всем героям, взыскующим безграничной свободы. И в самом деле, разве не деспоты Раскольников, Свидригайлов, Ставрогин? Все они жертвы безграничной, беспредельной свободы. Став самоцелью – бунтующим своеволием – свобода *раздваивает* личность человека, разлагает его. При этом и сама свобода обращается в свою противоположность и несет смерть. Так, вообразив себя человеком *необыкновенным*, Раскольников с топором в руке встает на путь неограниченной свободы, которая, кстати, тоже основана на *арифметике*. Он вдруг понимает, что раб собственной идеи: в том-то и есть его *раздвоение*, что он хочет для себя *наполеоновской* свободы. Полагая ее высшей ценностью, он тотчас же становится рабом своей идеи, обреченный никогда не стать Наполеоном.

Своя «арифметика» есть и у Петра Верховенского: он не просто *имеет право* на кровь, но даже считает эту кровь необходимой, как в случае с убийством Шатова. Верховенский тоже *раб идеи*, разве что идея у него другого масштаба, нежели у Раскольникова. Однако самым показательным здесь, конечно же, является Кириллов. В своей

философии он доходит до высшей точки *раздвоения*, когда заявляет: «Бог необходим, а потому должен быть» [5, с. 573], «но я знаю, что его нет и не может быть» [там же]. Поэтому он неизбежно приходит к выводу, что «человеку с такими *двумя* мыслями нельзя оставаться в живых» [там же] и что «из-за этого только одного можно застрелить себя» [там же]. Кириллов также одержим идеей, он хочет сам стать Богом – в этом его священный долг, потому что если нет Бога и его воли, то «вся воля моя, и я обязан заявить своеволие» [5, с. 574], причем заявить своеволие в «самом полном пункте», то есть «убить себя самому» [5, с. 575]. Перед самоубийством Кириллов замечает Верховенскому, что «Ставрогина тоже съела идея» [5, с. 573], потому что «Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует» [5, с. 574]. В этом исток тех кошмарных деяний, в которых Ставрогин сознается Тихону. В этом пункте Ставрогин и Свидригайлов особенно близки: для обоих свобода беспредметна, то есть не направлена на что-то конкретное; оба они не ограничивают себя никакими нравственными принципами; они оба не имеют своего места, прочного онтологического статуса – они буквально растворяются в безграничной свободе; в конечном итоге, обоих безграничная свобода приводит к самоубийству. Ф.М. Достоевский раскрывает всю деструктивность стремления к безграничной свободе: такая свобода выводит человека за все допустимые рамки, за рамки самой человеческой природы, в том числе и за рамки бытия.

Какой же выход предлагает писатель, как разобраться в парадоксе человеческой природы? Стоит заметить, что Ф.М. Достоевский не отрицает гармонию как таковую, гармонию вообще. Он лишь отрицает ту гармонию, которая требует положить на свой жертвенный алтарь свободу человека. Однако сам термин «гармония» нуждается в предварительном уточнении. Как отмечает Т.А. Касаткина, в языке Ф.М. Достоевского этот термин «всегда отсылает нас в область христианского мистицизма и эсхатологизма» [6, с. 461]. Он не имеет ничего общего с тем значением, которое обретает в утопическом социализме. Т.А. Касаткина определяет «гармонию» Ф.М. Достоевского как «состояние, когда некоторая общность поднимается до *абсолютного* единства, не только не утрачивая личности и уникальности каждой своей составляющей, каждого своего члена, но именно благодаря этой *в полноте* сохраненной уникальности личностей расцветая покоряющей сердца красотой» [там же]. Таким образом, не гармония должна обещать свободу, но свобода – гармонию; нужно не отказываться от *натуры*, но, наоборот, дать *натуре* возможность раскрыться в полной мере, предоставив ей идти путем свободы – только так, по Ф.М. Достоевскому, достижима истинная гармония.

Однако Ф.М. Достоевский отрицает и *безграничную* свободу, из которой исходят вышеупомянутые герои. Свобода Ставрогина и Свидригайлова – это свобода ради самой себя, свобода без Бога. Такая свобода не ведет к гармонии, она губительна для

личности человека, оборачивается против самого алчущего этой свободы; не менее губительна она и для других людей. Своеволие как высшая стадия эгоизма становится навязчивой идеей, как в случае с Кирилловым или Раскольниковым, и поработачивает человека. Если же это оборачивается не поработачивающей идеей, то, по крайней мере, не менее поработачивающей личность страстью, как, например, страсть Рогожина к Настасье Филипповне или похотливая страсть Свидригайлова. Выходит, что и отказ от свободы ради будущей гармонии, и свобода как эгоистическое самоутверждение приводят к ужасным последствиям: рушатся границы дурного и хорошего: «все дозволено», и в итоге человек теряет человеческий облик.

Образы Сонечки Мармеладовой, князя Мышкина и Алеши Карамазова можно рассматривать как попытку Ф.М. Достоевского дать разгадку парадокса человеческой свободы. В этой триаде каждый по-своему заключает в себе образ Христа – тот образ, который должен служить человеку на пути его свободы. Только образ Бога может спасти человека от мрака «подполья», только Он может привести человека к гармонии без утраты своей подлинной свободы, только Он может ограничить произвол своеволия, только Он избавляет от безумия. Отказываясь от свободы, человек перестает быть человеком; отказываясь от ограничений своей свободы, человек перестает быть таковым в принципе. Единственный выход из этой амбивалентности Ф.М. Достоевский усматривает лишь в религии, в христианстве. Человек свободен, и множество дорог открыто перед ним, но только один путь, по мнению писателя, не ведет человека к гибели – это путь *свободной любви* – путь, что проповедовал Христос.

Список литературы

1. *Достоевский Ф.М. Письма // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Т. 15. СПб: Наука, 1996. – 864 с.*
2. *Достоевский Ф.М. Записки из подполья. М.: АСТ Москва, 2018. – 352 с.*
3. *Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Т. 5. Л.: Наука, 1991. – 576 с.*
4. *Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. – С. 319–344.*
5. *Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Т. 7. Л.: Наука, 1991. – 848 с.*
6. *Касаткина Т.А. Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 528 с.*
7. *Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. М.: Э, 2016. – 512 с.*
8. *Жирар Р. Критика из подполья. М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 256 с.*
9. *Никольский С.А. Достоевский и явление «подпольного» человека // Из истории отечественной философской мысли. [Электронный ресурс] URL: <https://iphras.ru/uplfile/philec/nikolskiy/article-on-dostoevsk.pdf> (Дата обращения 10.06.19.)*

10. *Никольский С.А.* «Подпольность» как мессианский национализм: трагическая ошибка Достоевского // Вопросы философии. 2013. № 7. С. 109–120.
11. *Шестов Л.* На весах Иова (Странствования по душам) // *Шестов Л.* Соч.: в 2 т: Т. 2. М.: Наука, 1993. – 560 с.

АРХИВ

Ю.С. Моркина

Институт философии РАН, Москва

J.S. Morkina

Institute of Philosophy RAS, Moscow

morkina21@mail.ru

Вопросы теории и психологии творчества

Том II. Выпуск 2.

Редактор – *Б.А. Лезин.*

Санкт-Петербург: изд-во А.С. Суворина, 1910. С. 1–98.

Харциев В.И. Основы поэтики А.А. Потебни (i)

I

Общий ход развития человеческой мысли состоит все в бóльшем и бóльшем признании созданий нашей мысли за таковые, а не за что-нибудь иное, все в бóльшем и бóльшем освобождении от всякого рода фетишей, создаваемых и теперь, и на верхах научной мысли. На знамени этого освободительного движения написано давно уже: «не сотвори себе кумира ни из своих, ни из чужих мнений». Но тот же общий ход человеческого познания неизбежно состоит в том, что очень часто, – и прежде и теперь, – отвлечение, совершенное нашей мыслью, следовательно, в высокой степени субъективное, мы превращаем почти бессознательно в объект и, кроме того, приписываем этому объекту творческое значение, считаем его причиной вещей. Так пифагорейцы, подметил уже Аристотель, считали причиной всего сущего числа, числовые отношения, которые для нас не более-не менее, как результаты усилий нашей мысли; так, человек еще в древности сделал для себя важное открытие, что со словом у него связано неизменное по отношению к вещи значение: слово «собака» остается всегда одинаково, а явления, обозначаемые этим словом, бесконечно изменчивы. Сделав такое открытие, он приписал этому результату своей духовной деятельности значение самого важного, существенного. Если пифагореец был поражен *числом*, т.е. одной стороной отвлечения мысли, то Платон пришел к своим *универсалиям, общим понятиям* (идеям), которые одни, по его мнению, заслуживают знания, от *общих названий*, от бессознательного, недостаточного критического, с нашей точки зрения, наблюдения над языком. Эти общие

названия получили у него самостоятельное бытие, и мало того, по учению Платона, подлинно, так сказать, существуют одни идеи: конкретный человек, любое конкретное явление существуют постольку, поскольку причастны отвлеченному человеку, отвлеченному понятию, идее явления, поскольку они воплощают в себе эту идею, эту душу явления.

Влияние античной философии и вообще классической древности глубоко и благотворно отразилось на ходе развития европейской мысли; но если оно подавляло эту мысль, то приносило и значительный вред. Созданные этой древностью общие понятия, эти своего рода кумиры являются и поныне нередко тормозом указанного нами выше освободительного движения интеллекта. Так, соответственно общему строю мысли, сложился в древности уже взгляд на поэтические произведения, которые будто бы не что иное, как воплощение идей в образы, и образы будут постольку совершенны, поскольку они участвуют в идее, воплощают идею. При слабости критической мысли такое представление поэтического творчества неизбежно облекается в образ, подсказываемый уже самим словом «воплощение», подсказываемый сложившимся дуализмом мысли: «я» и моя «мысль», «человек» и «душа» и т.п. Так и поступает Платон в одном из своих диалогов, когда он, облекая нечто отвлеченное в образ, создает свою сказочку о двух мирах: мире явлений и мире идей. Пространство между этими мирами наполнено душами богов и героев. Душа человека является колесницей, ум – возничим. Мир явлений как бы покрыт особым колпаком, и души, витающие под ним, возносятся к вершине этого колпака при помощи возничего – ума и там удостаиваются видеть сущность предметов (ὑοσία). Некоторые из этих душ падают, входят в тела, одушевляют их. Чем больше душа видела во время своего полета, тем доступнее человеку, носителю такой души, наследование общих понятий, постижение идей, сущности предметов, родовых и видовых понятий. Чем менее душа видела, тем не способнее она к восприятию и воплощению идей, созданию общих понятий. И так – до скота, которому совершенно недоступно понятие рода, у которого нет слова, а, следовательно, нет и общих понятий, общих названий. *Понимание явлений, вещей является, следовательно, припоминанием того, что душа видела раньше.*

Побасенку, которая понадобилась Платону для объяснения процесса познания и, в частности, поэтического творчества, мы можем отбросить, не принять; мы можем с большой осторожностью относиться к терминам «идея» и «форма», в которых отражается старый мифический дуализм «души» и «тела», как можем отрицательно отнестись и к эстетической оценке художественного произведения с точки зрения совершенного или несовершенного воплощения отвлеченного идеала, как что-то объективного, прежде данного. Но платоническая формула поэтического познания может быть использована независимо от мифического воплощения идеи в конкретную форму. Она может говорить нам просто о власти прошедшего, пережитого над душой художника,

охваченной в момент творчества воспоминаниями, пережитыми впечатлениями и стремящейся понять эти впечатления бытия, разобраться в них, дать им истолкование. Т.е. для нас платоновское «понимание – припоминание» будет лишь поэтическим выражением.

Для того, чтобы построить теорию поэтического творчества, удовлетворяющую требованиям нашего эволюционного мышления, для того, чтобы освободиться от власти мифов, созданных темными веками исканий, необходимо выбросить за борт весь балласт ненужных метафизических, трансцендентальных понятий. Но в науке и искусстве, параллельно со стремлением освободиться от традиции, важное значение имеет соблюдение заповеди: «чти отца своего». И в процессе перестройки теории словесности придется начать с того традиционного пути, по которому шла седая древность. Из бессознательного наблюдения над словом выросли античная логика, метафизика, поэтика с ее мифической окраской. Критический анализ элементарных явлений языка – вот единственный путь и для нас при изучении психологии поэтического творчества. От наблюдений над словом в его элементарных формах необходимо проложить прямое сообщение к сложным процессам создания и пользования драмой, лирической песней, поэтическим рассказом.

Обыкновенно теоретики всех времен обращали внимание на крупные произведения: так, Аристотель предметом своих исследований в области поэтики сделал драму, Торквато Тассо – эпос и т.д. Конечно, самое крупное, самое замечательное наиболее захватывает наше внимание, возбуждает интерес; но чтобы составить себе ясное понятие об этом крупном, нужно обратить внимание на его построение, на элементы, из которых оно состоит. Для того, чтобы получить понятие об известном архитектурном стиле, необходимо свести самое сложное к возможно большей простоте, нужно подметить, что этот стиль определяется повторением и усложнением более простых форм; ибо гораздо удобнее определить свойства известного явления не со стороны сложности, а со стороны простоты. Так, из характера колонны и перемычки мы составляем себе ясное понятие о готическом стиле.

Новая теория словесности должна иметь одни основания с теорией языка, должна опираться на данные современного языкознания; в противном случае это будет старая мифология, или эстетика известного литературного направления, не имеющая научной ценности уже потому, что держит мысль в оковах затаस्कанный традиции или ограниченной узкой тенденции. Необходимо помнить, что элементы поэтических форм тождественны с простейшими явлениями языка, и для того, чтобы разобраться в сложных поэтических формах, нужно свести их к простейшим явлениям, нужно держать в мысли параллель между словом и сложным поэтическим произведением. Провести эту идею трудно, но такой план обещает многое.

Поэтическое творчество, рассматриваемое, как процесс, а не как совокупность произведений данного лица, данной группы людей (класса, народа), есть деятельность, не имеющая определенной внешней цели, как и всякая другая человеческая деятельность, вытекающая из эгоистических или альтруистических побуждений. С другой стороны, можно сказать, что целью всякой человеческой деятельности является сохранение себя (эгоистическая) и других (альтруистическая). Рассмотрение деятельности человека с точки зрения того, на что она направлена, мы видим, что она выражается или в видоизменении, уничтожении или изменении вещей (война, охота, приготовлении пищи, одежды), или преимущественно в видоизменении самого производителя упомянутых только что явлений. Это деление совпадает с делением на практику и теорию в обширном смысле слова, и *поэзия* прежде всего, как и наука, относится к *теории* в обширном смысле слова. Все, входящее в область теории, следовательно, искусство и наука, поэзия и проза (=наука) практично, разумеется, в известном смысле, потому что оно действует на изменение самого производителя теории, на изменение его миропонимания и пр. В этом отношении трудно провести границу между практической и теоретической деятельностью.

Но существует огромная разница между произведениями практической и теоретической деятельности. Пользование результатами практической деятельности происходит как при посредстве низших органов чувств (осознания, вкуса, обоняния), так и при посредстве высших (зрения, слуха), хотя в области этих последних есть такие орудия, приспособления, как зрительная, слуховая труба; пользование результатами теоретической деятельности (науки и искусства) возможно только при помощи зрения и слуха, высших чувств, которым человек обязан наиболее определенными впечатлениями, причем эти впечатления могут быть передаваемы другим, тогда как впечатления низших чувств сообщается другим не иначе, как посредством слова, и всегда лишь приблизительно, неточно.

Пользуясь этим основанием, мы можем продолжить нашу классификацию, остановившись лишь на произведениях деятельности теоретической. Эти последние по органам чувств, которыми мы пользуемся, могут быть распределены следующим образом: при помощи *зрения* мы пользуемся произведениями архитектуры (зодчества), скульптуры (ваяния), живописи и мимикой (независимо от пляски); при помощи *слуха* – музыкой и *словом*. Посередине между этими двумя группами стоит пляска, насколько она связана с музыкой. Следовательно, ко второму отделу, кроме музыки, относится лишь *слово вообще* т.е. то, что в частности мы называем поэзией и прозой (последняя совпадает в данном случае с *наукой*). Уже здесь можно сделать одно замечание, которым мы воспользуемся впоследствии. Отнесение искусств – зодчества, ваяния, живописи, музыки и слова – к теоретической деятельности уже приближает и направляет решение вопроса о приложимости выражения «искусство для искусства». Мы отметили выше

практичность и этих чистых деятельностей, и на этот раз ограничимся лишь вопросом: почему непрактично для человека дать себе отдых, предавшись музыке и поэзии, чтобы затем, собравшись с новыми силами, взяться за дело? Почему непрактично оставить на время нож и вилку за обедом, чтобы через три минуты опять пережевывать мясо? Термин «искусство для искусства» неудачен, но из этого не вытекает необходимость признавать лишь питательные деятельности, выражающиеся в изменении окружающих внешних явлений и совершенно отрицать «воспитательные», никаких осязательных внешних результатов не дающие.

Возвращаясь к прежнему, заметим, что пользование произведениями ваяния, зодчества, живописи можно назвать страдательным, потому что зритель всегда видит готовую вещь, и нет надобности в ее воссоздании. Одним словом, произведения всех этих трех искусств – вещи. Музыка и слово в этом отношении являются чистыми деятельностями: для каждого нового пользования необходимо каждый раз воспроизводить их, каждый раз, при пользовании, их произведения рождаются вновь. Этому не противоречит то обстоятельство, что напев и слово могут быть переведены в знаки, осязательные для зрения, и таким образом закреплены, потому что состояние напева или слова в виде знаков есть только пособие для их воспроизведения.

Произведения живописи, ваяния, зодчества устойчивы, как вещи, но вещи особого сорта, в которых материя имеет меньше значения, чем *форма*. В художественном здании, статуе существенное при пользовании составляют отношения линий, воспринимаемые зрением. Таким образом, и «вещественные» теоретические деятельности в данном случае, тем не менее, *формальны*. Правда, в вещественных произведениях рассматриваемых пластических искусств практичность (в первом ее смысле, т.е. ремесленность) может сочетаться с теоретичностью, т.е. и ремесленное произведение может быть художественно. Но пользование разграничивает обе эти стороны: художественность может и не совпадать с практичностью, и до известной степени даже противоречит ей. Возьмем для примера стол или стул как произведение архитектуры, скульптуры и живописи (резной и раскрашенный); садясь на такой резной стул, того и гляди, что какой-нибудь художественно исполненный завиток вопьется тебе в бок или разорвет платье. Я надел художественно построенное платье; я сам не пользуюсь его художественностью, ею пользуется другой, а мне может доставить удовольствие разве только сознание того, что другие любят мое платье.

Ремесленное произведение мы можем назвать внешним орудием, которое отличается от художественного тем, что во внешнем орудии категории *средства* и *цели* во времени возникновения разделены, а в произведениях художественных обе эти категории совпадают. Пища есть орудие (средство), которым утоляют голод; пища сначала готовится, а потом уже употребляется; всякое орудие сначала само делается, т.е. само служит целью, а потом употребляется, т.е. служит средством для достижения новой

цели. Между тем как единственная цель произведения теоретической деятельности (по существу своему воспитательной) – видоизменение внутреннего мира человека. А так как эта цель по отношению к самому создателю достигается одновременно с созданием, то теоретическое, в частности художественное произведение в одно и то же время столько же цель, как и средство. Другими словами, в теоретическом произведении, будь это наука или искусство, для ученого и художника, создающего его, категории цели и средства совпадают и во времени не могут быть разграничены. Можно бы сказать, что такое разграничение цели и средства есть в ораторской речи, которая направлена на волю слушателей. Но ораторская речь, как и всякая речь, впервые объективирует мысль (то есть, эта мысль создается впервые в ее окончательной форме) лишь во время ее произнесения. До той поры существовал только ее план, и никогда настоящий оратор не оканчивает своей речи вполне до произнесения. С другой стороны, одновременно с пониманием эта речь является двигателем настроения слушателей, которые и есть цель, следовательно, одновременно с появлением средства появляется или достигается цель. Это настроение слушателей, произведенное в момент речи, может быть зерном целого ряда событий, но ряд этот не предвидится.

Ремесленное орудие от употребления портится, изнашивается (ii); художественное произведение, скажут нам, тоже портится, но независимо от употребления его, а от разложения вещества или от разрушающей силы не умеющих пользоваться им. Точно также какое-либо учение искажается не от пользования, а скорее, от непользованием им, или недостаточного использования, усвоения. Напротив, полное усвоение ведет за собой усовершенствование; не искажение, а улучшение, усовершенствование получим, когда, например, народная песня, возникшая на низшей степени цивилизации, воспроизводится современным талантом, вооруженным всеми средствами современного искусства и знаний.

Возвращаясь к намеченным двум отделам искусств, мы видим, что произведения первой группы пластических искусств (зодчества, ваяния, живописи) суть вещи; произведения второй группы, куда входит мимика и пляска, – продукты частной деятельности – не вещественны. В произведениях первой группы глазу дается одновременное разнообразие цветной поверхности. Они изображают один момент, заключающий в себе разнообразие впечатлений.

Возражения не уничтожают этого положения. Большое, например, здание мы обнимаем не одним взглядом, а движением глаза. Это есть только усложнение того явления, что по устройству глаза мы получаем одновременно ряд впечатлений. Пространственное искусство изображает лишь одни моменты, заключающие различные восприятия. Изображение движения, действия для них или вовсе недоступно (как в архитектуре) или возможно (в ваянии, живописи) только таким образом, что художник выби-

рает один момент движения, который заставляет зрителя угадывать моменты предшествующие и последующие (iii). Наиболее общее содержание остальных художественно-теоретических деятельностей составляют действия, движения, события. В них впечатления зрения (в мимике, пляске) и слуха (в музыке и слове – поэзии) составляют ряд, цепь, звенья которой отодвигаются в прошедшее по мере появления и восприятия новых, и остаются только в воспоминании. Это основное свойство звука вообще, музыки и членораздельной речи, в частности.

Из свойства нашего глаза получать одновременно известное количество восприятий вытекает представление о пространстве; из свойства уха воспринимать простые и сложные звуки один за другим в виде ряда, из которого в каждый данный момент сознания для нас существует только одно нечто, а остальные восприятия находятся только в воспоминании, вытекает представление о времени. Разделение художественно-теоретических деятельностей на две группы, пространственную и временную, заключает в себе указание на их родственное отношение друг к другу. Когда при нынешнем обособлении и самостоятельности искусств, они все пускаются в ход для достижения определенного эффекта, впечатления, то мы без труда можем заметить, что они продолжают действовать по различным двум отделам, как, например, в опере: декорации – архитектура, живопись – пространственный отдел, пляска, музыка, поэзия – временной. Основное деление дает себя чувствовать, как ни стараются создать единство впечатления, ибо сочетание продуктов таких разнородных деятельностей ведет лишь к тому, что они одновременно оспаривают друг у друга силу впечатления. Уже французские теоретики XVII века видели, что такая форма, в которой все искусства действуют равномерно, недостижима. Стараясь удержать их на одинаковой степени воздействия, мы разрываем, уничтожаем силу впечатления каждого из них. Поэтому выработано было правило, чтобы одно из них являлось, как главное, а остальные были побочными. Таким образом, главное наше внимание в балете, например, должны приковывать пластические движения, в лирической драме – поэзия, а музыка сливалась бы с ней так, чтобы мы совершенно ею не отвлекались.

Рассматривая обе группы искусств отдельно, мы видим, что архитектура, скульптура и живопись, с одной стороны, музыка, пляска и мимика, поэзия, с другой, образуют между собой более тесные сочетания, чем обе группы вместе. Далее, архитектура и музыка в обеих группах занимают особое положение. Архитектурные формы, обнимая собой скульптурные и живописные, дают нам общие указания на распределение, величину последних, до известной степени предопределяют общий их характер, но не предрешают их частного содержания, мотивов, например, живописи и скульптуры. Это явление находится в связи с родословной этих искусств: скульптура и живопись, несомненно, выделились из архитектуры. Подобное же отношение мы наблюдаем между музыкой и поэзией. Нынешняя самостоятельность инструментальной музыки по

направлению к прошедшему у малеяется, и в древности она является чем-то служебным по отношению к пению и поэзии; нынешний оркестр – произведение нового времени, как и концертное, оперное пение, независимо от содержания песни, где голос рассматривается, как музыкальный инструмент. Наоборот, чем теснее музыка сливается с песней, чем более музыкальный инструмент сводится на нет, тем более песня поется исключительно ради содержания, и напев является чем-то второстепенным, какой-то неизбежной архитектурной формой.

Если мы обратимся к этому древнему, основному явлению, а именно к такой тесной связи между музыкой и поэзией, то мы без труда можем заметить, что, например, в народной песне, музыкальный период и его части находятся в тесной связи с периодом синтаксическим. Да и вообще наши стихотворные размеры имеют своим основанием не количественные отношения долготы и краткости или тонические единицы, а синтаксические. Это соответствие музыкального и синтаксического периода приводит опять к заключению, что музыка так относится к поэзии, как архитектура к живописи и скульптуре. По количеству частей музыкального периода мы можем заключить о количестве синтаксических единиц. Угадать, каковы эти синтаксические части или тем более лексическое их содержание, по музыкальным делениям невозможно. Одна и та же музыкальная фраза может соответствовать различным синтаксическим единицам. Так, например, два полустипшия «червонная калинонька / на яр воду схилилася» соответствуют двум частям музыкального периода, двум музыкальным фразам. Музыкальная фраза «червонная калинонька» соответствует определению и определяемому – подлежащему; соответствующая ей фраза следующего периода «там дивчина журилася» – обстоятельству, подлежащему и сказуемому. Во всяком случае, мерная речь современной нам стихотворной поэзии возникла первоначально не иначе, как в сочетании с музыкой, и музыкальные формы, независимые от речи, могли возникнуть также не иначе, как в речи. Таким образом, первым АО времени было слово, речь поющая.

История искусств показывает, что по отношению к другим группам искусств первенствующую роль по времени играет слово, сопровождаемое остальными искусствами, нередко имеющими по отношению к нему лишь служебное значение. Дифференцирование искусств, стремление их к самостоятельности никогда не доходит до полного разрыва, и как бы они ни были самостоятельны, слово является их направляющей силой.

Итак, если музыка возникла из пения и поэзии в их нераздельности, то, с другой стороны, и стихотворство, мерная речь – из связи слова с пением. Выделению музыкальных форм, независимых от слова, соответствует выделение сложных поэтических произведений, (романа, повести) не связанных ритмом, независимых от музыкальных форм, когда-то отражавшихся на речи.

II

Из общего разделения теоретических деятельностей, составляющих группу искусств, на: 1) относящихся к слуху и 2) относящихся к зрению и из отнесения к первым музыки и слова вытекает главное условие всех словесных произведений, что они, в отличие от изобразительных искусств, не могут давать одновременных восприятий, что то, что они сообщают нам, носит характер повествования. То, что мы называем описанием, в действительности не есть описание. Последнее доступно лишь живописи, пластике. Каким образом мы можем отличить словесное описание от повествования? Вот, например, уютная комната, величина такая-то, ширина такая-то, стены белые и т.д. Или так: построена комната, выведены стены, помещен пол, побелены стены и потолок. Мы различаем грамматические сходства и лексические, но содержание в сущности одно и то же. Только то, что мы имеем дело здесь преимущественно с впечатлениями зрения, только, следовательно, посторонние наши сведения дают нам возможность отличать описание от повествования и рассуждения. Всякое словесное описание обращает ряд признаков изображаемого им предмета в ряд последовательных движений мысли от одной части предмета к другой, ряд одновременных признаков превращает в ряд последовательных восприятий. Рассуждение еще легче сводится к повествованию, так как оно есть не более, не менее, как повествование о ряде мыслей, приводящих к известному заключению.

Эту отличительную черту слова подметил еще Лессинг в своем знаменитом Лаконе, и многие его положения, правда, не о словесных произведениях вообще, а только о поэзии, остаются и для нас непоколебленными. Умеренность в описаниях, которая подтверждается примерами древних и современных поэтов, без сомнения остается основным требованием; но следует принимать в соображение новые обстоятельства нашего времени, когда широкое изучение внешней природы и высокое совершенство пейзажа, особенно развившегося в течение последних двух с половиной веков, ставит современного художника в такое положение, что слишком уж велико искушение изобразить подробности места, обстановку жилья, черты лица и т.п. Ему нельзя уже ставить в пример Гомера. Иногда это входит в манеру письма, чувствуется шаблон, которым злоупотребляют. Еще Гораций заметил, что плохие поэты часто, не будучи в состоянии что-нибудь создать, любили описывать рощи, жертвенники, ручьи и т.п. Но бывают и такие случаи, когда поэт рисует виды не потому, что в его время был уже развитой пейзаж, как например, Тургенев, а потому, что это стремление изображать природу было в нем самом, было потребностью его души. Высокие цели искусства побуждают художника слова рисовать портреты его героев. В таких случаях художник должен чувствовать пределы своего искусства. Художник-живописец может изображать множество мелких черт, зная, что это не обременит зрителя, который может не раз взглянуть

на картину; художник-поэт также должен помнить, что каждое сказанное им слово проходит, задевая мимолетно сознание, и остается, как воспоминание, и что слушателю-читателю трудно удержать в памяти слишком длинный ряд мелочей и воссоздать из них целое. Отсюда первое правило для писателя – избегать подробностей.

Затем, так как слово одинаково относится к впечатлениям зрения и слуха, то чуткий художник никогда не остановится исключительно на зрительных впечатлениях, но и не оставит их совсем, прикрепляя к ним впечатления слуха и других чувств. Далее, ради правдивости, конкретности изображения, ради облегчения самого слушателя-читателя, поэту необходимо держаться субъективной точки зрения, своей или воображаемого зрителя. Мы можем легко вообразить, что кто-нибудь стоит на нашем месте, или представить себя на месте воображаемого зрителя. Раз дана определенная точка зрения, с которой легко воображению воссоздать описываемый предмет, нельзя этой точки зрения произвольно менять, не предупредив, читателя; необходимо ясно обозначить эту перемену и вести, так сказать, за собой его. Наконец, если целое должно представить нам живую картину, то ни одна часть его, без особенного умысла, не должна выдаваться вперед; воображению должна быть дана возможность с одинаковой быстротой обежать все части, чтобы легко было соединить их в целое. Это – правила Лессинга. Кроме всего этого, нужно помнить, что всякое словесное описание требует от читателя предварительного знакомства с предметом, подготовки: описывая неизвестный читателю предмет, чтобы облегчить его работу, необходимо отыскать в запасе его представлений черты, из которых можно сложить известный образ (iv).

Вполне удовлетворяют этим требованиям прекрасные описания Пушкина: «Обвал», «Кавказ» и др. Гоголевские описания часто не дают определенного образа, создавая лишь неопределенное настроение.

Подводя итог сказанному, заметим, что если художник не рассыпается в подробностях, если впечатления слуха и других чувств прикреплены к впечатлениям знания, если определена точка зрения и вполне выдержана, а при перемене ее читатель подготовлен к ней, если изображаемое слово легко слагается в одно целое; тогда картина хороша, тогда получается эстетическое удовольствие в силу экономии умственной энергии, в силу легкости воспроизведения и прочности впечатлений, тогда чувствуется своеобразный ритм образов, представлений, и мы не скажем: «тяжелое описание, скучное»!

Каждый раз, когда художник-ваятель, живописец, с одной стороны, поэт, с другой, забывают элементарные требования своего искусства, заходят в чуждую им область, мы получаем напрасную трату сил, получаем впечатление неэстетическое. Природа души человека положила известные пределы, и раз является стремление перейти эти пределы, теряются понапрасну силы художника и тех, которые пользуются его про-

изведениями. Живописцы прежних времен пытались соединить оба искусства, живописи и поэзии, вторгались в чуждую им область поэзии, стремясь изобразить два явления одновременно. В наше время известный пейзажист Шишкин пытался дать иллюстрацию к известному стихотворению Гейне: «На севере дальнем». Задача тяжелая и неблагодарная, так как то, что снится сосне, средствами живописи не изобразимо. С другой стороны, когда говорящий, перечисляя один за другим предметы или разные части сложного предмета, которые нужно увидеть разом, одновременно, думает, что он дает полный живой образ описываемой вещи, то он вторгается в область живописи, заменяя пространственные, одновременные отношения отношениями последовательными во времени, разлагая одновременное целое на части. А от читателя требует работы трудной, часто неисполнимой, именно, обратного превращения ряда последовательных моментов его описания в одновременное целое, что, может быть, ему, художнику, и легко сделать. Такому писателю прямо можно сказать словами эстетического евангелия Лессинга, данного им в Лаокооне, что слушателю очень трудно и почти невозможно это сделать, что, чем труднее дается ему эта работа, тем несовершеннее описание и тем менее он получает удовольствия. Так как по необходимости при описании приходится разлагать одновременно данное в ряд последовательных актов мысли, из которых каждый акт (каждое отдельное слово) дает не более одного признака, то поэтому *в слове* нужно добровольно подчиниться этому основному требованию, отказаться от описания. Но это невозможно. Как же поступали в таких случаях поэты-художники, от народного певца до Л.Н. Толстого, Чехова? Описание превращается в рассказ, в действие, движение, явление прихода – в человеческое событие. Современному поэту приходится чаще изображать пейзажи не как обстановку, а как самостоятельное целое, благодаря развитию живописи и сильному ее влиянию на литературные вкусы (v). Стремление удовлетворить этим требованиям, принимая во внимание сбережение сил читателя, в интересах художественности, эстетичности, приводит нередко к безуспешности его усилий. Является своего рода трагизм – как быть? Как при этом поступить, не надрывая понапрасну своих сил и не утомляя читателя? Отказаться от старого письма реалистов, объявить смерть быту, изображать неопределенные настроения в стиле modern? Но это не решение вопроса.

Общее правило, вытекающее из основного положения об отношении изобразительных искусств к слову, состоит в требовании умеренности в описаниях и имеет очень глубокие психологические основания. Что мы называем образом или понятием, находящимся в нас, необъективированным? Этот образ или понятие находится в двух состояниях: или в складе, в запасе нашей мысли, или же каждый раз, когда мы проверяем этот запас, этот образ, понятие является в дискурсивной форме. Т.е. мы можем представить, что у нас существует определенная сумма признаков, восприятий вне

нашего сознания; но как только мы пожелаем ввести в сознание эту совокупность признаков, то они являются в виде ряда. Каждый раз, когда на сцену сознания является один признак, все остальные выходят за пределы сознания. Таким образом, вся совокупность наших понятий, представлений разделяется на два отдела в каждый данный момент, и первый отдел, относительно огромный, есть своего рода магазин вне нашего сознания. Из этого магазина каждый раз, в каждый данный момент на сцену нашего сознания является нечто небольшое. Из этого следует, что музыка и слово должны сообразоваться с тем, что целое, хотя и представляется доступным их изображению, но по частям, которые, как только переступают порог нашего сознания, выходят за сцену. Всякое описание одновременно существующего превращается в историю, объективный покой – в видимое движение.

Возможно при этом два приема: или самый глаз и мысль приходят в движение, или, поступая более экономно, лучше не делать воображаемого зрителя участником движения, а заставляя движение проходить перед глазами зрителя. Так поступал Л.Н. Толстой в «Войне и Мире»: «В середине моста, слезши с лошади, прижатый своим толстым телом к перилам, стоял князь Несвицкий... Поглядев за перила вниз, князь Н. видел шумные, невысокие волны Экса... Поглядев на мост, он видел столь же однообразные живые волны солдат» и т.д. Идет затем изображение отдельных частей войска, и читатель не скучает, восприимчивость его художественно подготовлена.

Как ни однородны общие психологические основания музыки и слова, как ни интересны словесные изображения музыки (у Тургенева, Л.Н. Толстого и др.), мы чувствуем, что музыка не изобразима словами. Самая метафоричность выражений в описаниях музыки (сладкая, строгая, росла, сила, таяла и пр.) подчеркивает еще больше неизобразимость этого самостоятельного, независимого искусства, не заменимого другими искусствами. Изображать музыку словами – значит опять смешивать пределы искусств. Как ни тесна связь этих двух искусств, музыке недоступно изображение того, что составляет область поэтического, словесного творчества. А между тем, в силу высокого развития современной музыки и благодаря тому, что художественное слово всегда в своем развитии сопутствуется другими искусствами, а тем более выделившейся из него музыкой, для музыканта и для поэта одинаково представляется искушение выйти за пределы своего искусства, забыть основные его требования.

Хотя музыкальное произведение входит в ассоциации с известными образами, воспоминаниями слушателя, но она сама лишена определенности мысли, свойственной лишь слову. Ни отдельные звуки напева, ни его фразы, ни весь он, как единство частей не способны сами по себе к изображению вещей, явлений. Музыкальные звуки могут возбудить в слушателе лишь неопределенное чувство удовольствия. Ей доступны чувства веселья с бесчисленными оттенками до невольных ритмических движений, чувства грусти – до слез («Певцы» Тургенева), – покоя до усыпления (колыбельная песня).

Такая сила действия музыки на нашу душу вполне совпадает с ее общим, обобщающим характером по отношению к тому, что дается словом. Как архитектура по отношению к скульптуре и живописи является лишь общей рамой для произведений этих двух искусств, так музыка по отношению к поэзии не может быть ничем иным, как такой рамой, такой общей формулой. Поэтому программная музыка (Буря на Волге, Восход солнца, Потерянный грош и пр.) всегда слаба; она подтверждает бессилие художника в изображении того, что он поставил себе целью, хотя он при этом может достигать другой цели, благодаря техническим достоинствам своей музыки. Одним словом, музыканту не надо забывать, что музыка разлагает впечатления в ряд оттенков чувств, настроений и непосредственной выразительности, образности не имеет.

Эта образность, знаменательность принадлежит слову, составляет область поэзии. Чтобы понять ее свойства в этом отношении, необходимо наблюдать свойства слова, надо всматриваться в материал, из которого создаются сложные произведения поэзии.

III

Уже то обстоятельство, что музыка вокальная (независимо от слов) состоит из одних гласных, говорит в пользу того, что слово с его разнообразием звуков податливее для мысли. Но, оставив эту внешнюю сторону, чтобы определить свойства поэзии, обратим внимание на другую сторону, – на постоянное чередование в языке образных и безобразных слов, на возникновение таких семейств слов, как *голубь, голубой, приголубить; ворон, вороной, проворонить* и т.п., где совершается процесс отвлечения при помощи поэтического образа. В язык входит большое число выражений, которые превращаются в поэтические произведения. Целый рассказ иногда стягивается в одно слово. Что, например, проще и наименее поэтично, как обыкновенное ругательство; однако и оно представляет экстракт поэтического произведения. Чтобы «свинья» перешло в брань, нужно сформировать целый рассказ, в роде «Свинья под дубом». Такого же характера выражения «собака на сене», «волчий рот», «лисий хвост», «тянуть ляжку» и т.п. Если бы мы для знания языка, для его употребления пользовались бы только той стороной речи, которую составляют слова безобразные, слова в так называемом буквальном значении, то мы, кроме множества значений, входящих в словарь, потеряли бы целую массу значений, не входящих в него. Язык делает поэтичным постоянное употребление слов в значениях, не входящих ни в какой словарь, в значениях в высшей степени характерных для мысленных течений целых народов, эпох. На этом основании Гете говорит, что пословица характеризует народ.

Чередование приемов поэтической и прозаической мысли есть средство не только создания языка, но и создания всей человеческой мысли, и постоянная смена их также необходима, неизбежна, как вдыхание и выдыхание. В этом смысле поэзия –

всюду, но не там, где перебой звуков, где нагромождение красивых, нарочито живописных слов, а где наблюдается живой явственный переход от одного значения к другому, где есть на лицо все три элемента живого слова: образ, значение и представление. Можно привести много примеров маленьких поэтических произведений, пословиц, поговорок, присловий и т.п. простейших форм поэзии, чтобы доказать это. Нужно только брать живое слово, на корне. Если я скажу так: «входит человек и говорит: грязь блестит, если на нее светит солнце». Какое это произведение, поэтическое или прозаическое? Трудно ответить на это (потому что здесь неясно, *как* употреблено данное выражение); точно так же, как если бы спросить, какой падеж «жене» (потому что не дано предложение). Возникает вопрос: как это сказать? Вероятно, Гете (это выражение взято у него) для чего-нибудь сказал это. Я чувствую только, я догадываюсь, что оно имеет какое-то применение. Это значит, что у меня есть место для целого ряда этих применений, что выражение готово для меня стать поэтическим образом, и становится им. Только момент пользования словом разграничивает прозу и поэзию.

Составные части слова при его возникновении и поэтического произведения тождественны, и мы имеем основание смотреть на слово образное как на элементарную форму сложного поэтического произведения. Нас интересует в данный момент одно свойство всякого слова: мы говорим не только тогда, когда думаем, что нас слушают и понимают, но и для самих себя (хотя не все то выражается, что находится в мысли: мы знаем, что словом нельзя многого выразить, что входит в область живописи, музыки и других теоретических деятельностей). Язык существует не только для передачи мысли в смысле возбуждения в другом аналогичной работы интеллекта, но и для себя. Чем сложнее то, что мы намерены сказать другим, тем явственнее бывает для нас различие, одновременность этих двух моментов речи: 1) когда мы говорим для себя, 2) когда мы говорим для других. Даже когда мы говорим без приготовления, даже в случаях односложной речи это два момента, хотя и не разделены так явственно, но разделены. Отсюда вытекает для нас право и основание рассматривать отдельно действие речи на самого говорящего и на действие ее на слушающего (в последнем случае оно есть *понимание*). Признавая тождественность элементарных образных слов и поэтических произведений, мы также можем отдельно рассматривать действие словесного поэтического произведения на самого автора и на понимающего, пользующегося его произведением.

Нетрудно понять, но трудно усвоить и в каждый момент чувствовать, что мир является нам как ряд изменений, происходящих в нас самих. Та вещь, которая перед нами, есть вещь, а не мы сами; но то, что существует вне нас, существует для нас постольку, поскольку оно отражается в нашем сознании. Мир субъективен вполне. Задача познания, непрерывно используемая нами, состоит в постоянном разграничении того, что мы называем своим я от всего прочего. Таким образом, познание своего я есть

только другая сторона познания мира в тесном смысле слова. Каким же образом мы выделяем свое *я* и познание *мира*?

Существенная черта мирозерцания древнего человека и современных нам малокультурных слоев человечества состоит в олицетворении внешней природы. Устраняя из этого мирозерцания человекообразность, зооморфизм своих воззрений на природу, человек приходит, наконец, к чисто механическому ее пониманию (энергетическое учение Маха, Оствальда и др.). Этот процесс в развитии мирозерцания путем выделения из него своего человеческого *я* бесконечен: над ним работает наука и искусство. В грубой, но наглядной форме мы наблюдаем это стремление выделить свое *я* в астрономических работах с телескопом. Чтобы исправить астрономическое наблюдение, принимаются во внимание особенности наблюдавшего лица (личная ошибка), потому что не у всех впечатления зрения передаются с одинаковой быстротой. В этом вечном процессе выделения этого человеческого *я* совершается самопознание и познания мира в тесном смысле.

Но как возможно это самопознание, когда наше *я* и наше не *я* представляют непрерывное течение, изменение; когда то, что я думаю познавать, в мгновение познания не существует. По этому поводу Гете: «Познай себя! Что это значит? Это значит: будь и в то же время не будь. Это изречение добрых мудрецов, при всей своей краткости, заключает в себе внутреннее противоречие. Познай себя! Что от этого за польза? Если я себя познаю, то я должен уйти сейчас (перестать быть самим собой)». Это противоречие, заключающееся в понятии самопознания, устраняется таким образом: во-первых, *я* не есть нечто постоянное и неподвижно существующее, созерцающее самое себя и нечто другое, а *я* есть такая же часть течения, в нас происходящего, как и та часть, которую мы наблюдаем вне нас. Это не субстанция, а явление. Настоящая субстанция неизменна, а *я* – величина изменяющаяся. Мы познаем не свое настоящее, неуловимое, а свое прошлое; точно также мы познаем только прошлое мира, вещей. Я вижу звезду вовсе не так, как она есть теперь, а как она была, когда посылала свой луч к моему глазу тысячелетия тому назад, а теперь может быть, давно ее нет. Этот пример очень ясен, потому что наблюдаемое явление слишком далеко; но когда я буду говорить о доске, лежащей передо мной, что я говорю о прошлом, то это будет не так очевидно, так как промежуток времени, несомненно, существующий между получением первого впечатления и обращением его в познание, очень невелик. Что восприятие и познание – два разных дела, в этом легко убедиться. Положим, вы читаете книгу, бьют часы; но вы не обращаете внимания на это. Спустя некоторое время вы начинаете вспоминать (в комнате темно), сколько было ударов, и вам это удастся, благодаря тому, что впечатление было сохранено помимо, так сказать, вашего *лично*го участия в восприятии, т.е. в познании его.

И так, мы познаем не свое настоящее и не настоящее мира, а прошедшее, и всякое познание, следовательно, по существу своему исторично, и если оно имеет для нас интерес настоящего, то лишь такой интерес, какой вообще имеет история, т.е. по отношению к будущему.

Как возможно самопознание в этом смысле, т.е. в смысле познания своего прошедшего? На это опять получим ответ у Гете: «как можно изловчиться познать самого себя? Самосозерцанием? Никогда! (попытки самопознания путем непосредственного самосозерцания невозможны). Действуй, и на деле узнаешь, кто ты, что в тебе есть». Попробуем применить к языку это положение: самосозерцание непосредственное невозможно, оно возможно только посредством действия.

Первообразное и притом невольное действие, предполагаемое самосознанием, состоит в том, что состояние нашего *я*, непрерывно утекающее, от времени до времени оставляет ощутимые следы в членораздельном звуке. Сквозь нас текут восприятия, как сквозь водомер вода, и от времени до времени в нашем *я* поворачивается некоторое колесо, и наш организм издает звуки. Если мы представим водомер с таким приспособлением, что вода, достигая известного предела, заставляет его издавать звук, то мы можем аналогично и себя представить в виде такого водомера, издающего в известный момент звуки, которые, однако, не значат мысли, как и звук водомера не заключает в себе понятия о движении воды; но звук сочетается с вызвавшей его мыслью, связывается с нею органически. Будучи произнесен, он сам воспринимается; воспроизвести его легче, и это воспроизведение облегчает и воспроизведение той мысли, которая ассоциировалась с ним. Это воспроизведение мысли, связанной со звуком, не всегда точно; звук становится лишь намеком на прошедшую мысль, ее внешним знаком. Вот в этом смысле слово объективирует движение мысли, делает ее предметом, ставит ее перед нами, служит тем *действием, делом*, без которого невозможно самопознание.

Гете сказал в нравственном смысле: «делай, и на деле узнай самого себя». В противном случае с глупду съедешь – и это верно. В применении к языку это *дело* заменяет, составляет для нас внешнее обнаружение мысли в слове; без этого обнаружения мы не можем думать. Человек малоразвитый или утомленный, чтобы не сбиться, при счете сгибает пальцы или другим каким-нибудь образом производит это внешнее обнаружение внутренней умственной работы, и только далее упражнение дает возможность не прибегать к известного рода приемам, особенно при сложных вычислениях. Редко встречаются такие люди, которые могут производить эти вычисления умственно. Счеты являются своего рода усовершенствованием этих примитивных приемов счета. Так, мы не можем обойтись без слов, как не можем играть в шахматы, не глядя на доску, и никакие общие положения не заменят нам доски, не дадут нам возможности делать правильно ходы без этого, хотя есть мастера, которые, благодаря долгим упражнениям обходятся без этого.

Нам трудно сжиться с этой мыслью, уверовать, так сказать, в нее, но мир существует для нас в виде нашего я, в виде непрерывного течения наших личных ощущений, переживаний. Это непрерывное течение, между прочим, объективируется, внешне обнаруживается в членораздельном звуке. Только при помощи этого объекта мы можем припомнить, восстановить нашу прошедшую мысль. Язык, следовательно, явление очень субъективное. Самое существенное для нас в данном случае то, что слово не есть средство выразить готовую мысль; оно есть средство преобразовывать впечатления, делать их предметом познания вновь; оно есть средство создания новой мысли. Это основное положение уясняет нам, зачем нам нужна поэзия.

Когда говорят, членораздельный звук ассоциируется с прежней мыслью, это значит – он дает возможность ее воспроизводить, он влечет за собой мысль из глубины прошедшего и, вводя ее вновь в сознание, видоизменяет ее. Главная функция языка как системы слов – видоизменение мысли. Оставляя в стороне частности, обратим внимание на суть дела. Только при помощи языка созданы каждым европейским народом грамматические категории (существительное, прилагательное, глагол), которые вне языка нигде не существуют и которые, как показывает сравнительное языкознание, в различных языках различны. Что ж такое эти категории? Это рамки, в которые втискивается содержание мысли нерасчлененной, не препарированной. Представьте себе, что вам дали готовые рамки, в которые вы должны вставить картины; конечно, не обойдется без того, чтобы вам не пришлось урезывать эти картины. Нечто подобное наблюдается и в языке: от того, каковы грамматические категории, зависит наше мышление, его общий характер, полнота и глубина; от различия этих категорий самое содержание мысли различно у разных народов, сродных между собой и находящихся в одних и тех же климатических и иных условиях. Возвращаясь к прежнему сравнению души человека с водомером, в котором вода в известный промежуток времени поворачивает звучащее колесо, мы можем сравнить души разных народов с такими водомерами, различно делящими струю восприятий, протекающую сквозь них.

Возьмем, например, впечатления зрения. Без сомнения, каждый народ получает одинаковые цветовые впечатления, и, однако, в количестве названий мы увидим громадное различие. У великороссов, например, существует до шестидесяти названий, по крайней мере, для мастей лошадей, и все они существенно различаются между собой; в других языках, в немецком, например, их гораздо меньше. Что это значит? Если мы представим себе материально струю восприятий определенной длины, то один язык делит ее на три части, другой на пять, десять и более. И это заключение не априорно, так же, как и утверждение, что грамматические категории различны в разных языках. Относительно последнего достаточно указать, что содержание глагола в славянских языках отлично от некоторых других уже в том отношении, что глагол, например, рус-

ского языка выражает степени деятельности, совершенности и несовершенности. Некоторые явления один язык игнорирует (для некоторых цветов, например, нет совершенно названий), а другой нет. Язык потому настраивает весь механизм мысли особым, так сказать, индивидуальным образом. Вот почему перевод с одного языка на другой есть всегда «переложение своими словами», изменяющее его содержание, в особенности, если произведение поэтическое. При переводе поэтического произведения остаются лишь общие очертания, а содержание мысли изменяется более, чем в копии, писанной карандашом с картины масляными красками: там отвлекаются краски, остаются лишь переходы света и тени, общие очертания; при переводе трудно и подчас невозможно удержать и эти очертания.

Одним словом, язык уже на основании одного этого наблюдения не просто средство выразить мысль, а индивидуальный способ преобразовывать ее, и у каждого народа своя, так сказать, преобразовательная машина.

Кроме этих общих соображений, посмотрим, что делает слово с мыслью в частности. Каждое слово с внутренней стороны, игнорируя звуки, есть объяснение вновь познаваемого (x) посредством прежде познанного, известного (A), причем между предыдущим и последующим устанавливается общий признак (a), взятый из комплекса признаков (A). Следовательно, формула слова будет: X есть a из A . Всякий раз, как мы произносим слово в живой речи, мы получаем суждение. Движение мысли в возникающем, образном слове представляется сравнением двух мысленных единиц, познаваемого и прежде познанного, основанием которого (*tertium comparationis*) служит признак из прежде познанного. Применяя это к отдельным словам, мы увидим, что только путем этого процесса мы можем делать известные отвлечения, например, отвлеченное понятие о качестве, действии и т.п. «Голубой» как признак отдельно не существует, но есть предмет с таким признаком. Каким путем мы получили это прилагательное, выделили этот признак? Разбирая слово «голуб-ой» этимологически, мы находим в его основании «голуб-ь» – целый образ, целый комплекс признаков. Нечто требовало объяснения, каково оно, это x ? ответом послужило воспроизведение образа (голубь) A . Это x напомнило, заставило думать об A , о голубе. В числе признаков голубя находится воркованье и др., но здесь выделен один лишь признак (цвет), так как он является этим a , основанием сравнения.

Уже из этого одного примера можно заключить, что не будь слова, не было бы этого процесса выделения a из A для обозначения X , не было бы прилагательного (категории качества), которое в данном случае есть самое это a . Возьмем выражение «конь вороной», предполагающее «конь-ворон». Очевидно, при виде лошади вспомнилась птица ворон. Общего между лошадей и птицей ничего нет, кроме цвета, и мы опять видим, что сознание этого общего, благодаря слову, ведет к образованию прилагательного из существительного, выделяя один только признак a , общий между X и A .

Из одного и того же образа могут браться различные признаки. А остается тем же, а *a* изменяется сообразно с тем, каково будет *X*. Так из слова-образа «голубь» выделяется кроме признака «голубой» (для чего достаточно одного мгновения), и «приголубить» – категория глагола (для чего мало одного мгновения); из «сорока» – сорочить (сорочи-не сорочи, а меньше полтины не дам); из «ворона» – проворонить (раскрывать рот, прозевать).

Такая же, аналогичная работа мысли наблюдается у поэта в момент творчества; тот же процесс отвлечения мы можем усмотреть в стихотворении Пушкина, например, «Эхо», и это не требует особых пояснений. Ограничимся здесь лишь замечанием, что и сложный поэтический образ выделяет из себя известные отвлечения. И в малом, и в большом путь для образования отвлечения – поэзия.

Итак, и в поэтическом творчестве безымянных создателей языка, и в поэтической работе мысли отдельных писателей мы должны признать два момента, по времени не совпадающие и потому друг другу противоречащие. Для говорящего, для писателя – художника по общему свойству человеческой природы возможно преобразование своей мысли только при возможности ее объективирования в слове. Мы видим, что преобразование мысли состоит, между прочим, в *создании отвлечений, а не выражении готовых идей*. Наблюдение над языком показывает, что когда требуется выражение известного оттенка цвета (голубой, сизый), то ответом бывает не указание на нечто отвлеченно взятое, а воспоминание о целом предмете, в который входит этот признак. Из образа *A* выделяем один признак *a* (голубой, вороной), в котором все остальные отрицаются. Самое образование прилагательного (голубой) – признак того, что для мысли не нужно, не экономно приводить в воспоминании все содержание *голубя*, величину, фигуру и пр. значит, в этом *отрицании* и заключается процесс *отвлечения*, невозможный без языка, без слова. На выделение известного признака в данном слове мы должны, следовательно, смотреть, как на отдельный акт творчества, вырванный из целой системы таких актов, в которых совершается грандиозная работа человеческой мысли.

IV

Оставляя в стороне поэтическое, образное слово, отдельно взятое из системы языка, и обращаясь к сложным поэтическим произведениям, составляющим также своего рода систему, именуемую литературой, народной поэзией, нам придется повторить то же самое. Поэтическое произведение есть средство объективировать, делать внешним предметом свою мысль. Оно появляется, создается в известные моменты напряжения мысли, и нужно, прежде всего, для самого автора, ибо только таким образом он может преобразовать содержание своей мысли. Иначе говоря, поэтическое произведение создается, прежде всего, для себя, для внутренних целей (самопознания, самовос-

питания, в чем и состоит упомянутое преобразование), для удовлетворения, одним словом, потребности самого автора, а потом уже для других людей, для других внешних целей, какова, например, экономическая цель (деньги), или слава, или цели более нравственные – гражданское служение.

Здесь мы опять наталкиваемся на пресловутый вопрос о самодовлеющем значении искусства, на это пошлое выражение «искусство для искусства». С точки зрения языкознания, прочно установившего пока непоколебленное положение, что язык является средством создания мысли для себя и для других; что между этими двумя состояниями мысли-слова нет противоречия, так как оба момента не совпадают, – с точки зрения языкознания, – противоречие между процессом создания (значением для себя) и процессом пользования созданием (значение для других) легко устраняется, так как оно не логическое, а мнимое, кажущееся и происходит от одновременности этих двух моментов. Держась правила, что, во-первых, чужая душа – потемки, а во-вторых, из пальца определения не высосешь, мы приведем признания таких мастеров художественного слова, которые в данном случае являются для нас как бы экспертами, наиболее заслуживающими доверия. Первым (по времени) является Гете: он искренен, выше лжи; то, что в нем происходило, достаточно высоко. Другая затем личность нравственно-симпатичная, самая жизнь которой поучительна и привлекательна не по своей безупречности, потому что и ее осиливала человечность, но по складу своего характера, неутомимой борьбе с самим собой и окружающими – это Пушкин. Его суждения об искусстве имеют для нас огромное значение. С таким же уважением и доверием мы можем отнестись и к Тургеневу. По большей части они говорили по интересующему нас вопросу загадками, образами (Гете – пословицами, образными изречениями, Пушкин – стихотворениями), к которым необходимы комментарии. Мы имеем большее основание положиться на них, чем на показания лиц, которым поэтическое творчество чуждо. Белинский, которому приписывают необыкновенное художественное чутье и верный взгляд на искусство, нередко ошибался, особенно в своих пророчествах. Так, он Тургеневу заявил, что ему любовь не дается (в изображении которой именно и прославился Тургенев), что у него вообще есть дар к филологическим очеркам, а не к роману. Тем более нельзя доверять суждению лиц, которые свое эстетическое чутье не доказали ничем, хотя и писали. Точно также нельзя полагаться вообще на ту критику, которая говорит не о самом произведении, а по поводу его об общественных явлениях и о чем угодно. Если я при разборе, например, произведений Тургенева, буду говорить о необходимости уничтожения крепостного права, перейду в область политики, статистики, прикину к роману политико-экономический аршин, то это будет, конечно, критика, но какая? Критик здесь является не объяснителем, не комментатором, а каким-то соперником автора. Пред поэтом, отлившим свою мысль в образ, критик рассыпается в учениях из области статистики, политической экономии и других общественных наук.

Такие критики нередко попадают пальцем в небо: оно широкое, куда ни ткнешь – всюду попадешь. Говорить, например, по поводу комедий Островского, что самодурство в семье, битье розгами не хорошо, конечно можно, но какое это имеет отношение к художественным образам темного царства! Или наоборот, какое значение имеет художественный образ для этих рассуждений? Да никакого! А если так, то он и не нужен. И если мы усмотрели в образе черты, несоответствующие социально-экономическому аршину, применяемому на публицистическом рынке в данное время, то и обвинение автора в недостатке гражданских чувств и пр. будет лишь документом из истории движения общественных идей, совершающегося независимо от данного поэтического образа. А таким критикам Тургенев имел достаточно гражданской мужественности сказать: да вы становитесь на точку зрения полиции, а не науки.

Опираясь на признания самих поэтов и общие положения языкознания, постараемся доказать, что между творчеством «для себя» и «не для себя» нет логического противоречия, а лишь временное. Прежде всего, здесь придется отметить, что в этих признаниях *процесс творчества* всегда противопоставляется созданному. Гете в своей книжечке изречений (*Sprüche*) (vi) говорит: «Почему для тебя все (созданное тобой) немедленно теряет цену? Интересует *делание*, а *сделанное* не интересно. Сам производитель иначе относится к своему произведению в момент творчества, чем после, когда ему приходится пользоваться созданным. Оно для него или не нужно уже, или получит иное значение. В другом месте у Гете встречаем следующее: «то правильное (верное), чего я много сделал, уже больше до меня не касается, а то ложное, что у меня вырвалось, торчит у меня перед глазами, как привидение». Почему? Да потому, что это *верное* закончило собой процесс мысли, а ошибочное, недостаточно уясненное себе остановилось на половине пути, завершило собой период развития мысли; поэтому-то оно и является, как воспоминание, и нудит мысль идти дальше, искать нового образа, пока не создастся поэтическое произведение, заканчивающее собой целый иногда период творческой деятельности мысли.

Пушкин не раз возвращался к этой противоположности двух моментов и, кажется, самостоятельно, независимо от Гете, решал этот вопрос для себя в прекрасном стихотворении «Труд»:

Миг вожделенный настал. Окончен мой труд
многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик
ненужный,
Плату приявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

и в знаменитом «Разговоре книгопродавца с поэтом», по меткому выражению Погодина, более глубокому и содержательному, чем любая десятипудовая диссертация по эстетике. Здесь поэт влагает свою мысль в уста догадливого книгопродавца, который говорит в заключение своего разговора перед сделкой: условимся насчет цены.

Вам ваше дорого творенье,
Пока на пламени труда
Кипит, бурлит воображенье;
Оно постыло, и тогда
Постыло вам и сочиненье.
Позвольте просто вам сказать:
Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

Имел ли Пушкин право говорить: «я для себя пишу, печатаю для денег»? Внешняя цель, конечно, может показаться не особенно нравственной, ведь бывают и есть другого рода высшие цели. Искренний и откровенный поэт не отрицал этих других целей, а просто поставил свое дело в ряд других человеческих дел, признав поэзию «своим ремеслом», как называет он ее в своих письмах. Неловкое выражение «искусство для искусства» здесь вовсе не применимо. Да и самый достаточно загадочный вопрос об искусстве для искусства для нас не должен существовать, раз мы признаем деление деятельности человеческих на питательные (так называемые практические) и воспитательные, куда относится искусство, и другого лучшего пока не придумали. Почему безнравственно это «для себя», когда это выражение буквальная истина?

В связи с этим находятся резкие заявления самих художников. Для кого и для чего пишет поэт: для публики, для толпы, для славы? По этому поводу Гете говорит: «Кто служит для публики, тот жалкое животное: оно измучится и никто не скажет «спасибо»». Замечательно, что люди разных настроений, почти что не знающие друг друга, сходятся во мнениях, – это служит до некоторой степени ручательством за то, что есть в этих мнениях объективное, верное. Так, у Пушкина невольно вырвалось:

Блажен, кто про себя таил
Души высокие созданья
И от людей, как от могил,
Не ждал за чувство воздаянья. (Р а з г о в о р),

А Гете с другой только точки зрения говорит: «Величайшее уважение, какое автор может иметь к публике, состоит в том, чтобы никогда не давать того, чего ожидают, а давать то, что он сам находит справедливым (верным), истинным и полезным, соображаясь со ступенью своего собственного развития и чужого». Вероятно, Гете имел в виду ближайшую, так сказать, публику, которая нам доступна, и ту степень развития, на ко-

торой могли бы стоять, например, ученики, способные понимать то, что говорит им учитель. Под публикой можно разуместь разные части читателей. Если под публикой разуместь ту ее часть, которая сама о себе заявляет, высказывает печатно свои мнения, т.е. современная писателю критика, то писать для нее невозможно, потому, что всякая критика говорит о прошедшем, совершившемся; она закрепляет то, что сделано поэтом. Как пониманию предшествует речь, так можно признать общим правилом: всякая литературная критика не предшествует поэтическим произведениям, а следует за ними. История литературы может, конечно, иметь влияние на деятельность писателя. Но всякое крупное поэтическое произведение есть новость, застающая каждый раз и критику, и публику врасплох, изумляет, приводит их в недоумение, а часто и в заблуждение, и это изумление, недоумение, заблуждение бывает тем продолжительнее, чем крупнее само произведение.

Да иначе быть и не может, уже в силу того, что критика говорит только о прошедшем. Если бы было иначе, то произведения поэтов были бы не нужны, не представляли бы ничего поучительного. На слова Фауста о сходстве между ним и духом, дух земли говорит: «ты похож на тот дух, который ты понимаешь. Чтобы понимать человека, нужно быть до известной степени равным ему». На вопрос: какие книги учат нас? – Гете отвечает: собственно говоря, те, оценка которых выше нас, которые мы (т.е. критики) оценить не в состоянии. Ибо в противном случае автор книги должен бы учиться у нас. Получается эффект такого рода: книга читается, оценивается, не производя никакого особенного впечатления – значит, плоха, неважна, потому что писатель – величина неважная.

«Говорят, что для лакея нет героев. Но это происходит исключительно от того, что герой может быть понят только героем; камердинер, очевидно, в состоянии оценить только своего брата». Другими словами, лакей хорошо понимает стороны героя из своих. Если мы примем это изречение Гете за правило и применим к предыдущему, то мы должны признать, что, если бы критика стала в уровень с произведением, то оно потеряло бы свою цену, не было бы поучительно. Есть писатели, которые ждали оценки десятки и даже сотни лет. Блистательным подтверждением сказанного служит, например, то, что слабые, юношеские произведения Пушкина (Руслан и Людмила и др.) вызывали одобрение, имели успех у современной поэту публики; а высшие и глубокие вещи вызывали толки об упадке, о конце творческой деятельности и пр. Пушкин, говорили, изменился, он падает, он устарел – и это в то время, когда поэт усиленно и плодотворно работал над собой. «Вечера на хуторе близ Диканьки» были названы «глупыми малороссийскими жартами» самым блестящим критиком своего времени, Сенковским, а к «Ревизору» многие отнеслись с нескрываемой ненавистью. Каждое крупное произведение Тургенева, являясь всегда неожиданностью, вызывало град упреков и со стороны лиц, ценивших талант писателя-художника. Так, Некрасов упрекал его за

изображение такой бесцветной молодежи, как Рудин, хотя у него мы находим прямое заимствование из «Рудина»:

Это не бес, искуситель людской,
«Это, увы! – современный герой!
Книги читает, да по свету рыщет –
Дела себе исполинского ищет,
Благо, наследье богатых отцов
Освобождало от малых трудов,
Благо идти по дороге избитой
Лень помешала, да разум развитый.
«Нет, я души не растрочу моей
На муравьиной работе людей:
Или под бременем собственной силы
Сделаюсь жертвою ранней могилы,
Или по свету звездой пролечу!
Мир – говорит – осчастливить хочу!»
Что ж под руками, того он не любит,
То мимоходом без умыслу губит.
В наши великие трудные дни
Книги не шутка: укажут они
Все недостойное, дикое, злое,
Но не дадут они сил на благое,
Но не научат любить глубоко...
Дело веков поправлять не легко!
Все, что высоко, разумно, свободно,
Сердцу его и доступно, и сродно,
Только дающая силу и власть
В слове и деле чужда ему страсть!
Любит он сильно, сильнее ненавидит,
А доведись – комара не обидит!
Да говорят, что ему и любовь
Голову больше волнует – не кровь!
Что ему книга последняя скажет,
То на душе его сверху и ляжет:
Верить, не верить – ему все равно,
Лишь бы доказано было умно!
Сам на душе ничего не имеет,
Что вчера сжал, то сегодня и сеет;

Нынче не знает, что завтра сожнет,
Только наверное сеять пойдет.
Это в простом переводе выходит,
Что в разговорах он время проводит;
Если ж за дело возьмется – беда!
Мир виноват в неудаче тогда;
Чуть поослабнут нетвердые крылья,
Бедный кричит: «бесполезны усилья!»
И уж куда как становится зол
Крылья свои опаливший орел...
Сеет он, – все-таки доброе семя!

Тургенева упрекали за вымысел в «Накануне», когда он писал с натуры; указывали на безнравственность главных действующих лиц в его романах; по поводу романа «Отцы и дети» один из критиков заявил, что он вывел здесь каких-то башибузуков. Таких примеров много можно набрать в виде иллюстраций, свидетельствующих лишь о том, что критика иначе и не может относиться к крупным произведениям. У Тургенева собралась любопытная, по его словам, коллекция писем, в которых одни уличали его в мракобесии, другие утверждали, что он ползает перед Базаровым. Один критик выставил его даже заговорщиком вместе с Катковым, который, в свою очередь, получив его рукопись, принял Базарова за какой-то апофеоз. Не вдаваясь в подробности, мы можем заметить здесь, что, если автор настолько объективен в своих изображениях, как Тургенев в этом романе, то его будут бить и левые, и правые, и свои и чужие. По поводу «Дыма» и «Нови» можно бы привести целый ряд упреков и разносов и даже прямой ругани. Один критик заявил, что всякий порядочный человек должен плюнуть на это произведение (Новь), а другие еще лучше: пусть, говорят, иностранцы говорят, что хотят, а мы и плюнуть не желаем. Вот до какой скупости дошли! – с горечью замечает Тургенев. Так было со всеми лучшими произведениями русской литературы, Пушкина, Гоголя, Тургенева и др. Отчего это происходит?

Кто имеет возможность говорить, кто обладает этим даром, тот фактически является учителем своего времени, тот выше своего времени. Само собой разумеется, что есть и должны быть разграничения по степени годности к этому учению. «Есть, говорит Гете, настоящие и ложные художники, дилетанты и спекулянты: один творит только для удовольствия, другие – для пользы». Это деление на дилетантов и спекулянтов можно принять с ограничением, что в действительности чистых типов не бывает, и что существует еще смешанный, коллективный тип. «Настоящий» не есть непременно великий. Какой, например, великий поэт Тютчев? Само количество его произведений незначительно, да и много между ними слабых; но по лучшим его вещам можно сказать: это –

настоящий. То же можно сказать и о Полонском, у которого еще более слабых произведений. Гетевские «спекулянты» с их пользой по большей части бывают весьма искренними в своей литературной деятельности, и следовательно, могут попадать в «тургеневское» положение. Что же может дать силу, успокоить человека, избравшего себе литературно-художественную деятельность?

Гете говорит по этому поводу: «Апелляция к потомству вытекает из живого чувства, что существует нечто непреходящее, и хотя достоинство писателя признается не немедленно, но все-таки из меньшинства (справедливых и законных ценителей) станет большинство». Отсюда вытекает правило, которое выполнять очень трудно: писатель должен жить и писать для будущего. «Кто, говорит Гете, живет по всемирной истории, тот не может соотносываться с требованиями минуты. Кто смотрит в века и стремится, только тот достоин говорить и творить (dichten)». Несколько загадочно правило Гете: «Не думай о людях (не угождай им), думай о вещах (о деле, о высшей цели?). Вот придет юный человек (потомок) и сделает из этого нечто (в будущем?); потому что старое поколение уже само есть вещь» (достояние прошедшего). Другими словами, если поэт стоит выше современников, то он не может ожидать, чтобы эти современники пересоздались, он их не пересоздаст. Далее – о себе: «Я сам всегда молод, для того, чтобы (что-нибудь) делать. Кто хочет остаться молодым, тот должен заботиться о том, чтобы делать»... Конец несколько циничен, как это часто встречается в гетевских Sprüche. Неуязвимость поэта Гете видит в этой непрерывной деятельности, этом стремлении не отойти для современников в прошедшее, не стать «eine Sache» (вещью).

«Враги угрожают тебе, и это растет со дня на день. Как тебе не страшно? – Все это меня не беспокоит; я смотрю на это спокойно: они дергают облуду (змеиную кожу, которую змеи сбрасывают, линяя), которую я недавно сбросил. А когда следующая достаточно созреет, то я немедленно и ее сброшу и вновь оживший, юный, свежий уйду в царство богов». Таким же условным, поэтическим жаргоном говорит Гете по данному вопросу в следующем: «Вы, добрые детки, вы, бедняжки грешники, дергаете меня за плащ. Только оставьте эту работу! Я уйду (в святые места) и брошу его, а кто его поймает, тому будет благо (тот освежится)».

Такого ли рода это высокомерие, как, например, то, за которое мы не терпим человека в обществе? Будет ли дурно, если человека решились сжить со света, а он все-таки упорно работал бы, хотя и не подчиняясь требованием критиков, и в глубине души считал себя неуязвимым? Такое высокомерие не оскорбляет. И если бы он рассердился на всех, и у него вырвалось резкое слово, то отчего бы не простить ему это? Тем более, что не самодовольство служителя искусства для искусства слышим мы в словах баллады «Певец»: Я пою, как птица поет на ветвях; песнь, исторгнутая из горлышка, лучшая награда земная за все?.. Есть основание думать, что певец достиг своей цели, когда

король предложил ему в награду цепь золотую, что это была не лесть, а удовольствие высшего сорта. Но певец заявляет, что ему не надо цепи.

Пусть король даст их рыцарям, своему канцлеру. Для него достаточно кубка хорошего вина. Хорошо тому дому, в котором – скромное довольство, семейное счастье... Для него эта малая награда достаточна.

Сюда же относится известное место из баллады Шиллера «Граф Габсбургский», где певцу говорят, что он на службе у большого господина. Приказывать, указывать темы поэту не может никто: его призвание – возбуждать темные чувства, дремлющие в сердцах слушателей. Пушкин был очень заинтересован этими вопросами и не раз возвращался к ним в течение своей литературной деятельности.

«Песнь о вещем Олеге», например, вовсе не так эпична, объективна, как это может показаться. Если спросить, с какой стати Пушкин в 1822 году, в обществе Раевских, выбрал этот предмет, то ответ можно найти в содержании стихотворения. На просьбу и обещание Олега: «Открой мне всю правду, не бойся меня: в награду возьмешь ты любого коня», волхв отвечает:

Волхвы не боятся могучих владык,
А княжеский дар им не нужен.
Правдив и свободен их вещий язык
И с волей небесной дружен.

Если припомнить, что Пушкин не раз ставил себя в положение воображаемого собеседника с Александром I, причем речь идет также о независимости художника – поэта, правдивости и свободы, то есть основание думать, что Пушкин видел аналог между Александром I, возвратившимся из Парижа, и Олегом, прибывшим щит на вратах Царьграда.

Поэт волен выбирать себе темы и героев, каких угодно:

Зачем кружится ветер в овраге,
Волнует степь и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья жадно ждет?
Зачем от гор и башен
Летит орел... на пень гнилой...
Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Для поэта тоже нет закона, нет условий.

А что, если такое требование отдельной личности продолжить, распространить на всех, ведь это приведет к абсурду, так как оно антиобщественно, проще сказать, безнравственно. Но те требования, которые мы рассматриваем, как ни кажутся они странными, суть требования самой обыкновенной, необходимой нравственности.

Всякое слово становится достоянием слушателей, но самое создание слова, в силу замкнутости человеческой мысли, свободно.

Никто не имеет права указывать поэту! А нас разве можно удержать сказать *для себя* из страха или стыда? А мы разве не дорожим этой свободой? Но могут нарушить ее – отсюда страдания личности. Поэт мог употребить сильные выражения, вызванные чувством протеста; но, если мы вдумаемся, то мы согласимся с ним, так как они вызваны состоянием, которое легко можно применить и к себе.

Сколько надо было пережить, перечувствовать и передумать, чтобы сказать:

Поэт, не дорожи любовью народной...

Ты царь: живи один. Дорогою свободной

Иди, куда влечет тебя свободный ум,

Усовершенствуя плоды любимых дум,

Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;

Всех строже оценить умеешь ты свой труд.

Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит

И плюет на алтарь, где твой огонь горит,

И в детской резвости колеблет твой треножник.

Мысль наша уединена еще в более безусловном смысле, чем уединенная жизнь царя, откуда заимствован образ. Мало того, необходимо, чтобы в деятельности поэта не было никакого внешнего стеснения, чтобы дорога была свободна, но главное, чтобы самый ум был свободен. Почему поэт-царь? Да потому, что он сам своей души суд. Нужно осторожно делать подстановки вместо слов «толпа», «чернь» и пр.

Что такое «толпа» Пушкина? Это господствующая критика (Булгарин и Греч и подпеватели), это светское общество, куда трагически втянулся Пушкин, среда, которая тупыми и болезненными уколами, прямолинейной клеветой довела его до смерти и могилы.

Свобода творчества, как и свобода совести, есть право, налагающее известные обязанности. Но уметь делать оценку своего дела (ты сам свой высший суд), строгость и чуткость оценки, художественная совесть приобретается, развивается. Роётае nascuntur, oratores fiunt! Но и соловьи учатся. У Тургенева есть прекрасный комментарий к этому месту: «Молодых соловьев хорошо к старым подвешивать, чтобы учились. Повесить их надо рядом. И тут надо примечать: если молодой, пока старый поет, молчит

и сидит – не шелохнется, слушает – из того выйдет прок... а который не молчит, сам туда же вслед за стариком бурлит, тот разве на будущий год запоет, да и то сомнительно... Замечено, что в лесах и садах, из которых много лет подряд вылавливают лучших певцов, остальные начинают петь хуже».

«Итак, мои молодые собратья, говорит Тургенев, (Литерат. Воспоминания) к Вам идет моя речь: Запускайте руку (лучше я не умею перевести) внутрь, в глубину человеческой жизни! Силу этого «схватывания», этого «уловления» жизни дает только талант, а таланта дать себе нельзя; но и одного таланта недостаточно. *Нужно* постоянное *общение со средою*, которую берешься воспроизводить; нужна *правдивость*, правдивость неумолимая к собственным ощущениям, нужна свобода (уже не только со стороны других), полная свобода воззрений и понятий, и, наконец, нужна образованность, нужно знание!..» «Учение – не только «свет»..., оно также и свобода. Ничто так не освобождает человека, как знание, – и нигде свобода так не нужна, как в деле художества, поэзии: недаром даже на казенном языке художества зовутся «вольными» (*artes liberales*). Может ли человек «схватывать», «уловлять» то, что его окружает, если он связан внутри себя? Пушкин это глубоко чувствовал; недаром в своем бессмертном сонете, в этом сонете, который каждый начинающий писатель должен вытвердить наизусть и почитать, как заповедь, он сказал: «дорогою свободной иди, куда влечет тебя свободный ум». Отсутствием полной свободы объясняется, между прочим, и то, что ни один из славянофилов, несмотря на их несомненные дарования (и образование), не создали никогда ничего живого; ни один из них не сумел снять с себя хотя на мгновенье своих окрашенных очков.

Если вникнем в суть всех высказанных здесь мыслей, то мы увидим, что это не более, как спецификация самых обыкновенных правил нравственности, применяемых всеми и во всем, и к поэту преимущественно, чем более ценится его деятельность.

V

Противоположность той свободы, которой ищет поэт, и стеснений, налагаемых средой, обществом, есть только частный случай столкновения требований частного лица и среды, случай наиболее ясный, характерный. Поэт может настаивать на своем требовании, тем более, что цель его деятельности не может быть заранее определена как искомый результат ни им, ни обществом. Он может настаивать на нем, потому что как же можно руководить деятельностью, результат которой неопределен, когда эффект поэтического произведения неизвестен никогда вперед. Если даже результат этот и определен заранее, то и тогда свобода необходима; в противном случае выйдет нечто подобное тем сценам, когда извозчика дергают и поправляют, когда он правит лошадьми. Ученого учить – только портить. Существует два момента: когда ученик подчиняется воле учителя и когда он самостоятельно действует; в этом последнем случае в деятельности его заранее определить цель необходимо, но перебивать его не следует

в моменты работы. Сапожник, шьющий сапоги, имеет заранее определенную цель, а все-таки, если ему станут указывать заказчики, куда ткнуть шилом, то он бросит работу... Свобода, понимаемая в этом смысле, есть, следовательно, *minimum*, необходимейшее условие вообще всякой человеческой деятельности, и вмешиваться в нее не следует, нарушать эту свободу нельзя; это вмешательство лишь портит дело.

Всякий настоящий деятель знает, что необходимо бывает погружение в свое дело, не обращая внимания на посторонних; так, актер не должен думать о зрителях, чтец о слушателях – плохи они, если постоянно об этом помнят.

«Гоголь, говорит Тургенев, читал превосходно... (он) поразил меня чрезвычайной простотой и сдержанностью манеры, какой-то важной и в то же время наивной искренностью, которой словно и *дела нет, есть ли тут* слушатели и что они думают. Казалось, Гоголь только и заботится о том, как бы вникнуть в предмет, для него самого новый, и как бы важнее передать собственное впечатление. Эффект выходил необычайный, особенно в комических местах; не было возможности не смеяться... а виновник всей этой потехи продолжал, не смущаясь общей веселостью и как бы внутренне дивясь ей, все более и более погружаться в самое дело...» (далее рассказ о том, как случайная помеха портит настроение чтеца).

Таким образом, свобода творчества есть один из видов свободы совести, свободы деятельности, есть право, налагающее соответственные обязанности. Гете и Пушкин требовали для себя этой именно свободы труда, признавая, что они сами свой высший суд (право не малое) в том, конечно, случае, если они могут, умеют оценить свой труд (обязанность большая). А если же нет, если человек не разовьет художественного вкуса, эстетического понимания? Тогда он лишается права на эту свободу.

В пушкинских изображениях поэта есть черты, образы, заимствованные у прежних поэтов, перешедшие к нему по традиции: певец, пророк, служитель божества, жрец Аполлона. Пушкину принадлежит лишь оригинальное сравнение с царем. В стихотворении «Пророк» Пушкин указывает, пользуясь традиционным образом, на то, что главное, необходимое условие служения – внутреннее совершенство; в стихотворении «Поэт» выставляется другое условие-уединение. В последнее время своей деятельности поэт решительно склоняется к эпосу, т.е. современному роману и повести, при решении для себя тех же вопросов, и нет сомнения, что можно было бы ожидать от него в этом отношении нечто замечательное. Согласно со своим мнением о превосходстве эпоса над лирикой, он стремится к эпическому изображению (решению) того вопроса об отношении поэта к публике, на который прежде он отзывался лирически. То, что осталось от этой работы, носит характер отрывка, но весьма ценного для теории литературы. Так как в этот отрывок, по всей вероятности, внесены были Пушкиным два

прежних стихотворения, отдельно изданные, то здесь наглядно, так сказать, представлено превосходство эпической формы, в которую, как моменты, могут входить лирические произведения.

«Египетские ночи» – это проба пера. Это заметки, из которых со временем, если бы не прекратилась жизнь поэта, вышел бы, если не роман, то цельная повесть. Присматриваясь к главным фигурам отрывка, к Чарскому и импровизатору, видим, что эти две личности представляют раздвоение одной личности поэта, что в основании Чарского лежат автобиографические данные. Этот прием раздвоения личности в литературном произведении восходит ко временам мифическим: образ божества в древних сказаниях, руководящий действиями, событиями, во многих случаях является отражением самого действующего лица (Телемах и Ментор-Афина). В «Фаусте» Гете это раздвоение превращается в растроение.

Это, однако, не мешает нисколько, чтобы при таком разделении своей личности поэт мог руководиться живыми образами. Указывают, что в основании образа Мефистофеля лежит портрет одного из друзей Гете, в основании героев и героинь «Евгения Онегина» – знакомые и друзья Пушкина.

В Чарском мы замечаем противоположность поэта и светского человека, ту глубокую противоположность, от которой сам Пушкин так тяжело страдает. Затем, в нем же мы находим противоположность момента творчества и времени, предшествующего и следующего за ним. Обе эти противоположности в сущности совпадают.

«Жизнь его была очень приятна; но он имел *несчастье* писать и печатать стихи. В журналах звали его поэтом, а в лакейских – сочинителем. Несмотря на великие преимущества, которыми пользуются стихотворцы (признаться, кроме права ставить винительный падеж вместо родительного после частицы «не», и еще кое-каких, так называемых, поэтических вольностей, мы никаких особенных преимуществ за русскими стихотворцами не ведаем); как бы то ни было, несмотря на всевозможные их преимущества, эти люди подвержены большим невзгодам и неприятностям.

Зло, самое горькое, самое нестерпимое для стихотворца, есть его звание и прозвище, которым он клеймен, и которое никогда от него не отпадет. Публика смотрит на него, как на свою собственность; по ее мнению, он рожден для ее пользы и удовольствия».

Далее следует перечисление «цветочков ремесла»: возвратится ли он из деревни, влюбится ли, задумается ли о своих запутанных делах, сейчас же расспросы, альбомы и пр. А каковы же ягодки? Ответом на это может служить биография, вся жизнь Пушкина, тот постоянный, тягостный контроль, от которого он не освободился до конца своей жизни. Он был прямо изъят из общих правил цензуры, и он не раз просил, чтобы его приравнили в этом отношении к другим.

«Чарский употреблял всевозможные старания, чтобы сгладить с себя ничтожное прозвище». – «Однако ж он был поэт, и страсть его была неодолима. Когда находила на него такая дрянь (так он называл вдохновение), Чарский запирался в своем кабинете и писал с утра до поздней ночи».

В другом, более раннем отрывке, встречаются любопытные подробности в изображении этой противоположности момента творчества и другого времени: «Когда находила и пр..., он запирался в своей комнате и писал в постели с утра до позднего вечера, одевался наскоро, чтобы пообедать в ресторации, выезжал часа на три; возвратившись, опять ложился в постель и писал до петухов. Это продолжалось у него недели две-три, много месяц и случалось однажды в год, всегда *осенью* (черта автобиографическая). Приятель уверял меня, что он только тогда и знал *истинное счастье*, остальное время он гулял, читал мало и не сочиняя ничего и слыша поминутно неизбежный вопрос: скоро ли вы нас подарите новым произведением пера вашего? Долго дожидалась бы почтеннейшая публика подарков от моего приятеля, если бы книгопродавцы не платили ему довольно дорого за стихи. *Имея поминутно нужду* в деньгах, приятель мой печатал свои сочинения и имел удовольствие потом читать о них печатные суждения, что называл он в своем энергическом просторечии – подслушивать у кабака, что говорят об нас холопья».

Маленькая оговорка: что в названии «сочинитель» такого, что могло причинять такие страдания? «Сочинитель» получил такое свойство от особых местных условий; с этим словом-понятием в первые времена развития русской литературы произошло нечто подобное, что произошло гораздо раньше со «священником». Религия признавала высокое служение носителя этого сана, но прозвище «поп» стало чем-то ироническим. Такой взгляд мог образоваться в глубоко материалистическом обществе, в обществе, в котором право на уважение основывалось на грубой материальной силе. Пушкинский период развития словесности застал такое воззрение готовым, и такой человек, как Пушкин, *по-своему*, правда, гордый происхождением, вдвойне страдал от него.

«Приятель мой (Чарский) происходил от одного из древнейших наших дворянских родов, чем и тщеславился со всевозможным добродушием. Он столько же дорожил тремя строчками летописца, в коих упомянуто было о предке его, как модный камер-юнкер тремя звездами двоюродного дяди своего. Будучи беден, как и все почти наше старинное дворянство, он, подымая нос, уверял, что никогда не женится, или возьмет за себя княжну Рюриковой крови, именно одну из княжон Елецких, коих отцы и братья ныне, как известно, запашут сами и, встречаясь друг с другом на своих бороздах, отряхнут сохи и говорят: «Бог помочь, князь Антип! Сколько твое княжое здоровье сегодня запахало? – Спасибо, князь Ерема Авдеич!»

Тургенев говорит, что высшее счастье для художника – это найти себя, освободиться от власти прошлого, устранить ненужные традиционные черты. Относительно

разницы между творческим моментом и предыдущим или последующим Пушкин говорит уже в своем раннем произведении (1827 г.): «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон». В этом вполне автобиографическом произведении он – ученик Державина, и находится под сильным влиянием ложноклассических форм. В 1835 г. (Египетские ночи) он мог быть уже недоволен этим стихотворением, потому что оно заключает в себе некоторые условные черты, переданные по традиции. Эта условность могла придать произведению оттенок неискренности, а искренность – дело весьма важное в поэтическом произведении. И за это приходилось бороться. Но борьба Пушкина как поэта, писателя вообще осложнялась еще борьбой из-за положения в обществе, борьба не такого рода, как по поводу золотой цепи, предлагаемой гетевскому трубадуру в балладе «Sänger», а только из-за равноправности. Эта борьба велась не одним Пушкиным, а и другими, и, может быть, весьма существенным моментом этой борьбы было то, что вследствие того, что высшее образование первоначально было только достоянием высших классов, первый период новой русской литературы был дворянский. Не говоря уже о писателях-поэтах XVIII века, пушкинский и гоголевский период составляют исключительно дворяне и дворяне средней руки. Хотя В. Одоевский и Рюрикович, но он принадлежал, по личным своим наклонностям и по состоянию, к захудалым; Алексей и Лев Толстые тоже относятся к среднему дворянству.

Помимо других литературно-стилистических мотивов, Пушкин мог быть недоволен лирической формой решения затронутого им вопроса, главным образом, потому, что в лирическом стихотворении он не мог войти в те характеристические подробности, частности, которые он вводит в романе. Неоконченная повесть «Египетские ночи» дает, между прочим, простой и образный, яркий ответ на вопрос: с каким оттенком Пушкин говорит о себе: «я во дворянстве мещанин». Очевидно, в таком же смысле, как: «Бог помочь, князь Антипа! Сколько твое княжое здоровье сегодня запахало?» Такое мещанство характеризует весь этот период литературы: это все – мещане во дворянстве.

Зародыши некоторых черт, даже всего образа импровизатора были даны уже раньше, не менее, чем за пять лет до «Египетских ночей». Это – в ответ анониму:

«Холодная толпа взирает на поэта,
Как на заезжего фигляра: если он
Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон,
И выстраданный стих, пронзительно унылый,
Ударит по струнам с неведомою силой –
Она в ладони бьет и хвалит, иль порой
Неблагодарною кивает головой».

Здесь же, в «Египетских ночах» отдельное выражение «Заезжий фигляр» разрастается в целый образ.

Все произведение построено симметрично: раздвоению «поэт и импровизатор» соответствует противоположность между гордостью, сознанием своего умственного превосходства и независимости, с одной, и унижением, продажностью, с другой стороны. Далее, тема импровизатору: «*Поэт сам выбирает предмет для своих песен; толпа* (в том числе и правительство, Олег (Александр I) в «Песне о вещем Олеге») *не имеет права управлять его вдохновением*». Ответом, импровизацией было, вероятно, стихотворение «Чернь».

Противоположность между актом творчества и продажностью затронута была раньше, в «Разговоре книгопродавца с поэтом»:

Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

Или:

Тогда в безмолвии трудов
Делиться не был я готов
С толпою пламенным восторгом.
И музы сладостных даров
Не унижал постыдным торгом;
Я был хранитель их скупой:
Так точно в гордости немой
От взоров черни лицемерной
Дары любовницы молодой
Хранит любовник суеверный.

Если бы эта противоположность между продажностью и актом творчества или, лучше сказать, если бы просто эта продажность не была *необходимой*, то она не была бы так трагична.

Вот почему лирическая форма оказалась мало подходящей, не такой удобной. Самый образ импровизатора, «заезжего фигляра», крайне важный, потому что тех особенностей, тех блестящих черт, которые имелись в запасе у поэта, нельзя было по техническим условиям творчества вместить в лирическом стихотворении, был основной причиной предпочтения лирики эпосу, повести.

«Однажды утром Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед нами, и вы обретаєте живые, неожиданные слова для воплощения видений наших, когда стихи легко ложатся под перо ваше, и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли.

Стихотв. «Осень» 1828 г.:

И мысли в голове волнуются в отваге
И рифмы легкие бегут навстречу им...

И забываю мир и в сладкой тишине
Я усыплен моим воображеньем...

Чарский погружен был душой в сладостное забвенье... и свет, и мнения света, и его собственные причуды для него не существовали. Он писал стихи.

«Вдруг дверь его кабинета скрипнула, и незнакомая голова человека показалась. Чарский вздрогнул и нахмурился. – «Кто там?» спросил он с досадой, проклиная в душе своих слуг, никогда не сидевших в передней. Незнакомец вошел. Он был высокого роста, худощав и казался лет тридцати. Черты смуглого его лица были выразительны: бледный высокий лоб, осененный черными клоками волос, черные сверкающие глаза, орлиный нос и густая борода, окружающая впалые желто-смуглые щеки, обличали в нем иностранца. На нем был черный фрак, побелевший уже по швам; панталоны летние (хотя на дворе стояла уже глубокая осень); под потертым черным галстуком на желтоватой манишке блестел фальшивый алмаз; шершавая шляпа, казалось, видала и ведро, и ненастье. Встретясь с этим человеком в лесу, вы приняли бы его за разбойника; в обществе – за политического заговорщика; в передней – за шарлатана, торгующего эликсирами и мышьяком».

Далее характерно следующее место: (Итальянец) «Я много слышал о вашем удивительном таланте; я уверен, что здешние господа ставят за честь оказывать *покровительство* такому превосходному поэту... и потому я осмелился к вам явиться». – «Вы ошибаетесь, *signor*, прервал его Чарский: «звание поэтов у нас не существует. Наши поэты не пользуются покровительством господ; наши поэты сами господа, и если наши меценаты (черт их побери!) этого не знают, тем хуже для них (vii). У нас нет оборванных аббатов, которых музыкант брал бы с улицы сочинения *libretto*. У нас поэты не ходят пешком из дома в дом, выпрашивая себе вспоможение»».

В действительности, если исключить, во всяком случае, незамечательных поэтов этого периода, то можно сказать, что это совершенно верно. Если в XVIII веке иногда поэзия и ютилась при дворцах и без меценатов не обходилась, то с конца этого века нет уже больше этого и даже наперекор покровительствующим меценатам.

Чарский – у импровизатора с известием о материальном успехе. Итальянец в восторге: «Хотите ли вы выслушать импровизацию? – «Импровизацию!..» «Разве вы можете обойтись и без публики и без музыки и без грома рукоплесканий?» – «Пустое, пустое! Где найти мне лучшую публику? Вы поэт: вы поймете меня лучше их – и ваше тихое одобрение дороже мне целой бури рукоплесканий»». Параллель к этому мы имеем в лирике, в сонете «Поэту»: «Ты сам свой высший суд. Ты им доволен ли, взыскательный художник?»

«Вот вам тема», сказал Чарский: «поэт сам себе избирает предметы для своих песен: толпа не имеет права управлять его вдохновением».

«Глаза итальянца засверкали. Он взял несколько аккордов, гордо поднял голову, пылкие стихи – выражение мгновенного чувства стройно излетели из уст его». В одной из рукописей: «Вот они, вольно переданные одним из наших приятелей со слов, сохранившихся в памяти Чарского». Стихов этих мы ни в одном издании не встречаем, но несомненно, что эти стихи – не что иное, как «Чернь»:

Поэт на лире вдохновенной
Рукой рассеянной бряцал...

Пушкин влагает свое стихотворение, раньше написанное, в уста импровизатора-итальянца по той причине, что непосредственно к себе он в пору создания уже не мог применить некоторых традиционных частностей образа. Такие черты, как *бряцанье, лира*, были уже чужды ему как нечто далекое, что шло наперекор позднейшим его тенденциям и вообще литературному движению. По мере того, как русская поэзия захватывала все более и более широкий круг явлений, становилась двигателем общественной жизни, она стремилась устранить навязанные ей традиции, с которыми начала расставаться уже в XVIII веке.

В вопросе черни можно видеть черты заимствованные или, по крайней мере, аналогичные тому, что мы встречаем у Шиллера:

«О чем бренчит? Чему вас учит?
Зачем сердца волнует, мучит,
Как своенравный чародей?
Как ветер, песнь его свободна,
Зато, как ветер, и бесплодна:
Какая польза нам от ней?

Точно также форма ответа не такова, чтобы Пушкин в обыкновенное время мог сказать:

Молчи, бессмысленный народ,
Поденщик, раб нужды, забот!
Не сносен мне твой ропот дерзкий.
Ты червь земли, не сын небес:
Тебе бы пользы все – на вес
Кумир ты ценишь бельведерский.

Узкое понимание этого места возмущало многих. Тургенев в «Литературных воспоминаниях» рассказывает о Белинском: «Помню я, с какой комической важностью он однажды при мне напал на отсутствующего, разумеется, Пушкина за его два стиха»:

Печной горшок тебе дороже:
Ты пищу в нем себе варишь!

«И конечно», твердил Белинский, сверкая глазами и бегая из угла в угол: «конечно, дороже. Я не для себя одного, я для своего семейства, я для другого бедняка в нем пищу варю, – и прежде, чем любоваться красотой истукана, будь он распрефидиасовский Аполлон, мое право, моя обязанность накормить себя и своих, назло всяким негодующим баричам и виршеплетам».

Весьма возможно, что *causa irae* отчасти была в этом «баричам». Белинский мог думать, что это из барства, но это одно недоразумение. Да, горшок-то служит и полезен семье, артели, а поэтическое произведение (Прометей Скванный, Антигона) – тысячелетиям. Белинский в порыве раздражения противопоставлял практичность «горшка» эгоистичности художественного произведения. Без сомнения, что, для того, чтобы пользоваться продуктами интеллектуальной деятельности, жить интеллектом, надо затопить свой паровик. И поэт вовсе не отрицает необходимости приготовления пищи. Но разве поэтическое произведение бесполезно? За удовлетворением материальных потребностей является и эта, духовная.

В сущности, это стихотворение есть не что иное, как та проповедь, которая читалась обществу, гораздо более материальному, чем современное, уже тысячи лет тому назад знавшее, что есть интересы высшие, чем его материальные стремления. Ученый математик находит решение уравнения высшей степени без всякой задней мысли о том, будет ли оно применено каким-нибудь изобретателем; точно также открывается в химической лаборатории новое химическое тело или делается естественно-историческое исследование без всякой мысли о пользе. Но раз известные научные открытия сделаны кем-нибудь, другие потом могут извлечь из них пользу в применении к практической деятельности. Проповедь о том, что науки юношей питают, отраду старцам подают, начавшаяся у нас с Ломоносова, вполне уместна, применима и к искусству; но она противоположна широким общественным течениям, потому что источником деятельности в данном случае является не материальное, грубо осязаемое, а неосязаемая внутренняя работа, которую потом лишь эксплуатируют. Такая проповедь со стороны Пушкина была своего рода гражданским мужеством, ибо чистая наука, чистое искусство всегда двигали и двигают общество. Искание одной материальной пользы в короткое время возвратило бы нас к первобытному состоянию стада диких обезьян.

«Чернь», отвергающая искусство, в котором не видит никакой непосредственной пользы, говорит затем:

Нет, если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник,
Во благо нам употребляй...
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы послушаем тебя.

Поэт:

«Подите прочь – какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас!
Душе противны вы, как гробы,
Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры;
Довольно с вас рабов безумных!
Во градах ваших с улиц шумных
Сметают сор – полезный труд!
Но, позабыв свое служенье
Алтарь и жертвоприношенье,
Жрецы ль у вас метлу берут?

Это место вызывало всегда весьма сильные нападки, упреки в аристократизме, в чрезмерном уж следовании принципу «искусство для искусства». А между тем, здесь нет ничего такого, к чему можно было бы придраться с точки зрения общественной этики. Что тут антиобщественного в словах поэта: с улиц сор сметают полезно, но позабыть свое служение и взяться за метлу – нет! Другими словами, признаете ли вы уничтожение различий функций отдельных членов общества полезным? Подметание улиц полезно, но не всем же мести, как не всем, например, пахать. Если все будут пахать, то при истощении почвы голод доведет до дифференцирования функций. Ведь плуг не внушение природы: он предполагает теорию, предполагает чистых мыслителей, которые стремились к уяснению своих отношений к существующему, не обращая внимания на применимость своих изобретений. Процесс мысли всегда таков, что практическое применение не имеется в виду *при открытии*: оно является со временем. С точки зрения «черни» можно согласиться на такое распределение труда: одни пусть, мол, пашут, другие изобретают; но и тогда, за удовлетворением материальных потребностей, явятся потребности эстетические. Допустим, что нравственные качества людей побуждают их жить мирно, трудиться, не убивая друг друга, не насилуя, – и все-таки потребуются еще удовольствия невесомые, иного рода. На какой бы низкой ступени культуры человек ни стоял, когда первые потребности удовлетворены, он поет или играет.

Остановимся еще на одной существенной черте «Египетских ночей». Чарский «нашел итальянца в боковой комнате, с нетерпением посматривающего на часы. Он одет был театрально... все это очень не нравилось Чарскому, которому *неприятно* было видеть поэта в одежде заезжего фигляра». Но дальше: «сам Чарский не нашел ничего

смешного в итальянце, когда увидел его на подмостках, с бледным лицом, ярко освещенным множеством ламп и свечей». Он произвел совсем не то впечатление на публику, какого ожидал Чарский; для нас тоже наряд показался бы не неприличным, а соответствующим. Если бы упомянутое стихотворение «Чернь» произнес какой-нибудь фронт с *chapeau chaque*, оно бы вышло пошло, неестественно. Очевидно, такой наряд импровизатору Пушкиным дан умышлено. Не без художественного умысла попал этот маленький этюд о Клеопатре в разбираемый отрывок неоконченной повести. Пушкин хотел, по видимому, первоначально исполнить его в другом романе из античной жизни (имеются отрывки его); но ему не удалось, он остался недоволен им и поместил здесь. Думается, что здесь тоже обнаруживается противоположность между продажностью и непродачностью. Пушкину могло показаться трагическим противоречие в той роли, которую играла Клеопатра в античном предании, и главной причиной помещения этого этюда в неоконченной повести могла быть ассоциация положения искреннего поэта, продающего нечто в высшей степени интимное, душевное, дорогое с тем моментом, где Клеопатра говорит: «на ложе страсти... простой наемницей схожу».

Несомненно, что дошедший до нас отрывок романа есть произведение, задуманное в более широком масштабе и при более высокой степени художественного развития, чем прежние лирические опыты решения основной задачи, и чем-то в частности, что должно было входить в него как часть, а именно, единственно вполне отвечающее на тему, заданную Чарским, стихотворение «Чернь». Кроме общих побуждений ввести лирическое произведение в эпический рассказ, могли быть и частные. Весьма возможно, что, прежде всего, побуждало сделать это то обстоятельство, что возвышенный лирический тон придавал стихотворению некоторую невероятность, не согласовался с житейской обстановкой. Другое частное побуждение могло заключаться в следующем. Лирическое произведение, схватывая моменты, настроения, изображает только одну сторону явлений, всегда односторонне. Мысль, выраженная в лирике и понятая прозаически, буквально, как общее положение, часто является не то, что ложной, а несправедливой, именно в смысле односторонности. Так, после слов: «во градах ваших... жрецы ль у вас метлу берут»:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Как выражение моментального настроения все это справедливо и не подлежит никакой критике. Но с другой стороны, ведь бывают положения, что жрецы берут в руки метлу?

«Не для житейского волненья», — а что, если наступят эти житейские волнения, и волей-неволей придется в них участвовать, какое тогда положение среди них займет

жрец с его сладкими звуками и молитвами? Можно предположить, что включение стихотворения «Чернь» в «Египетские ночи» сделано с умыслом, чтобы показать, что выйдет, если жизнь захватит своими волнами служителя чистого искусства. Есть основание предполагать также, что одно из лиц имеющегося отрывка, находящееся в наиболее противоположном отношении к жизни, именно фигура импровизатора, при дальнейшем развитии романа должно было бы исчезнуть, и что точкой прикрепления дальнейшего хода произведения было бы стихотворение «Клеопатра и ее любовники». Содержание романа тогда остановилось бы на Чарском. В этом очень ценном эпическом отрывке мы, следовательно, имеем зародыши весьма важного в художественном отношении романа. Может быть, в чувстве предвидения он хотел показать не то себя, не то лицо, аналогичное в этих жизненных тревогах. Во всяком случае, в ряду русских повестей из быта художников-поэтов 30-х годов прошлого столетия «Египетские ночи» занимают особое центральное положение, и жизненная драма Чарского, как и жизненная драма гоголевского Черткова в его «Портрете», является в высшей степени ценным документом в истории нашей литературы.

Подготовлено к изданию Ю.С. Моркиной.

Примечания

- i. По лекциям, читанным А.А. Потебней в конце 80-х годов, и заметкам бывшего слушателя.
- ii. Тот факт, что скрипка от употребления улучшается, не может служить противоречием, так как улучшение входит в приготовление.
- iii. Ряд блестящих мыслей по этому поводу высказан Лессингом в своем замечательном этюде: «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии».
- iv. Требование это часто нарушается, когда художник прибегает к сравнению с такими явлениями, которые представляют для читателя еще большую загадку, чем описываемый предмет.
- v. Равно как в области живописи сильно бывает искушение подчиниться влиянию литературных сюжетов.
- vi. У Гете много есть кратких изречений, пословиц, стихотворений и отдельных мест в крупных произведениях, имеющих большое значение для теории искусства. Была попытка составить по этим признаниям общую теорию искусства. На русском есть перевод его Sprüche, но неполный.
- vii. Интересны для этого места статьи и заметки из «Литературной Газеты» 1830 г: «О выходках против литературной аристократии».

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Бескова Ирина Александровна** доктор философских наук, ведущий научный сотрудник сектора философских проблем творчества Института философии РАН, г. Москва.
E-mail: irina.beskova@mail.ru
- Горелов Анатолий Алексеевич** доктор философских наук, ведущий научный сотрудник сектора философских проблем творчества Института философии РАН, г. Москва.
E-mail: gorelovata@mail.ru
- Державина Наталья Федоровна** магистрантка 1-го курса философского факультета ГАУГН, г. Москва.
E-mail: pickegul@gmail.com
- Зенкин Константин Владимирович** доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, г. Москва.
E-mail: kzenkin@list.ru
- Майданов Анатолий Степанович** доктор философских наук, ведущий научный сотрудник сектора философских проблем творчества Института философии РАН, г. Москва.
E-mail: anmaid@mail.ru
- 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
- Неретина Светлана Сергеевна** доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора философских проблем социальных и гуманитарных наук Института философии РАН, г. Москва.
E-mail: abaelardus@mail.ru

- Пилюгина Маргарита Алексеевна** кандидат философских наук, научный сотрудник Института философии РАН, г. Москва. E-mail: infinitalis@gmail.com
- Рябчинский Николай Викторович** студент 3-го курса философского факультета ГАУГН, г. Москва.
E-mail: rnv98@yandex.ru
- Смирнова Наталия Михайловна** доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН, руководитель сектора философских проблем творчества, г. Москва.
E-mail: nsmirnova17@gmail.com
- Филипенко Станислава Андреевна** кандидат философских наук, младший научный сотрудник сектора философских проблем творчества Института философии РАН, г. Москва.
E-mail: stanafil@mail.ru
- Шабанов Андрей Ваганович** магистр 1-го курса философского факультета ГАУГН, г. Москва.
E-mail: shanv79@gmail.com

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Книга представляет собой пятый выпуск ежегодного издания «Философия творчества» и является продолжением предшествующих выпусков 2015, 2016, 2017 и 2018 годов. Настоящее издание посвящено широкому кругу вопросов когнитивной и социокультурной природы творческой деятельности человека, понимаемой как процесс со-зидания новых культурных смыслов. Структура книги представлена четырьмя разделами. К трем традиционным разделам, посвященным когнитивным характеристикам творчества в различных сферах человеческого мышления и деятельности, – философии, науке и искусстве – добавлен новый, отражающий специфику смыслообразования в языке.

Рубрика «Архив» продолжает знакомить читателя с историей изучения творчества в отечественной философской традиции с акцентом на смыслоконструирующие функции естественного языка. Издание проливает дополнительный свет на роль философии как междисциплинарной матрицы изучения творчества в различных областях человеческого мышления и деятельности.

SUMMARY

This volume presents the Fifth issue of the annual edition «Philosophy of Creativity», the previous four being published in 2015, 2016, 2017 and 2018, correspondingly. The edition covers wide range of problems, concerning cognitive and sociocultural nature of human creative activity in the light of its meaning-constitution process. The content of the book consists of four chapters. Three traditional chapters, devoted to cognitive features of creativity in different fields of human reasoning and activity, – philosophy, science and art – complemented with the new division, which reflects the peculiarity of meaning-constitution functions in the language.

The «Archive» division is aimed to introduce the history of the creativity's studies in domestic philosophical tradition with the special accent to meaning-constitution functions of vernacular. The edition throws the fresh light in favor of philosophy as interdisciplinary framework for cognitive synthesis in creativity studies in various regions of human reasoning and activity.

Издательская серия «Философия творчества»

В периодическом ежегодном издании «Философия творчества» выпущено пять книг.

Первый выпуск (2015 г.) представляет избранные доклады Первой Всероссийской конференции «Философия творчества», организованной с сектором философских проблем творчества Института философии РАН совместно с Научным советом РАН по методологии искусственного интеллекта (НСМИИ РАН).

См.: <http://www.aintell.info/21>

Второй выпуск «Философия творчества: когнитивные и социально-культурные измерения» (2016 г.) посвящен специфическим проблемам творчества в таких предметных сферах, как философия, наука и литературно-художественное творчество. Показано, что философия творчества является парадигмальной рамкой междисциплинарного синтеза исследований творчества в различных отраслях человеческой деятельности.

См.: <http://www.aintell.info/24>

В центре внимания Третьего выпуска «Философия творчества: творчество и жизненный мир человека» (2017 г.) - проблемы соотношения творчества с жизненным миром человека, его языком, наукой культурой и повседневностью. Показано, что конститутивным основанием творчества является смыслополагающая деятельность человека в культуре.

См.: <http://www.aintell.info/32>

В Четвертом выпуске «Философия творчества: лики творчества в многообразии социокультурных практик» (2018 г.) традиционные разделы, отражающие специфику творческой деятельности человека в философии, науке и искусстве, дополнены новой рубрикой «Архив», которая знакомит читателя с историей изучения творчества в отечественной гуманитарной и философской мысли.

См.: <http://www.aintell.info/44>

Настоящий, Пятый выпуск «Философия творчества: смысловые измерения социокультурных пространств творчества» (2019) является продолжением серии тематических выпусков, посвященных различным аспектам творческой деятельности человека.

См.: <http://www.aintell.info/47>

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ
ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА
2019
ЕЖЕГОДНИК
ВЫПУСК 5
СМЫСЛОВЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ
СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВ
ТВОРЧЕСТВА

Утверждено к печати на заседании Ученого совета
Института философии РАН 26 сентября 2019 г.

Редактор, корректор и составитель: Н.М. Смирнова
Оригинал-макет: А.Ю. Алексеев
Технический корректор: Е.А. Алексеева
Дизайн обложки: Тодор Пожарев (Сербия)

Издатель: А.Ю. Алексеев
Издательство «ИИнтелЛЛ»
109518 г. Москва, ул. Грайвороновская, д. 20-171
book@aintell.info, <http://www.aintell.info>
+7(926)640-88-42

Подписано в печать с оригинал-макета
28 сентября 2019 г.
Формат 60x84 1/16. ЦПМ.
Гарнитура PT Sans.
Усл.-печ. л. – 16,8. Авт. листов – 17.
Тираж 500 экз. Заказ № 5 от 28.11.2019 г.

Отпечатано в ЦОП
издательства «ИИнтелЛЛ»

ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА – 2019



ИИНТЕЛЛ

Книга представляет собой V выпуск ежегодного издания «Философия творчества», издаваемого сектором философских проблем творчества Института философии РАН. Полагая предметом философского постижения творчества процесс сотворения новых культурных смыслов человеческого мышления, деятельности и социальной организации, авторы настоящего издания поместили в фокус исследовательского внимания смысловые измерения социокультурных пространств творчества. Разделы Ежегодника отражают специфику творческих процессов в различных сферах человеческого мышления и деятельности: философии, науке и искусстве. Специальный раздел V выпуска посвящен проблемам смыслообразования в языке. Рубрика «Архив» знакомит читателя с историей изучения в отечественной гуманитарной и философской мысли. Книга адресована специалистам в области философии и когнитивных наук, а также и всем тем, кого интересует эта самая таинственная способность человеческого духа.

ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА

ISBN 978-5-98956-017-2



2019