

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ

И. П. Фарман

**ВООБРАЖЕНИЕ
В СТРУКТУРЕ ПОЗНАНИЯ**

Москва
1994

ББК 15.13

Ф 24

Ответственный редактор
доктор философских наук *В.С.Швырев*

Рецензенты:
доктор философских наук *Е.А.Мамчур*;
кандидат психологических наук *Т.И.Артемьева*

Фарман И.П.
Ф 24 **Воображение в структуре познания.** - М., 1994. - 215 с.

Работа посвящена воображению как структурообразующему фактору познания и способу создания Нового. В ней рассматриваются гносеологические, психологические и эстетические проблемы воображения на обширном историко-культурном материале. В центре внимания - понимание воображения как всеобщего акта познания, сфера действия которого пронизывает практически всю материальную и духовную деятельность человека, культуру в целом.

Для философов, психологов, культурологов.

ISBN 5-201-01846-7

© И.П.Фарман, 1994

© ИФРАН, 1994

Введение

Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины... И сколько раз, уже наведенные нисходящим с небес смыслом, они и тут умели отшатнуться и сбиться в сторону... и, влачась вслед за болотными огнями, умели таки добраться до пропасти, чтобы с ужасом спросить друг друга: "Где же выход, где дорога?"

Н.В.Гоголь. "Мертвые души"

В наше время перед обществом стоит, казалось бы, несоответствующая высокому уровню его развития задача: отойти от края пропасти, всемирной катастрофы, сохранить цивилизацию и создать условия для достойной человеческой жизни. Решение этой задачи, по мнению многих ученых, возможно лишь в результате радикальных геополитических и идеологических изменений, а для этого нужно новое сознание человечества. Таким образом, налицо одно из основных противоречий современной эпохи, разрешение которого требует колоссальных усилий, рассчитанных на долгую перспективу. В нашем обществе такая работа уже началась и проходит под знаком обновления, однако глубокие перемены идут трудно, болезненно, возникают конфликты, кризисные ситуации. В такой обстановке особую актуальность приобретает вопрос, какие действия предпринять, чтобы дело общественного переустройства не ограничилось новым словесным оформлением?

В настоящее время мы переживем перемены, соразмерные по своим масштабам великим социальным революциям. Тем не менее они осуществляются не революционным путем, а через реформирование существующего положения различными тактическими средствами, поиск наиболее эффективных способов радикализации реформ, преодоления кризиса. В многочисленных дискуссиях обсуждаются проблемы выбора и решения, методы

конкретных действий, а также планы, проекты, научные прогнозы. Приоритетное значение приобретают принципы построения Нового.

Если кратко охарактеризовать методологический аспект сложившейся ситуации, то сама возможность осуществления этих принципов предстанет как зависящая от целого ряда условий, вернее, успешного решения целого ряда задач:

- наше общество оказалось перед необходимостью так называемой ректификации - очищения, исправления ошибок, преодоления стереотипов, унаследованных от прошлого, прежде всего в области идеологии;

- процесс деидеологизации должен исходить не только из политики, основывающейся на различных фактах, здравом смысле, но и решительном отказе от тех идеологем, которые были канонизированы, догматизированы, вульгаризированы, распространены, в сущности, на все сферы и тем самым превращены в тормоз общественного развития;

- одновременно должен происходить процесс переосмысления и истолкования по-новому идей, норм и даже идеалов, наполнения новым содержанием фальсифицированных понятий и категорий, отделения того, что сыграло свою роль в истории, от того, что может активно способствовать прогрессу.

При всей важности методологического ориентира - конкретный анализ конкретной ситуации - нужны социальные прогнозы, проекты, разработки, социальные программы. Новая методология должна сочетать в себе выявление основных движущих сил современности с тенденциями, за которыми будущее, а, значит, уметь их увидеть и предвидеть; в сложной обстановке, когда действуют противоречивые факторы, суметь выделить судьбоносные тенденции, предусмотреть возможные варианты событий, разработать стратегию и тактику новой эффективной политики. Выраженные в самом общем виде, эти условия предстают как общеметодологические требования, способствующие развитию Нового.

Огромной проблемой на сегодняшний день стала и выработка "исполнительского механизма", компетентно разработанная конкретизация общих положений с тем, чтобы избежать как ошибок прошлого, так и скачка в неизвестность. Современное положение в нашей экономике и других социальных сферах показывает, насколько трудно выработать "механизм" ввода в действие конкретной программы, даже если в общих чертах она уже определена (демократическое общественное устройство, многопартийная система, рыночная экономика и др.). Возникают проблемы рациональности,

синтеза идей, высокопрофессионального "просчитывания" и учета всевозможных последствий в самых разных областях и главное - их воздействия на человека. Специфика этих важнейших социальных проблем состоит в том, что они могут быть решены лишь поистине всеобщими усилиями, усилиями каждого человека. Приемлемость того, как действовать также должна "просчитываться" и выводиться не только из теоретических концепций и конструктов, а на основе практического опыта и духовно-практического знания в целом, с учетом человеческих потребностей и интересов.

А знаем ли мы, каковы эти потребности и интересы и как их нужно формировать? Если задаться этим вопросом, то обнаружится, что одной из важнейших проблем является и сам человек, его связь с культурно-историческими традициями, воспитание и формирование его как социально активной и гармоничной личности, направляющей свою деятельность на развитие человеческого в человеке. Не случайно ученые самых разных профилей призывают пристальнее взглянуться в человека, с большим уважением отнести к его интересам и склонностям, формировать и развивать такие потребности, которые отвечают нашему пониманию разумного, доброго и гуманного. И все-таки вопрос о том, может ли такой человек состояться, остается проблематичным. Ведь человек со всеми его проявлениями монистичен, его психика в высшей степени индивидуальна, и каково ее соотношение с этой "высшей волей" (скажем так), далеко не ясно. Надежду вселяет растущая общественная потребность в убеждении, что именно человек является главной ценностью современной цивилизации, настоящее желание увидеть человека, хотя бы в перспективе, "по крайней мере потенциально", "воплощающим в себе весь мир, все сущее, все человечество"¹.

В этих условиях обостряется потребность в оригинальных, нестандартных методологических ориентирах, в том числе философских; в связи с чем нам представляется целесообразным обратиться к рассмотрению проблемы воображения, в частности к вопросу о его функциях в процессе познавательной деятельности. Обращение к воображению - сугубо человеческому качеству, одной из важнейших способностей личности - отвечает гуманистической направленности современного общественного сознания, его потребности не только в благоприятных внешних условиях, но и во внутренних факторах, способствующих созданию новых представлений, новых форм общественного бытия. Ведь воображение проявляется как продуктивная творческая способность, направленная прежде всего на активизацию самой человеческой личности,

формирование новых представлений человека о самом себе, своих возможностях. Оно функционирует как стимул к движению, активизирует стремление человека выразить свое мироощущение, миропонимание, реализовать свои скрытые потенции, творческие возможности.

Существуют различные способы рассмотрения проблемы воображения в рамках разных научных дисциплин: психологический, историко-научный, философский; и если брать только последний, то подход к ней имеется не один: проблема ставится и анализируется с историко-философской, философско-методологической, мировоззренческой и других точек зрения. В довольно большой в настоящее время литературе по этой проблематике при разных исследовательских подходах можно выделить три основных аспекта: 1) воображение как акт сознания и его место в структуре мышления; 2) познавательная функция воображения; и 3) творческая продуктивная способность воображения.

Учитывая, что проблема воображения стала предметом активных исследований сравнительно недавно, можно сказать, что в этой области получены значительные результаты. В работах философов и психологов² относительно природы и специфики воображения убедительно обосновываются всеобщий характер воображения, интенсивность его проявления в самых разных областях материальной и духовной деятельности, направленной на созидание и творчество. И это тоже отвечает современной общественной потребности в расширении масштаба созидательной деятельности до всеобъемлющей и подлинно массовой. Поэтому все возрастающий научный интерес к этой области вполне понятен и закономерен.

Вместе с тем надо отметить, что философское рассмотрение проблемы воображения подчас следует некоторому стереотипу - воображение связывается исключительно с темой творчества, либо научного, либо художественного; воображение интерпретируется вкуче с интуицией, подсознательным, взаимодействием сознательного и бессознательного, озарением, инсайтом и др., иначе говоря, оказывается включенным в состав некоего целого (творчества). Такой подход, при всей его правомерности, не может выявить всеобщий характер воображения, ибо и не ставит специально такой задачи. Упрек неправомерен, если также допустить - и такая точка зрения существует, - что вся человеческая деятельность и бытие являются творчеством; с чем, однако, не всегда можно согласиться, если учесть, что большое число людей занято трудом, в котором полностью элиминируются их личностные способности и возможности

самовыражения. Между тем, на наш взгляд, одна из важнейших задач философа - это как раз показать всеохватывающий, универсальный характер воображения, обратившись ко всей многогранности деятельности и бытия, которая составляет специфику именно человеческого способа существования. Деятельностный подход позволяет охарактеризовать человека в самых существенных для него связях и отношениях, показать посредством взаимодействия с окружающей средой его объективное место в мире и вместе с тем выявить те потенциальные возможности, на которые может опереться человек в поисках нового.

Что касается понимания самой деятельности, то, как известно, это проблема дискуссионная. Существуют разные философские и психологические концепции деятельности (А.Н.Леонтьева, С.Л.Рубинштейна, К.А.Абульхановой-Славской, Г.С.Батищева, Б.Ф.Ломова и др.). В широком смысле под деятельностью понимается одна из форм отношения человека к окружающей действительности, другим людям, миру культуры; определенный тип бытия в мире. В более узком смысле моделью деятельности выступает "всеобщий труд". Как отмечено психологами, "процесс труда тесно связан с идеальными представлениями (или образами) человека, позволяющими предвидеть его продукт"³.

Мы исходим из понимания деятельности в широком смысле, а именно как формы исторического культурного творчества, субъектом которого является все человечество в целом. Ведь даже и таким образом понятая деятельность не исчерпывает человеческого бытия и разных форм отношения человека к окружающему миру, его связей с ним, а воображению доступны и "внедеятельностные слои бытия субъекта" (Г.С.Батищев), т.е. другие уровни взаимодействия: поведение - не в бихевиористском, а в нравственном смысле слова, - общение, созерцание и т.д., а также те уровни взаимодействия, которые мы относим к вероятностным (духовная деятельность, связанная с выходом за пределы наличного опыта, когда объектом познания и построения некоторых предположений становится вся Вселенная, все бытие). Деятельность, понимаемая не только как преобразование внешней среды и предметного мира, но и как совершенствование внутреннего мира человека, развитие его потенциальных способностей и возможностей, оказывается важнейшей категорией (объяснительным принципом) в анализе культуры.

Обнаруживающаяся при таком подходе сфера действия воображения оказывается необычайно широкой. Воображение

предстает как сложный комплекс представлений и образов, определяющих поведение человека, его действия, намерения, стремления и т.д. Оно оказывается одной из важнейших субъективно-психологических характеристик личности, универсальным ключом к онтологическому аспекту бытия. Воображение выступает и как одно из внутренних переживаний, проявляющихся буквально во всех видах индивидуальной деятельности, направленной на созидание и творчество.

Сразу же отметим, что мы не будем касаться вопросов, связанных с психической деятельностью на неосознанном уровне (состояния сна, феноменов сновидений, грез, галлюцинаций, стихийно возникающих из глубины бессознательного образов и других форм психических процессов), относя их к специфически-психологическому аспекту исследования. В нашу задачу входит выявление общепознавательных принципов, связанных с проблемой воображения, и рассмотрение их в границах рациональных методов. Такой подход представляется нам актуальным и не кажется узким, поскольку мы считаем, что современный век, определяемый научно-техническим развитием, необратимо рационализировал деятельность в целом, в том числе человеческое сознание и воображение. Как характерная черта времени эта особенность уже нашла отражение в научных работах. Так, если сравнить характеристики воображения в различных современных исследованиях по науковедению, литературоведению и др., то можно отметить следующие совпадения: при всей множественности исходных определений по содержанию, психологической структуре, функциям и роли в познании воображение интерпретируется как вызывающее рациональные ассоциации. В частности, в науковедческих работах достаточно четко фиксируется, что воображение в процессе научного познания функционирует как сопряженное с рациональными методами, выступает в роли поискового познания, компенсирующего недостаток обоснованного объективного знания. В литературе и литературоведении наблюдается тенденция к резкому размежеванию понятий "воображение" и "вымысел", "фантазия" по рациональному признаку. И для этого есть основания, о чем мы скажем ниже при более подробном рассмотрении этих вопросов.

Вместе с тем следует отметить, что гносеологический образ воображения остается недостаточно выясненным. Особенно это касается собственно гносеологических проблем, связанных с воображением, в частности проблемы использования воображения как универсальной творческой способности, проявляющейся не только в

научном и художественном творчестве, но и в области широко понятой культуры и социальности, в сфере формирования человека и его познавательной (а также эвристической), нравственной и эстетической деятельности. Обращение к этим проблемам, на наш взгляд, может способствовать прояснению и некоторых общепhilosophических вопросов, в частности исторически конкретного характера взаимоотношений субъекта и объекта в познании, а также общественного бытия в целом, пролить свет на опосредованный способ воздействия социальных условий на познание и получение нового знания.

Рассмотрению этих проблем мы и посвящаем свою работу. Ими обусловлен и выбор методологических регулятивов и схем интерпретации. Основываясь на концепции общественно-исторической природы человеческой психики и человеческой деятельности, мы оставляем за собой право обращаться к разным уровням сознания и познания (обыденному, философскому, научному, художественному), а также к различным видам социальной практики. Так или иначе в центре нашего внимания будет познающий субъект, наделенный способностью воображения, и наши усилия будут направлены на то, чтобы овладеть смыслом этой способности, ее познавательной потенцией и действием.

В построении своей концепции мы опираемся на исследования психологов, их выводы относительно природы и характера действия воображения и прежде всего - на обоснование связи воображения с такими мыслительными актами, как образование понятий, выражение представлений в слове, обобщение, начиная с самого простого - "стол" вообще, синтез, гипотеза ("эмпирическое обобщение", по выражению В.И.Вернадского), а также идея, предвидение, фантазия, мечта и др. В силу этого мы не считаем нужным специально аргументировать эти вопросы, а обращаем главное внимание на многообразные проявления этой способности в сфере познания, рассматриваемого в социально-культурном контексте. И все же, чтобы было ясно, на какие объяснительные положения и процедуры мы опираемся, приведем здесь наиболее важные из них для нашего анализа. Прежде всего отметим, что действие воображения как чисто человеческой способности обусловлено самой природой мышления, с которым оно неразрывно связано. Исследующая процесс мышления психологическая наука утверждает, что человек и его мышление формируются, развиваются и проявляются в деятельности, которая характеризуется рядом особенностей: 1) это всегда деятельность субъекта (т.е. человека, а не животного и не машины); 2) выступая как

взаимодействие субъекта и объекта, она всегда предметна, содержательна; 3) имеет творческий и 4) самостоятельный характер⁴. Мышление - это социально обусловленный, неразрывно связанный с речью психический процесс самостоятельных поисков и открытий человеком существенно нового, т.е. процесс опосредованного и обобщенного отражения действительности в ходе ее анализа и синтеза, возникающий на основе практической деятельности из чувственного познания и далеко выходящий за его пределы. Мышление действует, как сложная система, и вместе с тем является такой целостностью, многообразные компоненты которой онтологически не разделены, не дизъюнктивны, но различны, поскольку они выполняют объективно разные функции в отражении внешнего мира и регуляции деятельности, общения и поведения человека. Психическое - это процесс, живой, непрерывный, динамичный, формирующийся и развивающийся, порождающий свои продукты и результаты (образы, понятия и т.д.) в ходе постоянно меняющегося взаимодействия (деятельности, общения и т.д.) индивидов с внешним миром⁵.

Приведенные характеристики мышления могут быть отнесены к такому важнейшему его компоненту, как воображение, а определение - не разделены, но различны по своим функциям - к соотношению воображения с другими компонентами и прежде всего с представлением. Важно отметить также личностный аспект. Всякое мышление представляет собой многоуровневый процесс, и если его расчленишь, разумеется, условно, и отделить интуитивные, почти не осознаваемые компоненты (формирующиеся неосознанно мышление и восприятие), то обнаружится уровень личностного, деятельностного мышления и восприятия, к которому и относится воображение, ибо человек в значительной степени осознанно, с помощью рефлексии регулирует протекание этого процесса в условиях произвольной или волевой саморегуляции. При этом многое зависит от уровня и качества мышления как процесса, психической деятельности, тесно связанной с деятельностью субъекта и личностным аспектом - мотивацией, способностями, рефлексией и т.д.

Следует отметить, что в обосновании способа действия воображения, самого его "механизма", как часто говорят, имеются некоторые трудности, связанные с тем, что он не может быть описан посредством ясных и однозначных утверждений, определенных схем или формулировок. Доказать, что в том или ином случае проявляется или даже играет решающую роль именно эта способность, довольно трудно, на что указывали многие психологи и философы⁶. Достаточно сказать, что И.Кант рассматривал воображение не только как ра-

ционалистический акт, но и как "слепую, хотя и необходимую функцию души", как "сокровенное в недрах человеческой души искусство, настоящие приемы которого нам едва ли удастся проследить и вывести наружу"⁷. Сказанное не означает, что эту проблему никак нельзя специфицировать, и исследователи решали ее, отправляясь не столько от определения места воображения в структуре мышления, сколько от выявления его функций в процессе познания (И.Кант, Г.В.Ф.Гегель). Выяснен в принципе и "механизм" действия воображения, который в общих чертах может быть представлен следующим образом: он обусловлен самой природой мышления, в соответствии с которой человек имеет дело не только с объектами действительного мира, но и представлениями о них - идеальными продуктами; последние же в свою очередь предполагают не только отражение, но и мысленное преобразование объектов. При этом участвуют те сферы мыслительной (идеальной) деятельности, которые связаны с образом вещи (явления, процесса). Способность воображения проявляет себя в том, что человек имеет возможность творить мысленным взором объекты, непредставимые наглядно: они создаются в голове и тем самым приобретают новый статус. Таким образом, воображение осуществляется как мыслительный акт (ход, действие), в процессе которого становится возможным образно представить себе (с разной степенью ясности, отчетливости) практически любой предмет, любую ситуацию, в которых в данный момент возникает потребность. Вполне допустимо, что сам этот акт может происходить неосознанно, спонтанно, однако, как уже отмечалось, нас будут интересовать усилия исследователей, рассматривающих воображение как разумную творческую силу.

Наш объект исследования пока только заявлен, и мы надеемся прояснить его смысл не столько посредством анализа разных его дефиниций, данных в основном психологами и имеющих свою специфику, сколько с помощью дальнейших рассуждений по поводу сферы его действия в разных областях культуры. Тем самым мы имеем возможность охарактеризовать в каких-то важных чертах мир культуры в целом, а также позицию в этой культуре субъекта, породившего ее и в свою очередь являющегося ее продуктом, показателем развития духовной субстанции. Такой подход не ставит своей задачей рассмотреть воображение в онто- или филогенезе. Он носит скорее проблемно-ориентировочный характер, ибо при кажущейся очевидности тезис о воображении как всеобщем акте познания требует доказательств, и мы намерены их привести, обратившись к истории культуры. Разумеется, избирая такой аспект

исследования, мы будем использовать и соответствующую методологию - культурологическую интерпретацию познания.

1 Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии. М., 1973. С. 253.

2 См. работы: Ю.М.Бородая, А.В.Брушлинского, Л.С.Выготского, Я.Э.Голосовкера, Э.В.Ильенкова, А.М.Коршунова, Л.С.Коршуновой, А.Н.Лука, Ж.Пиаже, Т.Рибо, С.Л.Рубинштейна и др.

3 Давыдов В.В. О месте категории деятельности в современной теоретической психологии // Деятельность: теории, методология, проблемы. М., 1990. С. 143-144.

4 Изложена философско-психологическая концепция деятельности С.Л.Рубинштейна. См: Брушлинский А.В., Поликарпов В.А. Мышление и общение. Минск, 1990. С. 72.

5 Брушлинский А.В., Поликарпов В.А. Мышление и общение. С. 72-73.

6 См., например: Брушлинский А.В. Воображение и творчество (трудности в трактовке воображения) // Научное творчество. М., 1969.

7 Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 174, 223. (Курсив наш. - И.Ф.)

Глава первая.

Воображение в материальной и духовной деятельности человека

1. Роль воображения на ранних ступенях развития культуры

С древнейших времен воображение воспринималось как естественное качество человека, данное ему от природы, наряду с врожденными способностями видеть, слышать, наблюдать, размышлять и т.д. Способность воображения как фундаментальная и всеобщая проявляется уже на первых ступенях развития культуры. Изготовление орудий труда, строительство жилища и первых городов, относящихся еще к эпохе неолита, свидетельствуют о том, что уже первоначальные конструкции не только опирались на имеющийся опыт использования природных явлений, но и носили характер поиска осуществления новых планов, родившихся первоначально в голове, в воображении их создателей. Изготовление сруба, стены, вертикальных столбов с положенной на них горизонтальной опорой исследователи ранних архитектурных форм приравнивают по своему значению к созданию колеса, ставшему мерилем творческой способности человека. Поскольку прообразы таких конструкций в природе, как правило, имели другое значение и назначение, постольку их трансформация в новых условиях приобретает характер творческого акта (ср. форма круга в природе и использование колеса как средства передвижения).

Наиболее активно и ярко способность воображения на первых ступенях развития общества проявилась в искусстве. Так, ученые считают, что появившееся ранее других изобразительное искусство уходит своими корнями в эпоху верхнего палеолита (30-10 тысяч лет до н.э.), хотя и отмечают при этом, что между способностью к искусству, заложенной в самой природе человека, и сознательным художественным творчеством как областью человеческой деятельности существует большое расстояние и не только временное: поскольку искусство, так же как и наука, - это помимо познания еще и ценности, к которым вневременные критерии неприменимы.

Уже первые изображения, будь то наскальные рисунки, классические памятники европейской пещерной живописи -

изображения животных в ориньякской, солютрейской и мадленской археологических культурах, относящихся к 25-10 тыс. до н.э., или декорированные деревянные и костяные предметы, украшения оружия и домашней утвари, выражали впечатления от жизни, скажем, от конкретного предмета или животного. Они "реалистичны", хотя чаще всего были выполнены не с натуры, а по памяти, т.е. на основе накопленных представлений, воссозданных с помощью воображения.

Обратимся, например, к современным исследованиям знаменитых фресок Тассили (плато Тассилин-Аджер в глубине Сахары, Алжир, 6-2 тыс. до н.э.). Эти наскальные рисунки изобилуют изображениями не только сцен охоты и самых различных животных, но и бытовыми зарисовками оседлой жизни. Встречаются целые картины, подробно фиксирующие повседневное существование. Своеобразное изображение людей на этих фресках (с круглыми головами) породило ряд гипотез, связывающих наскальную живопись не только с религиозными представлениями, но и с особой манерой художественного изображения людей в то время. Одна из гипотез была использована авторами фильма "Воспоминания о будущем" как свидетельство посещения Земли инопланетянами-космонавтами в шлемах круглой формы.

Важно отметить, что эти наскальные изображения не примитивны, а, как правило, выполнены на таком высоком уровне художественного и технического мастерства, который вызывает интерес и удивление у современных людей, оказывает на них эмоциональное воздействие, буквально поражая их воображение.

Такие знаменитые исторические места на Земле - музеи под открытым небом, а также некоторые уникальные находки в других частях света (Юго-Восточной Азии, Южной Америке, Забайкалье) послужили основанием для высказанной учеными в последнее время и находящей все большее число приверженцев точки зрения, согласно которой древние изображения связаны не только с религиозными культами и магическими действиями, как это считалось ранее, но и с эстетической, отнюдь не прагматической потребностью в творчестве. Реализация этой потребности посредством образного мышления и соответствующей практической деятельности обнаруживает весьма развитую у человека способность образного видения и образного воспроизведения действительности, дает представление о том сложном психическом процессе, с которым связано формирование структур познания.

О каких же компонентах познания здесь может идти речь? По-видимому, прежде всего о тех же, которые выделены в качестве

основных современной наукой о познании. Так, если попытаться смоделировать в общих чертах творческий процесс художника древнейшей эпохи, то выяснится следующее. В основе творчества лежат полученные ранее жизненные представления (наблюдения, опыт): уже самые первые изображения предметов, животных и людей, выполняющих определенные виды работ, вполне узнаваемы и сопоставимы с действительностью. Однако творческая деятельность имеет и "невидимые параметры", к числу которых относится и воображение, выступающее в качестве мощной побудительной силы к творчеству. Активность воображения проявляется, в частности, в том, что впечатления человека, создающего рисунок, предстают перед зрителем как определенным образом оформленные, что является результатом не просто отражательной деятельности мозга, а сложного мыслительного пре-образ-ования предметов, процесса "воображения" их в новом виде: в других масштабах, пропорциях, линиях, цвете и т.д. Воображение в этих актах проявляется как способность производить различные "превращения" реально существующих предметов и формировать новый вариант - образ, который при всем своем отличии от предмета в его природном виде воспринимается как адекватный ему.

Давно замечено, что в творческом акте такого рода отражаются не только впечатления от окружающего мира, но и стремление человека выразить мир своего бытия. На ранних ступенях общественного развития результатом этого стремления нередко становится изображение предметного мира. (Иногда ученые только по виду изображенных предметов и животных могут определить время создания памятников. В нашем примере - на самых древних фресках Тассили, как правило, изображены дикие звери, на других, относящихся к более близким к нам эпохам, - различные домашние животные). В этом случае роль воображения велика при выборе предмета изображения, при выделении из окружающей среды наиболее характерного, запоминающегося, близкого; возможно, и в мысленном "переборе" каких-то вариантов, связанных с поисками формы "подачи" материала. Активная деятельность воображения требовалась и для отображения более сложных жизненных впечатлений в четких и определенных формах. Даже самые незамысловатые сюжеты с изображением животных были уже подчас многофигурными композициями; следовательно, нужно было установить связь между отдельными компонентами и ясно передать ее. При этом играли свою роль не только такие мыслительные акты, как отбор (анализ), но и обобщение (синтез). Можно сказать, что уже

первобытное искусство несло в себе информацию: вырезанные из кости фигурки передают характер зверя, различные изображения рассказывают о драмах на охоте, быте первобытного человека и др.; рисунки говорят нам о возможностях человека того далекого времени и об его умении, мастерстве.

Так реализуемая посредством воображения эстетическая потребность сливается с попыткой выразить свое мироощущение. Воображение выступает здесь как разумная творческая сила, направленная на осмысление и познание действительности. Не случайно некоторые исследователи видят в этом процессе проявление "инстинкта культуры"¹, изначально присущего только человеку (в отличие от образной памяти, а также поведенческих структур, общих для человека и животных). Для правильного понимания смысла, который вкладывается в это понятие, важно иметь в виду, что речь идет о неосознанном, но разумном в своей основе стремлении человека, которое следует связывать прежде всего с развитием его умственных способностей. На рассматриваемой нами исторической ступени развития искусства ум проявляется через воображение, воображение действует как ум. (Не случайно, когда речь идет о воображении как познавательной способности, вообще иногда употребляется понятие "ум-воображение", и это соотношение воспринимается как естественное)².

Для характеристики познания, понимаемого как общественный процесс, и его соотношения с воображением многое дает обращение и к уходящим корнями в глубокую древность обрядам, культурам, ритуальному искусству. Мы коснемся этой сферы, исследованной в многочисленных специальных работах, лишь в связи с тем, что именно здесь зародился, оформился и многосторонне развился особый вид образности, основанный не на какой-то определенной предметности или конкретике вообще, а исключительно на способности воображения. Назовем его образ-идея.

Этот образ появился не сразу. Он выкристаллизовался в результате долгого развития народно-обрядовых игр и действий, восходящих в свою очередь к трудовой практике, способствовавшей развитию зрительного восприятия, а также ритмических и других начал искусства. Народно-обрядовые игры, включающие элементы танца, пантомимы, музыки, отчасти изобразительного искусства, а впоследствии и поэзии, в своем синкретическом единстве стали зародышем театра. Специфической чертой первобытного театра было использование масок, генетически восходящее к маскировке как приему охоты. Массовое участие в этих театрально-ритуальных

действиях, проводившихся с магической, а иногда и познавательно-воспитательной целью, предполагало хорошее владение навыками пантомимы, подражания и т.д. Наиболее распространенные сюжеты были связаны с образами и действиями, символизирующими временную смерть и новое возрождение. Ритуалы такого рода требовали от "действующих лиц" развивать в себе способность к искусству перевоплощения. Примитивный магический обряд, по мере развития и усложнения анимистических и тотемических представлений, а также культа почитания предков, перерастал в религиозный культ.

Особенностью изображений, которым придавался магический смысл, - скажем, - фигура женщины как продолжательницы человеческого рода - было то, что они создавались не только с помощью воображения, но и апеллировали к этой способности у воспринимающих это изображение, подчас каким-то образом выделяя и подчеркивая - символизируя - смысл культа. Символ в данном случае - это не только обобщение мысли, шаг от конкретного к абстрактному, но и средство направить в определенное русло и активизировать мысль воспринимающих: вызвать поклонение культу и тем самым достигнуть главной цели - воздействовать на какие-то сверхприродные силы или божества и добиться желаемых результатов.

Первоначально связанная с аграрными мистериями и культом умирающего и воскресающего божества, идея бога выделяется из обрядового синкретизма и приобретает особый статус. Создается образ, который можно идентифицировать с воображаемым существом, в отличие от образов палеолитического "реалистического" искусства и образности первобытного анимистического мировоззрения, представлявшего себе всю природу одушевленной. Образ божества еще долго не отрывается от природы (таковы древнеегипетские культы Осириса и Исиды, древнеавилонские новогодние празднества в честь бога Мардука, древнегреческие мистерии в честь богов плодородия Деметры и Диониса), но в нем начинают превалировать черты, привнесенные воображением человека. Созданные по принципу персонификации и антропоморфизма, образы богов надолго поселяются в воображении людей и приобретают свои "истории жизни", а сама "идея-образ" бога, воплотившись в различных религиях, становится неотъемлемым компонентом мировоззрения человека.

Суть такого образа уже не может быть выявлена посредством внешних обрядовых процедур. Он одухотворяется, наделяется

способностью воспринимать мысли на расстоянии, даром "понимания", "всемогущества" и т.д.; общение с ним осуществляется через молитву, которая "творится", совершается как таинство. Дело в принципе не меняется, если воображаемый образ получает конкретно-образное "земное" воплощение, так как этот "предметный" образ становится своего рода "заместителем", опосредствующим звеном - символом, в котором воспринимается не изображение, а тот неявный, глубинный смысл, который придается этому образу.

Такой тип образности широко распространяется и бурно развивается в христианстве, где сфера воображения, в сущности, потеснила реальный мир как второстепенный.

Следует отметить, что такого рода "многоликая" и "многоуровневая" образность, существующая в религии до настоящего времени, при всей иррациональности религиозного мировоззрения как такового, сама по себе рациональна в том смысле, что она "творится" вполне сознательно и даже творчески. Не случайно народные обряды, в том числе и религиозного характера, сыграли исключительную роль в развитии танцевально-музыкально-театральных искусств, а также в эволюции словесного искусства и создании художественного образа. Характерная для ранних ступеней развития культуры форма проявления воображения - религиозная образность - не лишена познавательного смысла, связана с формированием человека и проявлением особенностей его психического склада.

Новые черты в понятие образности вносят фантастические представления древних, созданные по принципу уже не столько подражания природе, сколько соперничества с ней; человек создавал новые формы, которые в природе не существуют (зооморфные образы, образы демонов и др.). Образ животного, который вообще в искусстве предшествовал образу человека, занимал большое место в фольклоре разных народов. В.Г.Белинский, например, отмечал господство в древней индийской поэзии пантеистического мировоззрения и ту большую роль, которую играют в ней растения, птицы, змеи, слоны, коровы и другие животные, обращал внимание на то, что человеку отводилась лишь роль служителя, жреца и жертвы обожествленной природы.

На этой ступени развития сознания человек наделяет мир фантастическими существами, чудовищами и необыкновенными божествами, вид которых представляет собой причудливую смесь частей человеческого тела и тела животных (таковы древнеиндийские изваяния богов, а также драконы, гидры, грифы, медузы; в

древнеегипетской мифологии - сфинкс, который оказывается мудрее человека и загадывает ему загадки, и т.п.). По словам В.Г.Белинского, в подлинно человеческие права человек вступит позднее: придет грек Эдип, разгадает мысль и найдет слово. В древнегреческой мифологии звери уже не будут стоять выше человека, - наоборот, они олицетворяют собой обузданные и покоренные силы природы (кони, запряженные в колесницу Аполлона, Цербер, стерегущий вход в царство Аида, и др.)³.

Фантастические образы, вне сомнения, тоже раскрывают характер освоения человеком окружающей действительности и вместе с тем - принцип формирования человеческих чувств и человеческой мысли, от уровня развития которых и зависит степень глубины этого освоения. В литературе обычно подчеркивается, что в фантастических представлениях и образах отражаются еще не познанные силы природы, которые человеческое сознание не научилось объяснять. Действительно, человеческое сознание подвержено заблуждениям, и ему в таких случаях свойственно неидентичное (искаженное, упрощенное, одностороннее и т.д.) отражение действительности, при котором домысел может предстать как вымысел в фантастической форме. Однако нам хотелось бы подчеркнуть и другую сторону, а именно - в такого рода образах проявляются какие-то глубинные творческие потенции человека, вобравшие в себя не только реальный опыт, но, возможно, и какие-то бессознательные наблюдения, возникшие как реакция на "чудеса природы". Фантастичность выступает и как попытка проникнуть в многосмысленность окружающего мира, его удивительные "превращения" посредством весьма характерного для древнего периода развития человека обыгрывания всяческих "метаморфоз", оборотничества, трансформации разных ситуаций. Фантастические образы стоят в этом же ряду. В них проявляется особое, субъективное по сути (даже если оно является плодом коллективного сознания) видение объективного мира, вносящее в этот мир особую логику - логику чудесного (как правило, алогичную) и представляющее ее как часть логики мира. Важно и то, что в такой образ человеком вносятся и какие-то результаты самонаблюдения, попыток осмысления неявного, загадочного, удивительного в себе самом, неожиданных действий своего организма и разума. В этом смысле можно считать, что фантастичность - это не только порождение разума и чувств человека, но и проявление (отражение) "человеческого элемента" в продуктах творчества людей на ранних ступенях исторического развития. Обращение к этому аспекту проливает свет на какие-то сущностные психологические

особенности, внутренний мир, поведение человека - область, которая всегда была сложной для освоения⁴. К таким сущностным характеристикам следует отнести и ощущение человеком своих скрытых возможностей, предрасположенность к творчеству и стремление выразить себя. Ведь известно, что и само сознание, мышление человечества по своей внутренней сущности есть вовсе не простой процесс накопления знаний, "снимков" мира, но прежде всего стремление проявить, реализовать себя в этой действительности⁵.

В создании фантастических образов можно усматривать проявление и типично человеческого стремления к художественности, ибо при этом используется весьма богатый арсенал художественных средств: олицетворения, сравнения, метафоры и другие формы тропа, - приемы, смысл которых вкратце можно определить как отражение одного предмета в другом и которые сами могут быть рассмотрены как продукты воображения и как познавательные процедуры. Благодаря таким приемам предмет изображения или действия приобретает новые качества, оттенки, значения, предстает как поразительно оригинальный образ⁶.

Несмотря на свою фантастичность, а, может быть, и благодаря ей, образ становится устойчивым представлением, активно внедряется в поэтическое творчество и обретает долгую жизнь, подчас переосмысляясь, становясь многозначным⁷.

Фантастический образ дает возможность соединить в воображении то, что невозможно соединить в реальности. Такие сращения уходят корнями в глубокую древность, и не случайно ученые предполагают, что раньше образа было сравнение, а история образа начинается с готовых произведений, в которых остаются следы этого процесса⁸.

При всей кажущейся простоте такого соединения сам принцип связи остается недостаточно ясным, и, возможно, в самом ответственном моменте - в осуществлении того качественного скачка, который и приводит к новому образованию. Вероятно, он совершается далеко не всегда осознанно, интуитивно; ясно, что огромную роль играет здесь и комбинационная способность воображения, однако полностью теоретически объяснить принцип действия этого "механизма" не удастся. В примере с кентавром П.В.Палиевский пытается представить этот процесс наглядно, как бы осуществляющимся у нас на глазах: сравнение перекидывает мост между предметами и создает условия единства: он вдруг сравнение зажило своей собственной логикой, сходной, но не копирующей, а развивающей логику бытия. Переход этот мгновенен - хотя и

подготовлен; разница, расстояние между точками, мала, но разительна. Новое существо похоже на своих собратьев и, одновременно, превосходит их во многих качествах. Свифтовские гуингмы, например, - это тоже "очеловеченные" лошади, только новое существо произошло в них не в двуединой форме, а в лошадином обличье. Но это не отменяет ... того, что они особые существа, отличные от имеющихся в природе. Это овеществленная художественная возможность, тенденция - образ⁹.

В таком акте наличествует момент внезапности, неуловимости установления ассоциативных связей, который остается одной из тайн действия воображения, находящего целостность содержания отдельных предметов. Особенностью фантастического образа с гносеологической точки зрения является то, что он не имеет истинного предмета отражения (вернее, сличения) и лишь условно сопоставим с реальностью. Для характеристики генезиса образа как гносеологической формы важно отметить, что в этом случае мы имеем дело с отражением особого рода, с исторически сложившимся видом образности, которая существует лишь как "эстетическая реальность", возникающая в результате образного пересоздания жизни в творчестве. При всей своей конкретности фантастический образ условен и прежде всего в познавательном отношении. Даже будучи материально воплощен (в рисунке, скульптуре), он представляет интерес прежде всего как проявление деятельности мышления, его способности к комбинированию, воображения художника, осуществившего столь необычное сращение. Подобные образы приобретают значение не путем сложения смыслов составляющих его частей, а за счет привнесения его извне, со стороны субъекта творчества, который может быть и коллективным.

Подобно тому, как в рассказах о животных, которые строятся по аналогии с человеческими переживаниями, за наиболее распространенными образами (орла, льва, змеи, лисицы и др.) закреплены определенные психологические характеристики, так и фантастические образы имеют неизменный традиционный смысл, хотя некоторые вариации здесь и допустимы, о чем свидетельствуют более поздние литература и искусство, где широко использовался принцип сращения. Это касается не только таких литературных жанров, как сказка и басня, органически развившихся из фольклора, но и других видов искусства, в которые прочно вошли созданные древними фантастические образы, но уже в переносном смысле, на правах нарицательных имен, символов и т.п. (ср. пегас, цербер, химера и др.)¹⁰.

Способность представить естественно невозможное - одна из специфических особенностей воображения. Смысл ее понятен и наглядно предстает в фантастическом образе. Сложнее с вопросом о познавательном значении такого образа. Психология, в частности, утверждает, что поскольку в своем воображении человек всегда оперирует представлениями, постольку даже самый необычный, самый фантастический образ состоит из реальных элементов. Ни один человек никогда не может придумать образ с такими элементами, которых нет в материальном мире. В аналогичном смысле обычно истолковываются и известные соображения Н.Г.Чернышевского о том, что реальность превосходит фантазию¹¹.

Сказанное не означает, что фантазия неразрывно связана только с действительностью и ограничена ею. Это лишь одна сторона вопроса. Вторая состоит в том, что воображение, как и мышление, диалектично и включает в себя способность "отлета от действительности", осуществляемого посредством активной деятельности сознания, волевых усилий и целерациональных действий человека. Направленность на "отрыв" задают идеи, возникающие в процессе практической деятельности. Это специфическая для воображения сфера действия, благодаря которой оно, так же, как и через образ, смыкается с познанием¹². В этом случае воображение и познание выступают как "взаимопроницаемые сферы" (К.Маркс), что дает основание рассматривать и воображение (фантазию) наряду с познанием как безграничное.

Процесс воображения (фантазирования) направлен на поиски оригинальных, нестандартных образов и идей, однако возникают они далеко не всегда спонтанно и стихийно. Их появление зависит от целого ряда условий и прежде всего от имеющихся представлений, богатства практического опыта человека, его знаний, умений, таланта. При этом "в орбиту трансформирования может вовлекаться буквально все то, что запечатлелось в памяти человека от его прошлых восприятий и впечатлений и что он способен восстановить в виде сенсорных, эмоциональных, логических или рациональных представлений"¹³. Большое значение имеют и приемы фантазирования, способы переработки представлений при создании фантастических образов, которые психологи сводят к следующим: схематизация, агглютинация, гиперболизация и миниатюризация. Коротко можно охарактеризовать их следующим образом.

1) Схематизация состоит в мысленном исключении каких-либо свойств и качеств, присущих определенному объекту, с тем, чтобы выделить в нем главное. В сущности - это один из общих приемов

творчества, особенно важных для характеристики процесса создания образа. Раскрывая смысл схематизации, С.Л.Рубинштейн, в частности, указывал, что художник только тогда достигает должной выразительности в изображении объекта, когда избавит его от лишних и второстепенных деталей, которые мешают восприятию того самого характерного, что именно и только ему свойственно. Ибо "художник не фотографирует, не воспроизводит, а преобразует воспринимаемое. Суть этого преобразования заключается в том, что оно не удаляется, а приближается к действительности, что оно как бы снимает с нее случайные наслоения и внешние покровы. В результате глубже и вернее выделяется ее основной рисунок. Продукт такого воображения дает часто по существу более верную, глубокую, более адекватную картину или образ действительности, чем это в состоянии сделать фотографирующее воспроизведение непосредственно данного"¹⁴.

2) Агглютинация заключается в объединении в единое целое ряда представлений в такой последовательности, которая отличается от наших непосредственных восприятий и переживаний. Об этом приеме, проявляющемся в многочисленных частных формах, дают представление особенности построения образа на ранних ступенях развития искусства: одухотворение неживой природы, растений и животных; придание человеку свойств животных; включение известного объекта в новую ситуацию; и др. О них мы уже говорили.

3) Суть гиперболизации, так же, как и

4) миниатюризации, состоит в мысленном преобразовании (увеличении или уменьшении) разного рода объектов или представлений с целью добиться определенного эффекта (критического, комического и др.). При этом существующие модификации могут быть проведены как с целым предметом, так и с отдельными его деталями путем их акцентирования. Оба эти приема могут использоваться одновременно, что позволяет увидеть изображаемое в новом ракурсе (циклопы и пигмеи у Гомера; великаны и лилипуты у Д.Свифта и относительность понятия величины).

Способов создания фантастических образов, таким образом, немного, однако вполне достаточно для построения всевозможнейших композиций, так же, как хватает семи нот в музыке и десяти цифр для выражения любого числа¹⁵.

Многообразие создается за счет идей и средств изображения, а также языка; достоверность возникает в результате диалектического единства образа и идеи. Так, уже выделившиеся из фольклора жанры - сказка и басня - содержали не только приемы, но и мораль (поучение в

сказочной или иносказательной форме). Фантазия, олицетворение как важнейшая мыслительная процедура, символика создают нереальный (условный, синтетический) мир, но, благодаря взятым из жизни сюжетам и идеям, он выступает как "озаренный" человеческим сознанием.

Итак, у нас имеется достаточно оснований, чтобы утверждать, что в дописьменную эпоху, когда еще не существовало текстов, основную смысловую нагрузку в процессе освоения человеком действительности нес образ; общались люди также с помощью языка образных представлений. В силу этих объективных факторов активно развивались весьма характерные для образного мышления черты - яркость, наглядность, понятность и общедоступность образа. Эти качества постоянно шлифовались и оттачивались сознанием, так как благодаря им образ приобретал действенность и дальнейшую жизнеспособность. Овладение этими качествами происходит посредством самых разнообразных приемов: помимо сравнения, о котором мы говорили, средствами выделения образа становились такие виды тропа, как метафора, метафорический эпитет, метонимия, ирония, а также иносказание, символизация и др. Не ставя своей целью подробно характеризовать их роль в образном мышлении, отметим, что все они имеют общие черты, зиждящиеся на установлении подобности, отражении одного предмета в другом. В основе этих приемов лежит способность мышления улавливать объективное сходство между предметами, осуществлять "перенесение" свойств одного предмета на другой, что позволяет создать многосмысленный образ, имеющий помимо прямого значения скрытый, переносный, иносказательный смысл. Задачей таких приемов является не установление строго логического соответствия между какими-то предметами или отдельными их частями, а создание в сознании человека наиболее точного (критерием точности чаще всего оказывается наглядность) образного представления или впечатления.

Указанные приемы свойственны лишь образному мышлению, однако поскольку последнее распространяется на все области деятельности и познания, они имеют всеобщий характер. Следует особо отметить, что эти приемы выработались в процессе практической деятельности человека задолго до появления художественного образа как такового и присущи образному мышлению в целом.

Поясним это положение на примере метафоры как одного из важнейших и универсальных средств выражения и изображения. О ее генезисе говорит тот факт, что уже обрядовой поэзии были

свойственны некоторые метафорические формулы. С точки зрения психологической науки, метафора представляет собой процесс, относящийся к области представлений и присущий индивидуальному сознанию и познанию. Метафоричность мышления не является прерогативой только художественного познания и носит всеобщий характер. В основе метафоризации лежит процесс установления сходства: уподобления и расподобления, своеобразного удвоения, сопряжения в предметные пары и т.п. При таком сопоставлении образуется богатый, несдерживаемый строгой логической структурой ассоциативный ряд. В этом ряду на основе чувственной образности силой воображения возникает свободная ассоциация, которая и выливается в метафору. Так как при осуществлении этой процедуры оказываются задействованными все важнейшие компоненты человеческого сознания - рациональный, эмоциональный, чувственный, а, возможно, и подсознание, - то метафора служит своего рода связующим звеном между всеми этими внеязыковыми моментами, а также средством их выражения. При этом, разумеется, свобода метафоры как средства выражения оказывается относительной, ограниченной как определенными практическими целями, так и индивидуально-личностными возможностями.

Роль последних в процессе создания образа особенно велика, так как при этом работают зависящие исключительно от индивидуальности субъекта интуитивные стороны человеческого познания. На наш взгляд, они проявляются, в первую очередь, в таких актах, как выбор, эстетические предпочтения, лексические средства выражения "творца" метафорического сравнения, а также в четкости (или неопределенности) последнего.

Психологи утверждают, что повторить в другой сфере комплекс представлений - значит совершить творческий акт, а иногда и сделать открытие. В этом состоит высшая познавательная функция образного мышления, сочетающего в себе рациональные и иррациональные моменты и содержащего различные комбинационные возможности для обозначения новых явлений действительности. Отсюда следует, что и сами приемы создания образа, не только метафора, но и все другие, названные выше, представляющие собой определенные сочетания или, как правило, "мини-обобщения", могут быть рассматриваемы как самостоятельные моменты познания. Они не только придают своеобразие образу, но и расширяют возможности многообразного, вариантного истолкования действительности. Не случайно в литературоведении и искусствоведении образы-сравнения, образы-метафоры, образы-символы и др. рассматриваются как

элементарные модели художественных представлений о мире. Можно утверждать, что, в сущности, любые образно осваиваемые факты действительности связаны с овладением миром и имеют познавательный смысл¹⁶.

Для определения сферы действия воображения и гносеологии образа важное значение имеет и образность несколько иного плана, а именно - связанная со знаковой системой. Занимающая большое место в нашей современной жизни и науке, она восходит к условным изображениям и условным изобразительным знакам, служившим своеобразным языком в дописьменную эпоху. В этих знаках запечатлена память о первоначальном опыте, который передается не непосредственно от одного человека к другому (в смысле "предания"), а с помощью условного обозначения понятий, сложившихся в уме человека. Известно, что первоначально такую роль выполняло узелковое письмо, в котором для обозначения понятий существовали узелки различной формы, длины, цвета. Для этих же целей использовались бусины, раковины, флаги различных цветов ("узелки на память" и условные обозначения с помощью цвета бытуют и поныне). В древних культурах - египетской, шумерской, вавилонской - существовало пиктографическое (рисунчатое) письмо, в котором значительную часть знаков-символов составляли изображения предметов и животных, так что память о первом опыте предстала в виде рассказа в картинках, которые располагались длинными строчками, как буквы в книгах. По свидетельствам ученых, оно явилось основой и прообразом египетских иероглифов и шумерской клинописи, которые в свою очередь превратились в первые азбуки. Все эти способы выражения были рассчитаны на передачу информации, для адекватного понимания которой, как правило, было необходимо, чтобы воспринимающий ее не только опирался на уже имеющиеся в его опыте представления, но и был способен вызвать новые, создать образ ("во-образить"), отправляясь от условного знака.

Процесс, который можно выразить посредством мыслительной схемы "знак - образ - понятие", осуществляется за счет способности воображения, которая мыслилась как обоюдосторонняя. От наличия воображения у другой стороны зависели как адекватность восприятия, так и понимание, ответная реакция.

Знак формировался и выступал в разных видах: во-первых, как примета, служащая для передачи предметного значения и фиксирующая важнейшие характеристики объекта или отдельные его свойства; во-вторых, как символ, допускающий условность и значительные отвлечения от предмета, а в дальнейшем - как языковой

знак. Важнейшей характеристикой знака является то, что он заключает в себе наглядный образ. На этой особенности и основана его огромная роль в коммуникации. Уже неязыковые знаки успешно действовали в области общения и тем самым способствовали выработке словесного искусства, языка, и в частности понятийного мышления. В дальнейшем с развитием способности оперировать информацией, не связанной непосредственно с предметами, знак все более абстрагируется, что находит выражение в искусственных знаковых системах, языках науки, кодировании и т.д.

Мы лишь в общих чертах обрисовали сферу действия воображения, его проявление в различных видах образного мышления, сформировавшихся еще в дописьменную эпоху и дающих представление о том, что отражение мира в процессе практической деятельности является самым существенным свойством образа. Можно сказать, что, начиная с древнейших времен, различные сферы человеческой деятельности связаны с воображением, которое выступает как одна из важнейших познавательных структур сознания и творческих способностей человека.

Обратим внимание еще и на то, что воображение никогда не было "робким", ему изначально был присущ познавательный оптимизм, выразившийся в попытках человека выработать основные представления о мире, понять взаимосвязи и причинную зависимость явлений, придать своим взглядам возможную на данном этапе развития мировоззренческую целостность.

Образность развивается по своим закономерностям, выявление которых возможно только при комплексном подходе, когда анализ воображения связывается с исследованием мировоззрения, научного знания и другими факторами исторического развития, влияющими на гносеологию образа.

2. Воображение как способ осмысления и структурирования мира в мифах, древнем эпосе и религиозном искусстве

Уже самое древнее религиозно-мифологическое мышление свидетельствует о том, что первое представление о мире создавалось не одними чувственными восприятиями. Одна из главных характерных черт его - антропоморфический политеизм - не могла бы возникнуть и существовать без активной роли воображения. Из глубокой древности дошли до нас целые сонмы богов и мифических героев разных народов. Как правило, это яркие персонифицированные образы, плод богатого воображения людей, живших несколько тысячелетий назад. Здесь важно отметить, что воображение не воспринималось ими как фантазия. Эти понятия не были для них синонимами, так же как не были ими понятия миф и сказка; хотя, разумеется, без участия воображения нельзя было создать ни один из фантастических образов, которые в таком большом количестве оставили нам древние. Недаром ими почиталась "любимица Зевсова, богиня Фантазия", по выражению И.-В.Гёте¹⁷.

Это положение отчетливо проявилось в несколько более поздней повествовательной традиции, особенно в мифе, построенном по законам особой логики - "творческой логики человеческого воображения", открывающейся нам "как дар комбинирования и как дар познания"¹⁸. Оба эти "дара" тесно переплетены и разделять их нет необходимости, тем более, что если сделать это, то разрушится "логика чудесного", лежащая в основе мифа и составляющая его специфику. Ее исследованию посвящена огромная литература, яркими страницами которой можно считать работу Я.Э.Голосовкера, в которой эта логика убедительно раскрыта и показана на конкретных примерах. В частности, Я.Э.Голосовкер отмечает, что миф в очень условном смысле может быть соотнесен с обществом и историей, что "логика чудесного в мифе как бы играет произвольно категориями - временем, пространством, количеством, качеством, причинностью"¹⁹, но все дело в том, что миф и не нуждается в адекватности и достаточно релятивирован; в нем есть свой порядок и смысл, и повествование следует им, не допуская ничего бессмысленного. Если же все-таки как-то конкретизировать "дары" воображения и познания, о которых говорил Я.Э.Голосовкер, то можно отметить следующее.

Миф прежде всего создает конкретные образы, смысл которых может быть определен посредством таких обобщенных понятий, как "власть", "мудрость", "хитрость", "храбрость", "любовь", "надежда" и многие другие. Мифические герои являются настолько яркими носителями этих человеческих качеств, что их образы становятся образами-символами, а их имена нарицательными. При всем том, что они изначально наделены определенной ролью и судьбой и в этом смысле "заданы", их образы далеко не однозначны. Казалось бы, в мифе все предрешиено, у героя нет свободы выбора, многое приписывается чуду, и все же действие развивается как естественный ход событий, герой проживает свою жизнь как зависящую и от его собственных усилий, пробивается к цели сквозь хаос случайностей, выполняя свой долг и предназначение, сохраняя человеческое достоинство. Тем самым раскрывается все богатство и разнообразие качеств мифического образа в самых различных ситуациях, от обыденных, житейских до невероятных, фантастических на протяжении целых циклов мифов.

Герои мифов совершают невозможные в естественных условиях подвиги и поступки, претерпевают бесконечные превращения, действуют вопреки логике здравого смысла - и все это воспринимается как отнюдь не абсурдные, а вполне осуществимые действия. Успешное преодоление препятствий, чудесные подвиги, раскрытие смысла загадочных явлений природы и тайн волшебных вещей - неотъемлемая принадлежность мифа и необычайно богатая сфера воображения, которая важна сама по себе, независимо от наличия в ней познавательного содержания. С ней связана поэтическая фантазия, яркая символика, образный язык, являющиеся "высшими свойствами человека" (К.Маркс). В таком искусстве воображаемая действительность и ее достоверность самоценны и не нуждаются в реальном правдоподобию. А между тем магия его настолько велика, что такая иллюзия возникает, и в сознании воспринимающего его мифические боги и герои во всем своем великолелии и со своим необыкновенным бытием существуют как живые. Психологический эффект воздействия таких образов очень велик. Как правило, они с детства проникают в сознание человека и сохраняются в памяти на всю жизнь. Об этом же свидетельствуют и весьма многочисленные произведения изобразительного искусства на мифологические сюжеты, в которых предлагаются все новые и новые варианты этих образов, претерпевая превращения уже по воле других творцов в зависимости от богатства их художественного воображения.

Причина такого воздействия состоит также в том, что в мифе органически сочетаются реальность и фантазия, земное и "божественное". Развиваясь по своим законам, миф сопрягает разные начала: жизненный опыт, обыденные представления, передающие сущностную укорененность человека в истории, неизбежную предопределенность его индивидуального сознания историческим контекстом, и вместе с тем мир воображения и разного рода метаморфоз, выражающий извечное стремление человека выйти за пределы ограничивающих его исторических условий, познать свои новые возможности. С этой точки зрения большой интерес представляет и такая необычная, но вполне естественная для мифа сфера, как пророчества, ясновидение, разного рода откровения и другие, как мы бы теперь сказали, ненаучные формы предвидения, а также такие сверхъестественные явления, как обладание вечной молодостью и бессмертием, способность понимать голоса животных и птиц, проникать в тайны смерти и т.д. Характерно, что в древности эта сфера также никогда не рассматривалась как необъяснимая и недостоверная, как ложное знание. Напротив, пророчества, например, были широко распространены именно как необходимая форма знания: в них никто не сомневался, они всегда сбывались, обмануть предсказанную судьбу, избежать ее было невозможно. Такие особенности мифа также самоценны и не только потому, что многие вымыслы и домыслы древних, их идеи оказались поистине пророческими и не утратили своего значения с развитием познания и более полного постижения реальности, а прежде всего как попытка человека разрушить зависимость своего индивидуального существования от множества жизненных обстоятельств и даже исторических условий, как первый опыт его представлений не только об устройстве мира, но и о своей собственной природе, своих возможностях, своем будущем.

Разумеется, в мифах всех времен и народов воображение играло огромную роль в процессе осмысления и, как правило, олицетворения природных явлений и вечно мира. Не случайно, как отмечают исследователи, миф чаще всего представляет собой версии о происхождении тех или иных предметов и явлений природы (огня, небесных светил - солнца, луны, созвездий и др.), а также обрядов, разного рода установлений и т.п., являющихся важнейшими формами общественной жизни. В философии культуры существует точка зрения, согласно которой человеку во все времена сопутствовало убеждение в том, что вещи, с которыми он имеет дело, заключают в себе нечто большее, чем то, что он знает о них на основании своих

собственных органов чувств, что ему только видится, слышится, осязается в них. В вещах ему чудится какой-то "тайный" смысл, имеющий для него более важное значение, чем простое знание о вещи²⁰. Древние разгадывали эти "тайны" при помощи воображения, проявляя свойственную детской психологии особенность равнодушного отношения к предметам, попытку их "оживить" и тем самым раздвинуть границы их воздействия. Природная особенность воображения ярко проявилась и в том, что человек оказался способен и к непосредственному усматриванию связи вещей. Воображение оказывается той побудительной силой, которая толкает мысль человека на поиски этих связей, создание все новых и новых вариантов этих связей. Об этом, в частности, свидетельствуют отразившиеся в мифе религиозные представления, в которых наглядно проявляется стремление человека упорядочить, систематизировать, закрепить определенным образом понятий мир.

Мифологическое истолкование причинных связей многих явлений допускало не только домысел, догадку, но и буквальный вымысел, фантазию, вызванную представлением о сверхъестественных причинах того или иного явления. Мифология в целом отражала тот уровень общественного устройства, материальной культуры и развития общественного сознания, когда реальность наиболее адекватно отражало именно мифологическое сознание с характерным для него отождествлением вымысла с действительностью. Как отмечал К.Маркс, "всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, вместе с наступлением действительного господства над этими силами природы"²¹.

В те времена миф не рассматривался как вымысел, о чем свидетельствует тот факт, что первобытные народы строго различали выдумки, служащие лишь для развлечения, и обыденные реальные истории от мифа, в котором также мыслилась подлинная история, но история особо ценная, как бы устанавливающая нормы на будущее. Разумеется, были при этом и чудесные (фантастические) элементы преданий, но они уже в то время воспринимались как сказка. И весьма примечательно, что в последующее время предания и мифы все более очищаются от сказочного элемента; особенно это касается мифов, вошедших в исторические предания. (Так, уже из гомеровских поэм устранялось то, что считалось слишком фантастическим на данной стадии общественного развития.) Элементы мифологизированной истории, содержащейся в поэмах, имели реальную почву. Не случайно

Г.Шлиману и другим ученым удалось обнаружить те места, о которых поведал греческий эпос.

Особенностью мифологического мирозерцания явилась его синтетичность: в мифе отражалась и традиционная ситуация - при этом нередко упоминалось о других мифологических циклах, - и свободная импровизация певца-аэда на злободневную тему. Миф как бы сопрягал в себе возможные временные формы, стремился к концентрации обширного материала. Он включал в себя самые различные прежние и новые, ставшие типичными, сюжеты: о "смерти и воскрешении природы", о "родословной богов", о "деяниях мужей и богов" и др. Миф объединил известные еще из фольклора и, по словам Геродота, восходящие еще к египетским памятникам II тыс. до н.э. "сказочные приключения мореплавателей", рассказы о "странствиях героев и страстном желании увидеть хоть дым отечества", "возвращении мужа", "сыне, отправляющемся на поиски отца", и др. Задолго до христианства в мифе нашло отражение представление о загробном мире, причем царство смерти помещалось не на небе, а в земной пропасти²².

Свойственный мифу принцип связи, его структура формируют по-своему стройное и непротиворечивое представление о мироустройстве, которое можно назвать донаучной картиной мира, отражающей соответствующую эпоху. Мифологический момент (мы имеем в виду область воображения) создает в ней то единство, которое человек еще не в состоянии охватить рационально. Какую роль в создании этой картины играет воображение и как в процессе развития образности формируется художественный образ, лучше рассмотреть, обратившись к конкретному материалу.

С таких позиций может быть интерпретирован древнейший эпос разных народов - "Сказание о Гильгамеше", "Махабхарата", "Рамаяна", "Илиада", "Одиссея" и др., впитавший в себя в трансформированном виде древнюю мифологию и являющий немало доказательств того, что в мифе как форме общественного сознания содержатся зародыши искусства, донаучных представлений о мире, а также религии. Древнейший эпос содержит не только накопленный и передаваемый из поколения в поколение познавательный опыт, но и целый ряд интересных по содержанию образных представлений-догадок, попыток проникнуть в тайны и загадки природы, выраженных как посредством понятий ("душа", "золотой век", "преисподняя", "загробная жизнь" и др.), так и в конкретно-образной форме. В эпосе проявился характерный для древнего этапа познавательных отношений способ связи реального и воображаемого,

при котором последнее мыслилось как внеопытное и недоказуемое, но реальное знание, являющееся существенным компонентом мировоззрения человека. Примечательно, что даже фантастические представления оказывались весьма живучими, удерживались веками, поскольку, как правило, заполняли собой труднодоступные для познания "пустоты". К тому же это часто были художественно содержательные картины, вносящие новое в жизнь человека, становящиеся устойчивыми представлениями для целых поколений людей и "вечными сюжетами" в истории культуры.

Обратимся к более поздней, чем шумерская (III тыс. до н.э.), вавилоно-ассирийской литературе (на аккадском языке, ок. XXVIII-XXIII вв. до н.э.), в которой значительное место занимают шумерские эпические песни, дошедшие до нас в записях XIX-XVIII вв. до н.э. и обнаруженные в конце XVIII в. в храмовой библиотеке г.Ниппура. Пока что они изучены далеко не полностью и среди них - цикл песен о героях Урука - одного из древнейших городов: Энмеркаре, Лугальбанде и Гильгамеше; последний вызвал наибольший интерес²³.

В эпосе причудливо сочетаются практический опыт и сказочные подвиги Гильгамеша, фантастика которых, однако, направлена на то, чтобы в конечном итоге способствовать созданию условий для вполне реальной нормальной жизни людей. Сказочные мотивы сливаются, составляют единое целое с рассказами о зарождении социальной и культурной жизни, нравственности и изначально существующем противоборстве двух ее ипостасей - добра и зла. С пафосом утверждается бессмертие человеческих дел, которое символизируют стены Урука, воздвигнутые "семью мудрецами" и самим Гильгамешем. Пафос вполне оправданный. Сохранившиеся до настоящего времени (хотя и более поздние, но идентичные знаменитым сооружениям) массивные кирпичные стены Урука и Вавилона, украшенные изображениями животных и орнаментом, поражают своей долговечностью и величием, а гениальные архитектурные изобретения древних - арки и башни - как бы осуществляют связь с современным градостроительством.

В эпосе о Гильгамеше, царе Урука, ярко отразились интерес к человеческой личности и изобилующее реалистическими подробностями описание его подчас трагической судьбы, а наряду с этим - жизнь богов и их деяния, причем взятые не сами по себе, а в их отношении к человеку. Отметим, что боги предстают отнюдь не всемогущими (одна из древнейших богинь - богиня плодородия Инанна (Иштар) сваталась к Гильгамешу и была отвергнута им); в песнях имеются и богоборческие мотивы. Характерно, что наиболее

фантастические свершения связаны не с богами, а с человеком (сражение Гильгамеша с чудовищами - хранителями горы кедров и др.).

Реалистическую основу эпоса поддерживают рассуждения о смысле жизни, о предназначении людей, о свободе (диалог "господина" и "раба" и др.). Обращает на себя внимание тот факт, что шумеры не считали себя первыми людьми; напротив, из эпоса явствует, что много раньше был "золотой век", когда царили мир и согласие, жили без страха, горя и ненависти; доброта окружала весь мир, все люди говорили на одном языке и славил одного бога (Анн). И если рассказ о "золотом веке" носит довольно абстрактный характер, то история о потопе и чудесном спасении от него героя излагается как событие, случившееся на памяти человечества. Живым опытом наполнен и один из сюжетов, связанный с образом ставшего другом Гильгамеша "дикого" человека Энкиду (мы бы назвали, "естественного" человека, древнейшего прещественника образов в духе романтизма и Ж.-Ж.Руссо). Близкий к природе Энкиду, живущий в степи среди зверей, защищает их от истребления охотниками; на этой почве и возникает у него конфликт с Гильгамешем, представителем разрушающей природу городской цивилизации, и Гильгамеш вынужден уступить. Находясь в городе, Энкиду отстаивает достоинство человеческой личности, выступает против несправедливости, в частности против "варварского" права первой брачной ночи. Проблемы нравственности и религии поставлены как насущные реалии, что согласно современным историческим данным вполне соответствовало времени, ибо уже в XVIII в. до н.э. существовала обширная дидактическая литература, а в художественных произведениях встречались поэтические афористические поучения (наиболее известные законы Хаммурапи и стихотворное введение к ним относятся к XIX-XVI вв. до н.э.).

Особо отметим, что именно познавательный искус направляет поиски-размышления героев в область фантазии. Гильгамеш, утративший друга, хочет узнать тайну смерти и вечности, беседует с вызволенной им из подземного царства богини Эрешкигаль душой Энкиду, рассказавшей о многих печальных, но весьма реалистических подробностях "жизни" после смерти (тело становится прахом, его источают черви, - говорит "душа", - так что остается только сидеть и плакать). Высказанные при этом сентенции можно рассматривать как скепсис по отношению к вымыслам о загробной жизни.

Однако в эпосе содержатся и другого рода фантазии, отразившие то, что мы называем романтическим полетом мысли, мечтой. По-

видимому, и она присуща нашей психике издревле, и без нее нельзя представить себе человеческое искание истины. Об этом свидетельствует "Эпос об Этане" (цикл г.Киша, Эреду, Вавилона, XXII-XVIII вв. до н.э.), отразивший мечту человека о полете и желании увидеть землю с высоты (эпос содержит весьма поэтический рассказ о полете героя на орле на небеса и открывшейся оттуда панораме земли и моря), а также сложившийся несколько позднее, в XVI-XII вв. до н.э., большой космогонический эпос, описывающий сотворение мира из хаоса, борьбу богов и создание людей из глины и крови бога.

В еще более поздней, но также древнейшей, ассирийской литературе, в частности найденной в библиотеке царя Ашшурбанипала (668 - ок. 633 г. до н.э.) в Ниневии, были обнаружены списки царей и династий, начиная с "допотопного" времени, и если эти материалы рассматривать как первые попытки создания истории, т.е. в какой-то степени достоверного знания, то окажется, что одновременно с ним существовала и первая фантастическая "футурология" в виде разного рода предсказаний, гаданий и т.п., составивших целые сборники.

Извечная связь человека с природой давала ему надежду на возможность проникнуть в ее загадочную многозначительность. Давая волю фантазии, воображая картины будущего, человек как бы утверждал свою способность подняться над самим собой, выйти за пределы своего Я. Проникнутые этим пафосом древние сюжеты и образы стали вечными, получили долгую жизнь в культуре и искусстве, начиная с библии и кончая нашим временем, остались ярчайшим примером проявления творческого духа человека²⁴. О впечатляющей силе этих представлений свидетельствует тот факт, что хотя с появлением нового общественно-практического и духовного опыта человечества возникли и фиксирующие этот опыт новые и новые философские концепции, однако еще не скоро им удалось освободиться от религиозно-мифологических элементов, многие из которых, и среди них самые загадочные и устойчивые - бог и душа, продолжают свое существование и в наши дни и по-прежнему вызывают ожесточенные философские и религиозные споры.

В век научно-технического прогресса особую остроту приобретает рассмотрение взаимоотношения разума и веры, религии и науки. Казалось бы, научное мировоззрение должно окончательно вытеснить из сознания людей религиозные представления. Однако этого не произошло. Чем же объяснить этот факт?

Одна из главных причин, обусловивших его, на наш взгляд, состоит в том, что в течение тысячелетий религия была связана с

культурной историей общества, служила средством воспитания личности, важнейшим способом формирования нравственности и морали, т.е. являлась неотъемлемой частью жизнедеятельности и мировоззрения человека. Так что, хотя научное познание и связанная с ним секуляризация общественной и умственной деятельности в Новое время значительно способствовали "расколдовыванию мира" (М.Вебер), они не могли окончательно вытеснить религиозные представления из человеческого сознания. Разумеется, есть ряд других причин устойчивости религиозных представлений. Но нас интересует - в плане нашего исследования - иной аспект, который мы и осветим несколько подробнее.

Религиозные учения, в частности христианская теология, базирующаяся на Библии, учениях "отцов церкви" (Священном писании и др.), воспринимались и воспринимаются как опыт философской и художественной деятельности, а Библия является литературным памятником, о высоких поэтических достоинствах которого оставили многочисленные высказывания выдающиеся художники всех времен. На библейские темы созданы поистине бесчисленные произведения литературы и изобразительного искусства, что способствует приобщению людей к религиозному опыту и выработанным в процессе его общечеловеческим ценностям. Литература и искусство такого рода выступают и одной из форм эстетического влияния на сознание человека, что также немаловажно. Церковь постоянно предпринимает усилия, чтобы собрать произведения изобразительного искусства на религиозные темы, причем самых разных направлений, проявляя завидную терпимость даже по отношению к явной экстравагантности²⁵.

Так или иначе этот яркий, образный "вторичный мир" если и не способствует устойчивости религиозных представлений, то во всяком случае оказывает большое эмоциональное воздействие, заставляя нас соотносить с ним свое мировоззрение, выработать к нему определенное отношение. Разумеется, оно неоднозначно, но, на наш взгляд, при любом подходе должно состоять в выявлении и сохранении всего ценного, что может дать религиозный опыт; иначе говоря, оно должно развиваться в русле определенной традиции по отношению к культурному наследию прошлого: его нужно знать и уметь интерпретировать.

В соответствии с темой исследования коснемся вопроса о ценности религиозного опыта. Обратимся к Библии. Научкой доказано, что Библия претерпела сложную и длительную историю, что в ней в фантастической форме отражены условия, идеологическая борьба,

культ и верования, художественное творчество разных эпох и народов²⁶. Однако только ли в фантастической форме? Разумеется, нет. Археологические раскопки в Месопотамии и других странах Ближнего Востока XIX-XX вв. показали, что текст Ветхого Завета во многом совпадает с гораздо более древними ассиро-вавилонскими, египетскими и хеттскими текстами²⁷. Библия включает представляющие собой фрагменты древнейшего исторического эпоса ритуальные тексты и юридические кодексы, хроники и мифы, народные песни и любовную лирику, притчи и сказания, пришедшие, очевидно, из устного народного творчества, и др. Все это позволяет рассматривать Библию с точки зрения истории развития общества и его культуры. Весьма интересен также аспект её мировоззренческого содержания, связанный с моделированием образа и структуры мироздания, хотя, разумеется, он несостоятелен с точки зрения научных принципов объяснения. Этот аспект - свидетельство тому, что человеческому сознанию изначально свойственно стремление создать целостную картину мира. А так как до сих пор ее нельзя обосновать полностью данными современной науки, человек и прибегает к формам ненаучного мышления, связанным с воображением, домыслом, и тем самым реализует свое стремление проникнуть в нечто, находящееся за границами познанного, свою потребность в гармонии. С этой точки зрения и могут быть рассматриваемы религиозные учения, в частности та же Библия, содержащая один из древнейших, так называемый ближневосточный образ мира, а также доктрину происхождения человека, своеобразную космологию и т.д.

Рассматривая Библию как культурный памятник и отмечая свойственную ей тесную связь с устной народной поэзией Древнего Востока, в частности Египта, а также с гораздо более древним угаритским эпосом, оказавшим на нее огромное влияние, как было отмечено, обратим внимание и на то, что в Библию вошли многие тексты светских жанров. Однако следует подчеркнуть как важнейшее то обстоятельство, что все они были переосмыслены в духе целого, и оканон оказался построенным как маленькая литературная "вселенная", включающая самые разные тексты, однако в прямом или косвенном, изначально или вторичном соотношении с религиозной идеей²⁸. Это своеобразный синтез реальности и вымысла при приоритетных идеях о божественном творении, которые не так-то просто опровергнуть и в век современной науки.

Яркая образность, символика и другие приемы художественного мышления, органически слитые с постановкой всеобщих, или, как бы мы сейчас сказали, глобальных проблем, - далеко не полный перечень

того, что со страниц Библии вошло в новоевропейскую культуру и, получив в ней "второе рождение", продолжает воздействовать на духовный мир современного человека. Приведем лишь некоторые примеры из тех, которые научная критика Библии (так называемая библейская критика) считает наиболее характерными и значительными. Отмечается, в частности, всемирно-историческое значение "Книги Иова", которая сформулировала и обобщила центральную для Ближнего Востока проблему смысла жизни перед лицом страданий невинных (ранее эта проблематика освещалась в египетской литературе: "Беседа разочарованного со своей душой", "Песнь арфиста"; в вавилонской - поэма "Повесть о невинном страдальце", "Разговор господина и раба" и др.), а затем передала ее европейской культуре. Отголоски "Книги Иова" слышны в трагедиях Шекспира, ее экспозиция послужила образцом для "Приюта на небесах" в гётевском "Фаусте". В кризисный период Нового времени значение "Книги Иова" усилилось; ее символика сыграла ключевую роль в создании итогового произведения Ф.М.Достоевского "Братья Карамазовы"²⁹.

Своеобразное влияние оказала в Новое время и апокалиптическая литература, которая представляла собой настоящую энциклопедию фантастики, космологии, астрономии и физики (такова, например, "Книга Еноха"). Именно через апокалиптику ближневосточный образ мира перешел в христианские апокрифы и надолго определил представления многих народов. Однако "библейская критика" подчеркивает, что главной темой апокалиптических сочинений были не столько проблемы настоящего мира, сколько мир будущего. И это тоже важно отметить, как один из факторов вечного стремления человека увидеть как можно больше, проникнуть в тайну грядущего, его надежд на лучшее будущее. Свидетельство тому - древние тексты, найденные в 1947 г. в пещерах у Мертвого моря, в местности Вади-Кумран (Иордания), многие из которых звучат вполне современно и содержат гуманные футурологические проекты. Вот, к примеру, одно из рассуждений о будущем: "Тогда знание заполнит мир и никогда не будет в нем больше безрассудства ... Разве не все народы ненавидят кривду? И тем не менее она среди них всех водится ... Какой народ желает, чтобы его угнетал более сильный, чем он? ... А какой народ не угнетает своего соседа? Где народ, который не грабил бы богатства другого?" Отсюда делается и поныне злободневный вывод: нигде социальная практика не соответствует нравственному идеалу, но она должна быть приведена в соответствие с ним, и притом повсюду³⁰.

Таким образом, имеется достаточно оснований для утверждения, что древние культурные источники, которые обычно относят к религиозным, являются средоточием самых разных форм знания и духовно-практического опыта, вплоть до утопического сознания с такими характерными чертами, как наличие идеала и альтернативного социального устройства.

Особо следует отметить язык Библии. Его лаконичность, смысловая емкость обусловили его долговечность: весьма многочисленные имена, ставшие нарицательными, разного рода названия и просто выражения, обязанные своим происхождением продуктивной силе воображения древних людей, даже утратив связь со своим религиозным контекстом, вошли в речь современного человека, к тому же не в качестве архаизмов, а, напротив, на правах средства для достижения большей выразительности, образности и художественности ("запретный плод", "соль земли", "каинова печать", "вавилонское столпотворение", "манна небесная", "всемирный потоп"; примеры можно легко продолжить).

В современных условиях эта древняя литература является не только компонентом культурной традиции. Идеи, сюжеты, персонажи, созревшие в лоне Библии, были вновь многократно воссозданы и стали достоянием широкого круга национальных культур, породили целый ряд оригинальных произведений литературы и искусства. Такая ситуация, на наш взгляд, дает возможность раскрыть одну из ярких особенностей воображения - его индивидуальный, неповторимый, личностный характер, служащий важнейшим средством проявления сущностных сил человека. Эта черта может быть раскрыта на примере творчества разных художников, обращавшихся к одной и той же теме, традиционному сюжету, канонизированным образам и т.д., и тем не менее создавшим уникальные и даже трудно сопоставимые произведения искусства. Все дело в том, что воображение включено в сложный мыслительный контекст, который определяет его направленность и действие. Воображение живет в этом контексте и осуществляется через него. Выражая идейные устремления личности, оно само может выступить как идея.

Однако поскольку речь идет об искусстве, она не может быть выражена непосредственно и однозначно. В искусстве имеет место эстетическое отражение, и если научное познание стремится очистить свой результат от всякого рода антропологических, субъективных проявлений, видя в этом залог объективности, а иногда и вне-временности полученного знания, то особенностью эстетического отражения является то, что оно неотделимо от творца, а,

следовательно, несет на себе и печать эпохи³¹. Идея как "глубочайшее устремление времени", воплощенная в образе, - это и объективное, и субъективное отражение, сплав исторической сущности и индивидуального художественного воплощения. В этом и состоит не только одна из важнейших особенностей художественной идеи, связанной с воображением, но и специфика художественного познания вообще. Наглядно эту особенность можно проследить на примере произведений на одни и те же библейские сюжеты, переосмысленные в духе своего времени. Так, неповторим и отчетливо индивидуален облик мадонн у Джотто, Рафаэля, Ф.Липпи, Пармиджанино, но они представляют и свою эпоху в лицах, а эти лица в свою очередь разительно отличаются от своего первообраза - египетской богини Исиды с младенцем Хором на руках, - воплотившего древнейшее представление о богоматери. (К сожалению, наша практика изучения древнерусского изобразительного искусства и иконописи такова, что лишь специалисты способны "читать" не только их "декоративное", но и духовное содержание). Юный Давид в бронзе у Баргелло и Донателло ближе к библейскому первоисточнику, чем гениальное творение Микеланджело, но именно оно стало символом эпохи Возрождения. Данте в "Божественной комедии" (1307-1321) ассоциировал образы Библии с философскими и политическими проблемами своего времени, рассуждениями о судьбах человеческого рода, выпавших на его долю испытаниях и трагедиях. Страницы истории культуры, связанные с библейскими сюжетами, ясно показывают, что искусство развивалось как освобождающееся от религиозных догм, от влияния трансцендентного на сознание человека в ранние эпохи. Развитие реалистического рационалистического мышления стимулировало переосмысление библейских сюжетов, привело к усилению богоборческих мотивов, к возвеличению человека и его земной жизни. Именно в таком духе воспринимаются евангельские мотивы в "Освобожденном Иерусалиме" (1580) Торквато Тассо, драмы на религиозные темы Й.ван ден Вондела, лучшая из которых "Люцефер" (1654), "Потерянный рай" (1667) и "Возвращенный рай" (1671) Дж.Мильтона, "Мессиада" (1751-1773) Ф.Г.Клопштока, лирика Г.Гейне, драмы-мистерии Дж.Г.Байрона "Каин" (1821), "Небо и земля" (1822) и др.³². В эпоху Просвещения библейские образы служили материалом для сатиры на религию, духовенство, политику господствующих классов (Ф.Рабле, У.фон Гуттен, Вольтер, А.Франс). Начиная с римского императора Юлиана Философа, существовала и традиция критики Библии, активно развитая лордом Г.Болингброком, Вольтером и др.; создавалась

меткая пародийная литература в духе "Забавной Библии" (1897) Л.Таксила. Многие произведения выдающихся писателей строились как атеистическая трансформация религиозных догм.

Из приведенного, далеко не полного, перечня ясно, что эта важная тема требует особого рассмотрения, поэтому мы отметим лишь одну примечательную европейскую традицию - осмысление библейских текстов как поэтического творчества, приведшую к созданию целого ряда замечательных произведений искусства, в том числе и в русской литературе. Начавшаяся в творчестве немецкого философа и поэта И.Г.Гердера³³, она развивалась в виде бесчисленных поэтических "переложений" и подражаний псалмам (в русской литературе - М.В.Ломоносов, Г.Р.Державин, Н.М.Языков и др.). Библейские мотивы и образы занимали существенное место в поэзии А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, в лирике русских символистов А.Белого, А.Блока, Ф.Соллогуба и др.; использовал библейские сюжеты в своей поэзии, относясь к ним, впрочем, иронически, В.Маяковский. Нашли отражение они и в мировой музыке, начиная от литургии и кончая модернистской музыкой А.Шёнберга, основанной на двенадцатитоновой системе и додекафонии (оратория "Веревочная лестница").

Осмысление библейских текстов как поэтического творчества представляет интерес для нас как возможность обрисовать, хотя бы в общих чертах, многоступенчатую и многослойную область вариаций и "превращений" в искусстве. Помимо прочего, наличие этой области служит доказательством того, что реализуемая в ней продуктивная творческая способность воображения развивается отнюдь не на пустом месте, а тысячами содержательных нитей связана с многочисленными, самыми различными источниками. Воображение управляет, манипулирует "превращениями", как "магическими кристаллами в калейдоскопе", и делает выбор, - в конечном итоге создает нечто Новое, индивидуально-своеобразное, являющее некий художественный коррелят предшествующего духовно-практического опыта, выступающего в преобразованном, подчас доведенном до своей противоположности, виде.

Разумеется, в искусстве существует и "свободная изобретательность", ненуждающаяся в опоре на действительность, но сейчас речь идет не о ней.

3. Современная интерпретация религиозного мифа

Особенно сложный ряд превращений проходят историко-религиозные мотивы в творчестве современных художников, что дает возможность выявить "механизм" действия творческой способности воображения, обнаружить сферу ее наиболее активного применения. С этой целью рассмотрим интерпретацию религиозного мифа, обращенную к современности, которую дал Т.Манн в своей тетралогии "Иосиф и его братья" (1933-1943). На вопрос о том, почему он обратился к этому далекому от современности сюжету и что побудило его построить на основе библейской легенды эпически-обстоятельный, монументальный цикл романов, Т.Манн ответил в докладе, посвященном истории его создания.

Выделим из этой истории интересующие нас моменты, касающиеся самого процесса художественного творчества и роли в нем воображения. Обратимся к замыслу романа. Замысел, по мнению писателя, должен исходить из прочувствованного и освященного знанием материала. "Произведение, которое я пишу, - отмечал он, - должно глубоко уходить корнями в мою жизнь, тайные связующие нити должны тянуться от него к мечтаньям самой ранней поры моего детства, - лишь тогда я смогу признать за собой внутреннее право на него, лишь тогда уверю в то, что мое желание заниматься им имеет свое законное основание"³⁴. Назовем такие моменты автобиографическими "данными". У автора - это и отроческое увлечение "страной пирамид", и воспоминания о путешествии в Египет, отразившиеся в статье "В пути" (1925), а также впечатления и мысли, связанные с чтением старинной семейной Библии; рассмотрение "графических фантазий", изображавших историю Иосифа, и др. И все же первоначальным толчком к написанию романов послужили не столько эти достаточно богатые "данные", сколько идея его великого предшественника. Т.Манна поразила история, рассказанная И.-В.Гёте в мемуарах "Поэзия и правда", о его намерении изложить безыскусственный и чересчур короткий библейский сюжет об Иосифе "во всех подробностях". Намерение было осуществлено, но Гёте остался не удовлетворен написанной повестью и уничтожил ее. Т.Манн поддался искушению повторить опыт³⁵.

Итак, на данном этапе активно работает ассоциативное мышление, опирающееся не столько на собственное знание, сколько на духовный автобиографический опыт.

Воображение проявляет себя как способность к активизации прежде всего творческих потенций самой личности художника, в результате некоторых переживаний, подсказавших замысел, появления представлений, которые могут способствовать созданию психологической настроенности, внутренней готовности к такому художественному эксперименту. Слово эксперимент здесь употребляется оправданно, ибо художник, как правило, сначала представляет свое будущее произведение в довольно простом и практически легко осуществимом виде. Нередко имеющий место творческий самообман связан с тем, что хотя цель бывает ясна с самого начала, произведение часто перерастает намерение автора, как в смысле объема, так и внутреннего содержания, следующего своей логике. Изначально даже самое богатое воображение не способно все предусмотреть. Однако роль воображения на этом этапе очень велика: оно создает соответствующую атмосферу, приближает воспоминания, которые можно перенести в другую плоскость, делает возможным вживание в проблемы, позволяет взглянуть на весь практический опыт сквозь призму задуманного. Художник вступает в сложные отношения со временем, которое трактуется сразу в нескольких аспектах: помимо переднего сюжетного плана, отражающего приметы времени, рисуется внутренняя картина определенной эпохи. Воображение помогает проникнуть в таинство другого времени, установить контакт с неведомым миром, как это было у Т.Манна с его романом об Иосифе. А это оказывается, по его словам, весьма сложный и интимный процесс, - проникновение в материал, доходящее до растворения в нем, до самозабвенного отождествления себя с ним, - проникновение, из которого рождается то, что называют "стилем" и что всегда представляет собой неповторимое и полное слияние личности художника с изображаемым предметом³⁶.

На следующем этапе главной целью становится воссоздание (или создание) новой реальности. Следовательно, его можно рассматривать в связи с процессуальностью как способность представить историю в виде процесса; в нашем случае - осуществляется процесс превращения библейского сюжета в развернутую историю с широким простором для творчества. Время выступает в лицах, в образах. Функции воображения на этом этапе связаны со структурой произведения и состоят в установлении взаимосвязей, соединении сюжетных линий, в синтезе и нахождении кульминационных точек, в которых сходятся

важные для смыслового содержания ассоциации. Короче: область воображения здесь - образы, зрелость сюжета, наглядное представление во времени и пространстве того, "как это было". Разумеется, это разделение по этапам и выделение функций воображения в художественном творческом процессе весьма условно. Нам важно подчеркнуть здесь, что воображение на всех его этапах является силой, активизирующей творческие способности.

Воображением художника создается своеобразная ситуация, когда нужно "точно описать, претворить в плоть и кровь, придвинуть поближе нечто очень далекое и смутное, так что создается впечатление, будто теперь все это можно видеть воочию и потрогать руками, будто ты наконец раз и навсегда узнал правду о том, о чем так долго имел лишь очень приблизительные представления"³⁷. Воображение оперирует точными и конкретными деталями, используя собранный художником материал, создает психологически достоверные ситуации с убедительным объяснением мотивов, побудивших героев совершать те или иные поступки, использует приемы исторического комментирования, чтобы добиться впечатления реальности и достоверности происходящего. Однако все это остается иллюзией, видимостью, игрой, созданной искусством.

В нашем случае подоплекой всего этого кажущегося правдоподобия является еще и юмор. Важно только уточнить, о каком же юморе идет речь, каков его характер? Ясно, что речь идет не о комизме ситуаций. Здесь юмор непосредственно связан со способом осмысления материала, творческим методом, и постоянно корректирует его. А.Н.Лук в одной из книг приводит высказывание М.В.Ломоносова об остроумии как совоображении, соединенном с рассуждением, указывая, что термином "совоображение" автор "Риторики" обозначал то, что сейчас именуют ассоциацией. А "рассуждение", считает А.Н.Лук, скорее всего, означает критическую оценку и отбор³⁸. К юмору Т.Манна, на наш взгляд, вполне применима эта характеристика. Его юмор действует в интеллектуальной сфере. Автор "Истории об Иакове" писал по этому поводу: "Юмором пронизаны, в частности, те места книги, где проглядывают элементы анализирующей эстетики, комментирования, литературной критики, научности, которые, точно также как и элементы эпоса и наглядно-драматического изображения событий, служат средством для того, чтобы добиться ощущения реальности". Юмор решает важную для такого рода "архаического материала" эстетическую задачу: передать "отчуждение" от этой архаики и вместе с тем синтезировать все возможные формы ее комментирования в художественное целое. В

тетралогии большое место занимает поясняющая и анализирующая авторская речь, прямое вмешательство писателя в повествование. Книга комментирует и самое себя, обращаясь к истории легенды, разных ее переложений и преломлений. Причем, пояснения, как отмечает Т.Манн, охватывают здесь "в правила игры", они представляют собой по сути дела не авторскую речь, а язык самой книги, в сферу которого они включены, это речь косвенная, стилизованная и шутливая, способствующая мнимой достоверности, очень близкая к пародии или, во всяком случае, иронизирующая, ибо применять научные методы к материалу совсем не научному, сказочному - значит заведомо иронизировать над ним³⁹.

Итак, о юморе можно говорить не только как о свойстве психики, но и как о совоображении, входящем в структуру художественного стиля писателя. В принципе это положение всегда было вполне приемлемо для творческих людей. Но насколько оно было свойственно Т.Манну - интеллектуалу и аналитику? На этот вопрос он сам дает ответ, утверждая, что если говорить о стиле, то он признает, "собственно, только пародию" и "в этом близок Джойсу"⁴⁰. Справедливость этого утверждения можно доказать, обратившись к текстам с их "шутливой серьезностью".

Далее хотелось бы обратить внимание на следующее. А.Н.Лук указывал, что структура юмора как психического свойства такова, что оно часто сочетается с чувством сострадания, что психологические предпосылки формирования чувства юмора и чувства сострадания очень близки. "И не случайно писатели, которые в большей мере обладали чувством юмора, были и высокогуманными людьми", - писал он, ссылаясь на слова Ф.М.Достоевского: "возбуждение сострадания и есть тайна юмора"⁴¹. Отсюда перекинем мостик к идейному содержанию тетралогии.

Вначале обратимся к идее как продукту воображения, в котором сформулированы духовные измерения произведения. По отношению к искусству употребляется понятие художественно-эстетической идеи. С понятийным, рациональным мышлением ее сближает связь с логической структурой и довольно четкая концептуализация всего произведения. Есть немало свидетельств того, что идея лежит в самой основе художественного процесса и играет мобилизующую роль на всех этапах работы. Многие художники утверждают, что сначала рождается идея произведения, что с ней связан первоначальный выбор темы. Так было и у Т.Манна. Писатель дает волю повествовательной фантазии, однако главное намерение его состоит не в том, чтобы представить новую религиозно-дидактическую версию-комментарий.

Сквозной идеей оказался "человеческий" компонент, отразивший духовные настроения того времени (накануне прихода к власти национал-социалистов и начала второй мировой войны), когда проблема человека "в силу тех дерзновенных опытов, которые он в последнее время произвел над самим собой", "приобрела своеобразную актуальность", по словам Т.Манна, когда о его природе, его происхождении, цели его жизни повсюду пробуждает некий нового свойства "гуманный" интерес", состоящий "в его научно-вещественнейшем, освобожденном от оптимистических тенденций значении"⁴². Т.Манн хотел, чтобы в его книге была видна заинтересованность в человеке, которая не замыкается в рамках индивидуального, а распространяется на общечеловеческое; чтобы книгу воспринимали как окрашенную юмором, смягченную в своем звучании иронией и как бы стесняющуюся заговорить во весь голос поэму о человечестве. Мы отмечали, что в тетралогии Т.Манна все стилизовано под миф. Между тем она выходила в период активного использования этого понятия "философами" германского фашизма и создания ими разного рода мифов в своих политических целях. Интерпретация мифа, данная писателем, активно противостояла этим целям; она была пронизана идеями гуманизма, "вплоть до мельчайшей клеточки языка"; по словам Т.Манна, "если потомки найдут в романе нечто значительное, то это будет именно гуманизация мифа"⁴³.

Современная интерпретация мифа, осуществленная Т.Манном, раскрыла психологию мифа, расширила сферу наших антропологических знаний, как в глубь времен, так и в глубь души. Она показала, что человеку присуще не только любопытство ко всему раннему и древнему, дорациональному и мифическому, касающемуся истории верований, но и способность проникнуть "во мглу доистории" с помощью воображения, спутника ищущего, пытливого и смелого раздумья о чем-то совершенно ином.

Т.Манн заметил сходство между мифическим и типичным в том смысле, что "типичное, как и всякий миф, - это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула"⁴⁴ с определенным познавательным, нравственным и социальным смыслом, сопоставимая с более поздней и зрелой ступенью познания. Из этой формулы можно вывести особенности индивидуального характера, восходящие к сложному процессу выделения Я из первобытного коллектива, происходящему, по словам писателя, примерно так, как рождаются некоторые изваяния О.Родена, с трудом выбирающиеся, как бы пробуждающиеся, из толщи камня. В

ней можно увидеть и притязание человеческого Я на роль центра мироздания.

В интерпретации мифа, предложенной Т.Манном, мифологическое рассматривается как символ во всей его многозначности и неисчерпаемости. Отправляясь от опыта И.-В.Гёте, осуществившего, по словам писателя, дерзкий эксперимент скрещивания пьесы для кукольного театра с поэмой о вселенной и создавшего в "Фаусте" символический образ человечества, Т.Манн, заимствуя мотивы из самых разных сфер, рассказал историю, которая содержит уже не столько переложение библейских легенд о народе Иудеи, сколько творчески-образное осмысление того, что человеческое - это нечто единое. Такая история синтетична и полна поэтических символов: она ведет от начала всех начал, от простейших прообразов, канонических схем, смысл которых может быть воспринят как особая форма знания, связанная с "всеобъемлющей первичностью", когда все происходило впервые, когда "на каждом шагу приходилось иметь дело с каким-нибудь возникновением, - возникновением любви, зависти, ненависти, убийства и многого другого"⁴⁵.

Для характеристики роли воображения в таком многоуровневом произведении важна и такая особенность: воображение художника рассчитано на способность к активному сотворчеству и обобщению. Разумеется, эта способность всегда определяет адекватность восприятия. Но здесь имеется в виду широкая просвещенность, возможно, даже религиозная ученость. Дело в том, что такого рода произведение предполагает глубинный смысл, который улавливается воспринимающим в зависимости от его собственной духовности и готовности к такого рода восприятию, а в конечном счете - от его способности к воображению, или, вернее, совоображению. В такой ситуации особую важность приобретает отчетливость выражения, художественная точность обозначения, непосредственно связанная с языком. В данном случае и он стилизован под миф. Слово - как знак и символ - подобрано так, что должно вызывать определенные ассоциации и способствовать выявлению этого глубинного смысла, выражаясь современным языком, решению сверхзадачи, содержательная характеристика которой связана со сквозной общей конструктивной идеей.

Т.Манн внес весомый вклад в традицию как переосмысления мифа, так и мифотворчества, представленную в XX в. такими выдающимися художниками, как Дж.Джойс, Ф.Кафка, Г.Маркес, Ж.Ануй и др. Если говорить о близости данной трактовки мифа к

какой-либо философской традиции, то в целом она развивалась в русле исторической материалистической методологии. При всей конкретности и метафоричности, которыми насыщено мифотворчество самого Т.Манна, его концепция направлена на понимание мировоззренческого, интеллектуального своеобразия мифа, восприятия его как особым образом моделируемого мира. Отчасти это сближает его концепцию с неокантианской символической теорией мифа, представленной Э.Кассирером, а также со структуралистской теорией мифа К.Леви-Стросса, уделившим достаточно большое внимание рационалистическим характеристикам мифологии⁴⁶.

В заключение отметим, что изложенное выше, на наш взгляд, дает достаточное основание считать, что из имеющихся многочисленных интерпретаций древней мифологии ближе к истине те, в которых - в отличие от интуитивистки-иррационалистических трактовок - миф выступает как своеобразный синкретичный феномен культуры, в котором слились воедино богатство поэтической фантазии и познавательное отношение к действительности в виде первых рационалистических представлений о мире и природе человека.

Воображение, активно проявившееся в "неписанной литературе мифов, легенд и преданий", оказало, по словам К.Маркса, "могущественное влияние на человеческий род"⁴⁷.

Между тем история распорядилась так, что область чудесного, фантастического, сказочного (по выражению Л.Шестова, "навсегда опороченная разумом"⁴⁸) осталась по преимуществу достоянием "детства человечества". И все же, утратив значение как область знания, она не совсем исчезла из сферы познания, а сместилась на ее периферию, подчас трансформируясь в новые формы и приобретая другие функции (научная фантастика, реалистические произведения с использованием фантастических элементов и др.). Разумеется, не исчезла и присущая человеку вера в чудесное, не только потому, что она является отражением человеческой психологии, но и потому, что в ней находит свое выражение свойственное лишь человеку стихийное и инстинктивное стремление к таинственному, прекрасному и возвышенному. А главное - не только не исчезают, но, напротив, обнаруживают свою дееспособность в самых разных сферах вплоть до научного познания накопленные, в том числе и в области фантастического, специфические способы образного мышления. Об этом, в частности, свидетельствует следующая ступень развития культуры, к рассмотрению которой мы и переходим.

4. Воображение в античной философии и науке

Первоначальные формы научного знания опирались на наблюдения и практический опыт в таких областях, как земледелие, обработка металлов и др., что в результате привело к развитию специализированного знания - математики, астрономии и т.д. Археологические исследования XIX-XX вв. дали многочисленные факты использования древними людьми конкретных знаний в строительстве, в изготовлении орудий труда, приборов, в агрокультуре. К примеру, в наше время широкий общественный резонанс получила версия, согласно которой найденные в некоторых частях света (на о-ве Пасхи и др.) вертикально стоящие многотонные каменные стены-столбы, кладка которых детально совпадает с творением зодчих Тауантинсуйо - инкского государства и которые рассматривались как древнейшие культовые сооружения, ориентированы по движению светил и временам года, что было бы невозможно без астрономических и математических знаний.

Высокий уровень развития математики и астрономии в древних культурах, в частности в древневавилонской, свидетельствует о хорошо развитом абстрактном рационалистическом мышлении первых ученых⁴⁹, а также о широком использовании ими в процессе осмысления природных явлений чисто умозрительных конструкций - гипотез, предположений, домыслов. Абстрагирование с философской точки зрения есть не что иное, как один из видов создания образов. Этот элемент сложной системы сознания и мышления можно рассматривать не только в психологическом плане, но и как проявляющий свою сущность через функционирование в разных областях материальной и духовной деятельности человека.

На ранних ступенях развития культуры абстрагирование проявлялось в способах и правилах организации конкретного материала, в синтетических суждениях, создании разного рода знаковых систем. Мыслительная деятельность такого типа осуществлялась благодаря интуитивному дару связывать воедино существенное в явлениях и жизни человека и систематизировать их, объединять посредством определенных условностей. Таким был, в частности, иконический знак, имеющий сходство с обозначаемым предметом. На всемирно известном Фестском диске (о-в Крит, XVI в. до н.э.) древний каллиграф-печатник использовал прием, предвосхитивший технику книгопечатания: каждый знак слоговой письменности был оттиснут с помощью специально вырезанной

печатки. Набор штампов предназначен, как предполагают ученые, для повторного использования⁵⁰. В глубокую древность уходит своими корнями способность человека составлять планы и карты, устанавливать правила черчения. По словам специалиста по автоматике и механике Б.В.Раушенбаха, среди проблем, решаемых живописью того времени, важное место принадлежит проблемам научным, геометрическим. Задолго до разработки метода ортогональных проекций в трудах Монжа и других математиков конца XVIII - начала XIX в. в искусстве Древнего Египта, Вавилона и Ассирии применялись принципы черчения, основанные на этом методе. Используемый в современном инженерном черчении метод ортогональных проекций позволяет изображать объекты без геометрических искажений, как правило, в трех проекциях. В древнем искусстве выбиралась такая из них, которая показывала предмет в наиболее характерном, наиболее выгодном с точки зрения информативности ракурсе: лицо человека и его ноги изображались в профиль, плечи - спереди, объекты на поверхности земли - в виде плана (сходным способом ныне изображается глубокое пространство на туристских картах-схемах, когда на плане местности показан вид сбоку архитектурных памятников)⁵¹.

В древней медицине также использовались чертежи и наглядные пособия - глиняные модели человеческих органов. Медицинские тексты, например, найденные при раскопках Ниневии, столицы Ассирии, отражали весьма высокий уровень развития хирургии, фармакологии и др. Но и здесь прослеживается характерный для этого периода с его познавательным отношением к миру способ связи знания и незнания: эмпирическое, а также отразившееся в правилах и рекомендациях теоретическое знание сочетались с домыслами, подчас фантастическими. В числе причин заболеваний назывались влияние злых демонов, расположение и движение небесных светил и т.д. Среди средств излечения - магические формулы, знаки обращения к богу, изображенному на эмблеме медицины, прообразе современной, в виде змеи, обвивающей жезл.

Характер абстрагирования выявляется и через символику букв и цифр, через символы-термины, использование цифровых значений букв: в Древней Греции это занятие называли гематриахом, а людей, занимавшихся этими операциями, точнее сказать, - искусством (а греки называли его колдовством), - "математиками"⁵². О родстве искусства и науки математики свидетельствует и тот факт, что буквенно-цифровой арабский алфавит АБДЖД имел дополнительный символично-поэтический смысл, расшифровка которого давала

информацию относительно биографических сведений о поэте, хронологии и др. Существовала целая наука, называвшаяся "наукой букв, точек и цифр", занимавшаяся определенной регулятивной деятельностью по соотношению довольно отвлеченных понятий. Проследивая процесс возникновения современного письма, ученые-востоковеды⁵³ выявили сложную и многоступенчатую систему влияний друг на друга древнеегипетской, финикийской, арамейской и набатейской культур, отметили высокую степень их развития, рациональный подход к такому сложному и одновременно подвижному и тонкому инструменту общественной практики, каким является язык, в том числе цифровой, что и обеспечило ему жизнеспособность и широкую распространенность. Вместе с тем существовала и другая трактовка цифровых и буквенных систем Древнего Востока, выразившаяся в обожествлении цифр и букв, их закодированности, доступной лишь избранным многосмысленности⁵⁴. Это тот случай, когда абстрактный интелектуализм может быть раскрыт только через понятия-пароли, т.е. специальный словарь.

Математика стала одной из наук, в которой нашел место способ соединения букв и цифр, хотя и в другом виде, и с другим значением. Так, в XVI в., работая над усовершенствованием алгебраического исчисления, известный математик Ф.Виет (1540-1603) впервые ввел в алгебру буквенные обозначения для известных величин в уравнениях, которые в трансформированном виде употребляются и в настоящее время.

Надо отметить, что те формы абстрактного мышления, о которых здесь говорилось, имеют образную природу и носят наглядный характер. Это относится и к геометрии, а также к зачаткам других наук - механики, астрономии. Их источниками на первых порах являлись опыт и наблюдение. Геометрия египтян, например, изложенная в правилах Амоса, была собранием небольшого числа грубо приближенных приемов для определения площадей простейших фигур, полученных чисто эмпирическим путем. Такой же характер имели в ранний период арифметика и механика. Лишь постепенно они начали терять свой эмпирический характер и превращаться в науки дедуктивные, строящиеся при помощи синтетических суждений.

Тем не менее складывающиеся основы наук, в частности знаковые системы, апеллировали к воображению и активизировали его, ибо характер мыслительных процессов, осуществляемых в этих системах, изначально имел как бы два лица: решение конкретных задач и образование абстракции. При этом связываются между собой различные факты, устанавливаются связи между разнородными

предметами и явлениями. В этих мыслительных процедурах активно участвует воображение, роль которого состоит в расширении наших представлений о предмете; следовательно, оно оказывается содержательным в познавательном отношении.

Среди ученых всегда существовали и существуют люди, которые склонны обобщать, предпочитают идти в своих трудах от общей идеи к конкретным проблемам, естественно, используя весь имеющийся в их распоряжении теоретический потенциал. Это положение весьма характерно для античной науки, в которой видное место занимали ученые-математики, вошедшие в историю культуры как выдающиеся философы.

В IV-III вв. до н.э. в Греции достигли высокого уровня развития точные науки - математика, особенно геометрия, а также физика и астрономия. Но это была эпоха синкретичного знания, осуществлявшегося часто посредством искусства и философских концепций. Математика и философия познания вообще тесно связаны. Как "азбука всей философии" математика является сводом правил, своего рода образцом теоретических рассуждений, основанных на опыте и практических изобретениях. Математика, по словам Ф.Бэкона, является первой из всех наук, предшествует другим и подготавливает нас к ним. Она пронизывает все опытные науки, которые пытаются и способны раскрыть тайны природы и предугадать будущее, что придает ей универсальный характер, определяет ее принадлежность ко всей человеческой культуре. Ее первостепенное и тоже, можно сказать, всеобщее значение заключается в методологическом арсенале, богатстве и разнообразии методов, без которых невозможны научное обоснование закона, категории вероятности, гипотезы и, наконец, открытия.

В современной философии много внимания уделяется вопросам социокультурной обусловленности знания и познания. Исследования в этом плане направлены и на то, чтобы показать, что объективное знание создается благодаря взаимодействию самых различных областей человеческого познания: истории отдельных наук, философии, языка и др. На примере даже краткого экскурса в историю античной науки можно убедиться в плодотворности такого подхода.

То же можно сказать и о концепциях, связанных с формированием некоторых фундаментальных мировоззренческих понятий в античных философских концепциях. Для нас они интересны в том плане, что наряду с достоверными конкретными знаниями, основанными на эмпирическом опыте, эти концепции содержали и построения, созданные чрезвычайно направленным воображением.

Они касались главным образом происхождения Земли, Вселенной, всеобщих связей и зависимостей, недоступных для непосредственного познания. Такие конструкции были необходимыми и неотъемлемыми моментами процесса творческого осмысления мира и подчас могли сочетать в себе как гениальные, пророческие идеи, так и нереалистические, фантастические представления в духе предфилософской мифологии (к примеру, согласно Фалесу, ум есть божество мироздания; это рационалистическое положение тут же дополняется следующим: все одушевлено и ... полно демонов).

В античной философии получают дальнейшее развитие и такие восходящие к мифологии сюжеты, ставшие в процессе развития категориями культуры, как "пространство" и "время". Они выступают как своего рода синтезирующие формы окружающей человека материальной действительности, отражая способность человеческого сознания создавать понятия, соотносящиеся с такими абстракциями, как целостность, протяженность и др. Специфика пространственно-временных и других столько же сложных представлений была непосредственно обусловлена присущим данному периоду исторического развития типом духовно-практической деятельности, что отчетливо проявилось в античных философских концепциях, связанных с проблемой соотношения воображения и познания. На некоторых из них мы и остановимся.

Так, по-видимому, тайны Космоса и происхождения Земли волновали воображение античных мыслителей не меньше, чем современных ученых. Свидетельство тому - целый ряд прозорливых соображений нередко материалистического толка, высказанных различными философами. Например, Анаксимандр говорил, что из беспредельной природы рождаются все небеса и все миры в них. И эти миры то разрушаются, то снова рождаются. По словам Августина, Анаксимандр в этих делах ничего не оставляет божественному уму. Античный философ высказал догадку и о том, что первый человек произошел от живых существ другого вида. Вместе с тем тот же Анаксимандр считал, что земля по своей форме цилиндрична и подобна каменному столбу. Гераклит считал, что космос не создал никто ни из богов, ни из людей, но он всегда был, есть и будет вечно живым огнем, мерами разгорающимся и мерами погасающим. "Подобен беспорядочно рассыпанному сору самый прекрасный космос", - говорил философ. Ксенофан впервые в истории высказал мысль, что все боги - плод людской фантазии, что люди измыслили богов по своему образу, приписав им все свои физические черты и нравственные недостатки. Рефлексия по поводу человекообразного

многобожия привела Ксенофана к понятию единого бога, неотделимого от природы, который мыслился в таких абстрактных категориях, как ум, мышление, вечность, иначе говоря, - Вселенная. Земля, по Ксенофану, выглядит так: этот верхний конец земли, соприкасающийся с воздухом, мы видим (у себя) под ногами, нижняя же часть (земли) простирается в бесконечность⁵⁵.

Подобные концепции уже тогда вызывали споры, рассматривались как продукты воображения, не содержащие достоверного знания. Однако высказываниям о необходимости освободить мышление от "обмана воображения" противостояли мнения о том, что "продукты воображения" истинны, хотя и не доказуемы.

По мере развития научного теоретического знания росло философское осмысление роли интеллекта в процессе познавательной деятельности, повышался интерес к природе сознания и его связи с языком, к характеру и уровням знания и др. В непосредственной связи с этими проблемами, в частности со спором о соотношении чувственного и рационального познания, развивалась и философская интерпретация проблемы воображения. Однако следует отметить, что этот спор своими корнями уходит в еще более раннюю древнеиндийскую философию, которой и принадлежит весьма характерная и продуктивная постановка вопроса, состоящая в том, чтобы эти два вида познания не столько стремиться противопоставить друг другу, сколько попытаться найти их некий синтез. В ней выделяются три основных вида познания: восприятие (т.е. чувственная ступень познания), умозаключение, или выводное знание (т.е. рациональная ступень познания), и шабда (буквально "звук", "слово"), священное писание, или знание, полученное от умудренных опытом людей многих поколений. Приведем хотя бы один пример рассмотрения этого сложного соотношения, касающийся также и проблемы воображения.

В обширной эпической поэме "Махабхарата", 18 книг которой создавались в течение VII в. до н.э. - II в. н.э., наряду с религиозно-идеалистическими концепциями получили отражение и материалистические по своей сути учения, содержащие попытку осмыслить природу сознания и воображения. В известном отрывке из книги "Анугита", излагающем спор между умом (манасом) и чувствами, проводится сенсуалистическая идея о том, что нет ничего в уме, чего не было бы в чувствах: "... ведь только оставленное нами тебе доступно", - говорят чувства Манасу⁵⁶. Вместе с тем отношение между ними раскрывается как находящимися в связи и

взаимодействии. Разум понимается как способность постигать общее, как внутреннее чувство, управляющее внешними чувствами.

"Как пустые жилища, как огонь, покинутый блеском,
Никогда не сверкают чувства, коль я их покину.
Как полусухие дрова (не горят), так чувствами, которые
покинул манас,
Все существа без меня не воспринимают предметов"⁵⁷.

Воображение понимается как относящееся к сфере разума, но не могущее стать полноценным без чувственного восприятия.

"Измышляющий много воображением, предающийся
грезам,
Все же, мучимый голодом, к предметам чувств
прибегает"⁵⁸.

В дальнейшей истории философии такая постановка вопроса уступает место заострению противоречий между чувственной и рациональной формами познания. Начиная с античности (элеатов, софистов и др.), это положение сохраняется вплоть до кантовского учения о продуктивной способности воображения, которое в Новое время развивает идею синтеза чувственного и рационального. В разное время у разных философов в интерпретации этого соотношения утверждается примат то одной, то другой его составляющей. Примечательно, что с развитием античного научного знания проблема воображения не только не исчезает из поля зрения философов и ученых, но приобретает новый мыслительный контекст, рассматривается в связи с более широким кругом вопросов, относящихся к сознанию и теории познания. Так, в античности развитие рационального познания связано прежде всего с пифагорейским теоретизмом и атомистической философией Демокрита, которые широко использовали богатый опыт древневосточной науки. По словам Прокла, Пифагор придал геометрическим теоремам и учениям о числах форму науки, "рассматривая ее принципы чисто абстрактным образом и исследуя теоремы с нематериальной, интеллектуальной точки зрения"⁵⁹. Такая форма стала определяться как высокий уровень знания.

Это не могло не сказаться на натурфилософских представлениях пифагорейцев, которые, хотя и оставались во многом на донаучном уровне, содержали также и опережающие свое время прогрессивные

идеи. К примеру, согласно свидетельствам Аристотеля, пифагорейцы утверждали, что "в центре (Вселенной) находится огонь, земля же (есть) одно из светил, совершающее круговое движение вокруг (этого) центра и (тем) производящее ночь и день"; причем уверенность в том, что земле не должно приписывать центрального положения, они черпали не из (наблюдения) явлений, но скорее из рассуждений⁶⁰.

К сожалению, мы имеем мало сведений о пифагорейской школе, но уже сам факт объединения в ней ученых, философов и деятелей искусства весьма примечателен: в принципе такое сообщество могло способствовать комплексному подходу к проблемам сознания и различным формам познания.

Величайший материалист древности Демокрит в создании своего учения о космосе, об органической природе и человеке исходил из существовавшего в то время естественнонаучного знания с его опорой на чувственное познание. И вместе с тем в его атомистической теории мы имеем дело с типично умозрительной конструкцией, для построения которой у философа не было и не могло быть достаточно научно исследованных оснований: в силу неразвитости самой науки, несовершенства исследовательских приборов и других причин, он, помимо данных своего сознания и в первую очередь высокой творческой продуктивности воображения, не обладал другими способами создания своей концепции. Учение Демокрита осуществляло отрыв от утвердившихся в сознании религиозных и других донаучных смыслов и провозглашало новые всеобщие условия возможности существования живой и неживой природы. Важно отметить здесь то, что самый исходный пункт его анализа (есть только атомы и пустота) дается не как первоначальное знание, на котором возникают дальнейшие построения, а как определенная перцептивная объект-гипотеза - продукт воображения, выявление реального содержания которого в то время было практически невозможным.

Концепция Демокрита в этом плане являет пример того, что отнюдь не всякая идея и не всякое познание должны быть непосредственно связаны с практикой и что воображение, воображаемое, не опосредованное деятельностью по внешней объективации, может быть убедительным. Но эта неverifiedируемость должна иметь определенные пределы. И концепция Демокрита подтверждает это положение. Не будучи в целом ни порождением чистой субъективности, чистого сознания, ни плодом беспочвенной фантазии, она подчас отдавала им дань в разворачивании некоторых представлений и тем самым выводила их за рамки достоверности (примечательно, что подобные соображения

вызывали недоверие уже у его современников). Основные же ее положения, опирающиеся на логику мышления и тщательно аргументированные, нашли приверженцев в лице других выдающихся философов древности и были с успехом подтверждены в Новое время.

Весьма характерна для рассматриваемого нами соотношения чувственного, рационального познания и воображения позиция Демокрита в интерпретации теоретико-познавательных проблем. В частности в "Канонах", согласно свидетельствам Секста, Демокрит выделял два вида познания, из которых познание посредством логического рассуждения считал законным и приписывал ему достоверность в суждении об истине. Познание же посредством ощущения он называл темным и отрицал пригодность его для распознавания истины. Это отрицание, однако, по свидетельствам других философов, не было таким категоричным. Например, Филопон писал, что у Демокрита "мышление тождественно с ощущением и что они происходят из одной способности"⁶¹. Теофраст свидетельствовал, что Демокрит ставил мышление в зависимость "от смеси, образующей тело", что в этом он следовал древним поэтам и мудрецам, которые объясняли мышление соответственно состоянию тела⁶². Секст также указывал, что, по мнению следующих за Демокритом, ум находится во всем теле, однако особенно выделял соображения автора атомистической теории о том, что когда "исследование [должно проникнуть] до более тонкого, [недоступного уже чувственному восприятию], тогда на сцену выступает истинный [род познания], так как он обладает более тонким познавательным органом"⁶³. Во многих высказываниях Демокрита подчеркивается особый характер видения, которым обладает мышление, способность "умственного зрения" проникнуть во все то, что ускользает от взора очей.

В предложенном Демокритом объяснении отражения большая роль отводится образному мышлению. От всего, всегда происходит некоторое истечение в виде образов (идолов), считал философ. Эти образы, как будто одушевленные, несут определенную информацию о предметах или живых существах, которые они представляют, и одновременно воздействуют на наши органы чувств. Демокрит преувеличивал способность этих образов передавать принимающей стороне выражение душевных движений, решений, нравов и страстей исходящей стороны, высказывал и ряд других в целом несостоятельных соображений по этому поводу, однако здесь нет необходимости их касаться. Нам важно отметить, что Демокрит понимал отношение между человеком и миром действительности как

познавательное отражение, которое предполагает активность и сознания, и всех органов чувств человека.

Именно благодаря активности, человек может не только воспринимать образы, но и создавать их, считал философ. Он совершенно справедливо полагал, что древние пришли к представлению о богах, наблюдая чудесные небесные явления, и сам выдвинул оригинальную и в целом выдержанную в материалистическом духе версию происхождения божественности. Он считал, что в стечении атомов находится некая живая и духовная сила, что вселенная может быть населена образами, наделенными божественностью, а также мирами, в которых находятся начала ума. Эта версия хотя и исходит из существования божественности, но рассматривает ее лишь как один из уровней реальности, как некую высшую структуру, вполне объяснимую в рамках его атомистической теории.

На основе сказанного можно сделать следующий вывод. Как пифагорейский теоретизм, так и атомистическая философия и теоретико-познавательные взгляды Демокрита показывают, что с развитием античного научного знания в ходе осуществления познавательного процесса сознание действует как активное организующее и мобилизующее начало, способное не только вовлечь в свою сферу имеющиеся представления, обусловленные существующей социокультурной практикой, но и создать новые, в том числе недоступные для непосредственного познания и основанные на воображении. Осуществляющее синтез чувственного и рационального, воображение выполняет важнейшую функцию прогнозирования, способствует выработке новых средств познания и таким образом играет существенную роль в процессе преемственности знания, его переосмыслении и осуществлении определенной теоретической рефлексии (над знанием). Тем самым воображение направляет сознание на осмысление объективных закономерностей развития познания вообще и форм научного теоретического знания, в частности.

Большой интерес представляют интерпретации проблемы воображения Аристотелем, сочинения которого принято рассматривать как синтезирующие научное знание того времени. Это относится не только к философии и естественным наукам, но также и к литературе и искусству, исследование которых с большой полнотой раскрывает как саму природу творческого процесса, так и основополагающие эстетические понятия. Для современной теории познания подобная постановка этой проблемы важна тем, что она дает

возможность подойти к анализу принципов связи и взаимодействия различных способов познания комплексно. Одним из таких способов у Аристотеля оказывается воображение, играющее активную роль как в научном, так и в художественном творческом процессе. Так, философ считал правомерным для науки постановку чисто теоретических проблем, рассуждения о понятиях и величинах, существующих только в воображении и имеющих определенную значимость лишь по установлению (ученых). Это ярко проявляется при трактовке им проблемы бесконечного, проблем времени, пространства, движения и др. Он находил уместным при ведении естественнонаучного исследования ставить вопрос о бесконечном, устанавливать, существует оно или нет, и, если существует, то определять, что оно представляет собою. "Доказательством, что такое теоретическое рассмотрение свойственно нашей науке, служит тот факт, что все, которые достойным упоминания образом касались философии, рассуждали о бесконечном, и все полагали его в виде известного начала вещей", - писал он в "Физике" (книга III)⁶⁴.

Обращаясь к науке о природе, имеющей дело с величинами, движением и временем, Аристотель анализирует различные точки зрения на эти понятия, приводит примеры истолкования их Демокритом, Платоном и др., из которых совершенно очевидно, что все эти истолкования суть не научно обоснованные положения, а философские гипотезы, лишь предположения, определенные начала в рассуждениях, которые, однако, используют все науки. Так, согласно Аристотелю, время считали нерожденным все философы, кроме Платона, который говорил, что оно возникло вместе со Вселенной, которая "возникла". Время существует вечно и немислимо без "теперь", которое включает в себя одновременно начало и конец - начало будущего времени и конец прошедшего. "А если имеется время, очевидно, должно существовать и движение", - рассуждал Аристотель, - которое также существует всегда⁶⁵.

В действительности ни время, ни движение, ни другие рассматриваемые Аристотелем понятия и категории (пространства, вероятности и др.) не существуют "предметно", однако из рассуждений философа очевидно, что они были постигнуты сознанием, "вычислены" с помощью воображения как неотъемлемо присущие объективным явлениям, и поэтому существование их вполне правомерно не только по отношению к отдельным конкретным явлениям, но и в отвлечении от них, в качестве необходимых характеристик объективной действительности в целом. Для нас в данном случае важно, что эти и подобные им понятия и категории

являются характерными формами проявления воображения и вместе с тем входят в категориальный аппарат различных наук, равно как и широко употребляются на уровне обыденного сознания.

Известное изречение Гёте о том, то Аристотель всегда говорил о предметном, не противоречит рассуждениям философа о таком "беспредметном", как душа и ум, а также его попыткам определить, как происходит мышление. В одном из биологических трактатов - "О душе" - он рассматривает вопрос о природе этих явлений и, что особенно важно для нас, выявляет связи между ними. Примечательно, что, задаваясь этими вопросами, Аристотель, наряду с отдельными конкретными соображениями, считает необходимым дать и самое общее понятие о "предмете". Душа неотделима от тела, считает Аристотель: "... тело, одаренное жизнью, имеет самостоятельное бытие, но само оно не есть душа, потому что оно не есть какое-нибудь свойство предмета, а, наоборот, само есть предмет и материя. Душа же отвлеченная сущность ... т.е. не что иное, как существенное свойство определенного тела"⁶⁶. Он особо выделяет "ту часть души, которую она познает и приобретает мудрость", и считает важным определить, отделима или неотделима она в действительности.

Подобным же образом Аристотель ставил вопрос и об уме. По природе своей ум не может быть ничем иным, как только способностью (dynaton) (определенного тела). Мыслящий все, он не заключает в себе посторонней примеси, так же как и мышление, которое, в отличие от ощущения, должно быть независимо от мыслимого и его воздействия на органы чувств. В процессе мышления душа и ум тесно взаимодействуют, полагал Аристотель.

Познающая часть души - ум - раскрывается им как активное творческое начало, возможности которого поистине безграничны. Здесь важно обратить внимание на то, что такое умозрительное понятие, как душа, философ раскрывает посредством аналогии с материальными природными явлениями, т.е. прибегает к способу весьма характерному для осмысления и передачи воображаемого: "Поелику во всей природе есть нечто составляющее материю предметов каждого рода, нечто такое, что в возможности заключает в себе все предметы, затем - причина и деятельная сила, все их производящая, относящаяся к ним, например, как искусство к перерабатываемому материалу, то необходимо, чтобы и в душе существовали эти различные стороны. И таков действительно ум: он может стать всем и все произвести как некоторая сила, например, свет, потому что свет в некотором роде превращает в возможности существующие цвета в действительные"⁶⁷. Отсюда вполне логично

следует вывод Аристотеля об истинности умозрительного знания и о том, что действительное значение тождественно с предметом познаваемым.

Таким образом, Аристотель выявил ряд важных моментов, относящихся к природе мышления и обоснованию объективного знания. Мышление и познание, сознание и знание оказываются у него взаимосвязанными. Рассматривая соотношение мира материальных предметов и процесса мышления, Аристотель считал, что осмысление действительности не может ограничиваться увиденным, но должно распространяться и на неочевидное. Его учение формирует представление о том, что познание - это активная и конструктивная деятельность души и ума, опирающаяся на творческую природу мышления. Наиболее ярко эти положения раскрываются в его работе о художественном творчестве, в частности в сочинении "Об искусстве поэзии", или "Поэтике", к которой мы обращаемся также и потому, что в ней Аристотель рассматривает важнейшие проблемы художественного воображения в его связи с языком.

Созданная на основе изучения конкретных произведений греческой литературы, "Поэтика" дает широкую историко-художественную картину и вместе с тем содержит обобщенный анализ словесного, литературного творчества - искусства поэзии, лежащего в основе "теории подражания". Согласно последней, задача искусства состоит в том, чтобы говорить не только о случившемся, но и о возможном - по вероятности или по необходимости. "Подражательные искусства" должны изображать вещи не только такими, какими они были и есть, но и какими они должны быть. И в этом отношении поэт является их творцом, а искусство дает знание общего. Философ допускал возможность изображения немыслимого, невероятного и даже нелогичного, но только в том случае, если они не нарушают впечатления вероятности. Он оправдывал это тем, что такие положения вызывают удивительное, а оно оказывает активное воздействие на восприятие и пробуждает положительные эмоции.

Исследователи "Поэтики" (А.С.Ахманов, Ф.А.Петровский) подчеркивали положение Аристотеля о необходимости творческой организации жизненного материала и создания художественного образа по принципу отвлечения от конкретного единичного.

Из сказанного очевидно, что, согласно представлению Аристотеля, поэт должен обладать не только аналитическими способностями, но и богатым воображением как одним из важнейших слагаемых творческого склада мышления.

Однако для искусства этого недостаточно. Не менее важен вопрос и о средствах выражения. У Аристотеля речь идет прежде всего об искусстве поэзии и об эстетических требованиях, предъявляемых к языку, но есть и ряд интересных общих положений о связи сознания и языка, которые были восприняты и использованы для разработки литературных реалистических концепций. Так, Аристотель определяет поэзию как подражание при помощи речи, посредством которой и должно быть все выражено. Нужно, чтобы мысли и способ выражения - язык - были хороши, и эти понятия у него неразрывно связаны: "К области мыслей относится все то, что должно быть достигнуто словом. Сюда относятся: доказательство, опровержение, возбуждение душевных движений ... Ясно, что и при изложении событий должно почерпать средства из тех же самых источников, как при изложении мыслей словом ... разница заключается только в том, что действия должны быть явны и без игры актеров, а то, что заключается в речи, должно воспроизводиться говорящим лицом и происходить помимо самой речи", - считает Аристотель⁶⁸.

В своих языковых построениях Аристотель исходит и из человеческого восприятия, указывая, что, как для ясного изложения мыслей, так и для адекватного понимания их требуется владение речью, которая не должна состояться из нелогичных частей и заключать в себе что-либо, противное смыслу. Правда, поскольку речь идет о художественном произведении, хороший поэт может скрасить бессмыслицу и сделать ее незаметной, отмечает Аристотель и при этом ссылается на некоторые части "Одиссеи". Но в принципе нелогичность не должна быть намеренно заложена в произведении. Что же касается языка, то главная задача его состоит в ясной передаче смысла, ради чего можно даже несколько поступиться художественностью, ибо "чересчур блестящий слог делает незаметными как характер, так и мысли"⁶⁹.

Эту примечательную аристотелевскую мысль, по-видимому, можно трактовать и таким образом, что ничто, никакие художественные красоты не должны заслонять главного смысла, равно как и не могут его компенсировать. Для его выражения должны быть найдены точные и ясные слова, выбор которых требует не меньшей тщательности, чем разного рода поэтические средства. Аристотель разбирает примеры точного подбора слов для выражения смысла трагедии, анализирует диалоги. Как правило, он говорит о сценическом их воплощении, но и в этом случае подчеркивает, что впечатление от трагедии должно создаваться не театральной обстановкой, а умением сложить и выразить фабулу (которая является

основой и как бы душой трагедии), так чтобы она была ясна и вне представления на сцене, из самого состава событий. Один из ее основных признаков - разумность. Согласно Аристотелю, это умение говорить то, что относится к сущности и обстоятельствам дела. При этом воображение и владение языком взаимодействуют в процессе творчества: "Должно составлять фабулы и обрабатывать их по отношению к словесному выражению, как можно живее представляя их перед своими глазами; именно в таком случае, видя (все) вполне ясным образом и как бы присутствуя при самом исполнении событий, (поэт) мог бы находить то, что следует, и от него никогда не укрывались бы противоречия", - указывает философ⁷⁰.

Анализ языковых средств, имеющихся во всяком словесном выражении, согласно Аристотелю, показывает, что большей частью они общеупотребительны и понятны. Метафоры, аналогии, варваризмы, средства поэтического языка не должны быть нарочито сложными, ибо достоинство словесного выражения состоит в том, чтобы быть ясным и не быть низким⁷¹.

Так, в общем виде уже в античной философии намечился мыслительный контекст, в котором в дальнейшем стала рассматриваться роль воображения в структуре познания: чувственный опыт (человеческая деятельность) - разум как способность к осмыслению и познанию мира (познающее мышление) - речь (средства выражения). Выявилась также трактовка познания как реального, живого процесса, в котором сознание руководствуется не только готовыми, уже выработанными в процессе практической деятельности предметными смыслами, но постоянно развивается за счет средств понятийного и образного овладения объектом, новых языковых представлений знания. Познавательное мышление рассматривается как ассоциативное, поливариантное, деятельность которого не всегда возможно методически разложить на отдельные элементы. Тем не менее роль воображения как активной, возможно, спонтанной человеческой способности все же была выделена и зафиксирована, прежде всего функционально, как действующая в сфере выработки самых разных предметных смыслов, значений слов и особенно плодотворно - в художественном творчестве.

В концепциях древних философов проводилась (иногда, правда, неявным образом) мысль о том, что для реализации воображаемого в языке, особенно в поэтическом, требуются точные и емкие слова-понятия, активизирующие ассоциативное мышление у воспринимающего и оживляющие его ранее полученные впечатления, наблюдения, представления и др., - короче говоря, его практический

опыт. На этой основе воображение может создать картину, не виденную ранее человеком, и, как об этом свидетельствует опыт художественного творчества, подчас более яркую и впечатляющую, чем сама действительность. Тем самым воображение выступает как творческий акт, дающий новое знание.

В заключение отметим, что роль воображения на ранних ступенях развития культуры трудно переоценить. С ним связаны многие культурные и научные достижения, существенные познавательные результаты; и вполне справедливо определение его как "великого" дара, так много содействовавшего развитию человечества"⁷². Воображение философски осмысливалось в широком контексте проблем соотношения чувственного и рационального, понятийного мышления и языка, возникновения нового знания.

Немаловажное значение для дальнейшего развития науки имело и открытие областей, которые не имеют отношения к опытному и даже вообще к рациональному познанию. Так, по преданию, Пифагор открыл иррациональное в математике при изучении соотношения диагонали квадрата с его стороной. Он обнаружил, что сторона и диагональ квадрата находятся в таком отношении, которое не может быть выражено ни одним рациональным числом. Последнее обстоятельство особенно примечательно. Как отмечал И.П.Меркулов, "древнегреческие философы и математики широко применяли в качестве метода математического доказательства дедуктивный мысленный эксперимент, включавший в себя выдвижение гипотез и вывод из них с помощью аналитической дедукции следствий с целью проверки правильности первоначальных догадок"⁷³. Понятно, что гипотеза наделялась и эвристической ролью, хотя далеко не все древние философы (и в том числе Аристотель) допускали возможность отнесения ее к истинному знанию. Однако, хотя и в форме недостоверного, или вероятного, знания, гипотеза использовалась и до Нового времени, способствовала активному развитию научного познания.

1 Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М., 1987. С. 133.

2 Там же. С. 10.

3 См.: Белинский В.Г. Статьи о литературе. М., 1955. С. 11.

4 Как отметил Д.С.Лихачев, "умение определить различные стороны человеческого поведения, психологии, внутренней жизни человека, ценности человеческой личности самой по себе, характера человека" является "историческим завоеванием". См.: Лихачев Д.С. У предыстоков русской литературы. М., 1957. С. 74.

5 Об этом хорошо сказал П.Тейяр де Шарден: "Мы можем ошибиться, интерпретируя на современный лад отпечатки рук, ритуальные изображения заколдованных бизонов, эмблемы плодovitости, в которых выражены занятия и религия ориньякца или магдаленца. Но мы не можем ошибиться, когда и в совершенстве передачи движения и силуэтов, и в неожиданной игре орнаментальной чеканки обнаруживаем у художников этого отдаленного периода наблюдательность, воображение, радость созидания - эти цветы сознания (возможно, лучше сказать "цвет" сознания. Курсив наш. - И.Ф.), способного не только размышлять, но и прекрасно размышлять о себе самом" (Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 164). Найденная им метафора не только красивый, но и отражающий существо дела образ.

6 Приведем в качестве примера рассуждения по этому поводу П.В.Палиевского, удачно раскрывающие процесс создания такого образа посредством сравнения, которое понимается как взаимоотражение, оперирующее уже известными предметами, но при этом создающее из них новую предметность. П.В.Палиевский, в частности, отмечает, что легко вообразить себе, скажем, человека, похожего на лошадь, или лошадь, похожую на человека. Если мы попытаемся понять их как цельность, перед нами предстанет кентавр - и не человек, и не лошадь. Психология этого фантастического существа тоже неоднозначна. Возможно, как полагает критик, в нем становятся явными какие-то скрытые, быть может, не всегда лестные для человека свойства. Пусть сращение образа еще примитивно, человеческий торс пришит к коню, что называется, белыми нитками, и все же нельзя не признать, что на свет родилось новое существо, в котором есть и звериные, и человеческие свойства (Палиевский П.В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. М., 1962. С. 83).

7 "Вглядимся во фриз Парфенона: гордые и разумные греки, цивилизованные люди, отбиваются от опьяневших кентавров, разгулявшихся на свадьбе Перифоя. Здесь кентавр показан с дурной стороны. А вот и другая картина - юный и неопытный еще Ахилл внимательно слушает мудрого, пожилого кентавра, своего учителя. Этот зверь воплощает в себе мудрость природы, сообщаемую человеку. Через него мы познаем единство и противоположность человека и мира. В нем есть нечто такое, что не передашь и не заменишь ничем. Разве не великолепно карикатура В.Серова на Шаяпина в виде того же кентавра?" - несколько неожиданно перекидывает мост к современности П.В.Палиевский (Там же).

8 "Какой-нибудь Амон-Ра, египетский бог, сделан очень незамысловато: человек с головой коршуна, которая глядит на вас одним удивленным птичьим глазом, - пишет П.В.Палиевский. - Однако эффект образа несомненно уже удался: этот взгляд и создает впечатление запредельности, равнодушия, какого-то иного, нечеловеческого отношения. Чувствуется, что этот бог будет судить страшным, нечеловеческим судом" (Там же).

9 Палиевский П.В. Внутренняя структура образа. С. 83.

10 Например, химера, представляющая собой огнедышащее крылатое чудовище с тремя головами льва, туловищем козы и хвостом, оканчивающимся змеиной головой, - образ, интересный и сам по себе и как показатель способности человека представить естественно невозможное. Как отмечают искусствоведы, людей привлекают такие образы, они обретают, как уже упоминалось выше, долгую жизнь, особенно в искусстве. Так, химера в средневековой архитектуре, будучи частью скульптурного убранства готических храмов, изображалась в виде фантастического чудовища, олицетворяющего собой пороки, темные силы. В современной литературе за этим словом закрепилось другое значение, связанное скорее с генезисом образа: странной, безумной, несбыточной фантазии, мечты; иногда глупости, в общем какой-то абсолютной нелепости.

11 Напомним, что Н.Г.Чернышевский, полемизируя с идеалистами, которые признавали психику первичной и поэтому не видели никаких препятствий для "безудержного полета фантазии", утверждал: "Самое пылкое воображение подавляется представлением о миллионах миль, отделяющих землю от солнца, о чрезвычайной быстроте света и электрического тока; самые идеальные фигуры Рафаэля оказались портретами с живых людей; самые уродливые создания мифологии и народных суеверий оказались далеко не столь непохожими на окружающих нас животных, как чудовища, открытые естествоиспытателями ... Фантазия должна была смириться перед действительностью; мало того: принуждена была сознаться, что мнимые создания ее только копии с того, что представляется явлениями действительности" (Чернышевский Н.Г. Избранные философские произведения. М., 1950. Т. 1. С. 692).

12 В связи с этим аспектом деятельности воображения обратим внимание на следующее рассуждение Я.Э.Голосовкера: «Опираясь на образы как на представления, мы обычно рассматриваем воображение как способность создавать образы и оперировать ими, отводя воображению место в психологии. Но мы забываем при этом, что высшая деятельность воображения протекает в области "идей" и что

образ есть не только представление, а также и смысл, и иногда только смысл, и что представимость образа является часто только кажущейся. Нередко мы только понимаем образ, а не представляем его себе. Идеи суть смыслообразы - внутренние образы, воображения (Голосовкер Я.Э. Указ.соч. С. 47).

13 Дудецкий А.Я. Воображение. Смоленск, 1969. С. 15.

14 Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. М., 1946. С. 330.

15 Это дает повод для таких, например, скепτικο-юмористических высказываний: "С тех отдаленных времен, от которых дошли до нас фантастические творения наших предков, и до настоящих дней человеческая фантазия, увы, так и не придумала для самой себя никаких новых способов. Безвестные художники, создавшие десятки тысяч лет назад свои наскальные шедевры, владели приемами схематизации, агглютинации, гиперболизации и миниатюризации так же великолепно, как представители творчества наших дней" (Дудецкий А.Я. Указ. соч. С. 17-18).

16 В настоящее время метафорический способ мышления привлекает большое внимание ученых. Известно, что первые попытки научного истолкования метафоры относятся еще к глубокой древности (учению о так называемой *dhvani* в индийской поэтике); затем метафора освещалась Аристотелем, Цицероном, Квинтилианом, а в XIX в. - в учениях А.А.Потебни, А.Бизе, К.Вернера. В XX в. в зарубежных философских концепциях выявилась тенденция к противопоставлению понятийного и метафорического мышления и утверждению наибольшей эффективности последнего. Мы еще будем касаться этого вопроса, здесь же отметим, что метафора может существовать и как чисто рациональная, теоретическая ассоциация. То, что она имеет широкое хождение в научном познании, - лишнее доказательство ее универсальности как приема образного мышления.

17 Гёте И.-В. "Meine Gottin" (1780), в вольном переложении В.А.Жуковского "Моя богиня" (1809).

18 Голосовкер Я.Э. Указ. соч. С. 49.

19 Там же. С. 23.

20 Межуев В.М. Культура как проблема философии // Человек и картина мира. М., 1987. С. 305.

21 Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2 изд. Т. 46, ч.1. С. 47.

22 Как отметил Я.Э.Голосовкер, "в сюжете любого мифа можно найти напластования мифов различных эпох и племен, отзвуки различных религиозных и моральных воззрений, исторических событий, отголоски родового и племенного строя, пестрые остатки культов, контаминации сюжетных мотивов и даже целых мифов, героических

сказаний и сказок. Словом, сюжет мифа - это сложнейший конгломерат во всех разрезах его сюжетного тела" (Голосовкер Я.Э. Указ. соч. С. 48).

23 Гильгамеш (XXII-XVIII вв. до н.э.) - один из богов-спасителей, разновидность солнечного божества, послуживший прототипом Самсона ("самсон" - сказочный). См: Эпос о Гильгамеше ("О все издавшем"). М.; Л., 1961; Крамер С.Н. История начинается в Шумере. М., 1965; Редер Д.Г. Мифы и легенды древнего Двуречья. М., 1965; Белявский В.А. Вавилон легендарный и Вавилон исторический. М., 1971; Сейс А.Г. Ассиро-вавилонская литература. Спб., 1879; Гильгамеш: Вавилонский эпос / Пер. Н.Гумилева. П., 1919.

24 Причиной того, что сюжеты древнейшего вавилоно-ассирийского эпоса до сих пор воспринимаются как опосредованные библией, ученые считают тот факт, что оригиналы были прочитаны лишь в XIX в. Трудность состоит и в том, что вавилонская литература является стихотворной, а формы ее стихосложения еще не изучены. См.: Краткая литературная энциклопедия. М., 1962. Т.1. С. 814-818; Kramer S.N. Sumerian Mythology. Phil., 1944.

25 Так, на постоянно действующей в Ватикане художественной выставке "Современное религиозное искусство" (Musei e Gallerie Pontificie, Citta del Vaticano, Collezione d'arte religiosa moderna) многочисленные классические произведения на библейские темы "благовещение", "поклонение волхвов", "святое семейство" и т.п. существенно дополнены работами художников-модернистов, таких, например, как П.Модерсон-Беккер "Благовещение", Г.де Хирико "Рождество", Е.Г.Вайнерт "Поклонение трех волхвов", И.Дульчик "Бегство в Египет" и многих других. Широко представлено современное авангардистское искусство и даже поп-арт, распространяемые в репродукциях большими тиражами. Переосмысляются в религиозном духе и выставленные здесь же некоторые произведения выдающихся мастеров - П.Пикассо, Ф.Гойи, Д.Сикейроса и др. (К примеру, скульптура О.Родена "Мыслитель" на основании первоначального замысла и истории создания связывается с образом Сизифа.)

26 См.: Беленький М.С. Библия // Краткая литературная энциклопедия. М., 1962. Т. 1. С. 606.

27К примеру, раньше, чем появилась Библия, в Палестине и Аравии уже была известна чудесная история Иосифа, восходящая в свою очередь к египетской сказке о двух братьях.

28 См.: История всемирной литературы. М., 1983. Т. 1. С. 271.

29 См.: История всемирной литературы. Т. 1. С. 295.

30 Книга Тайн. 5-11. Цит. по: История всемирной литературы. Т. 1. С. 302.

31 Д.Лукач по этому поводу писал: «Независимо от того, сознает ли это художник, или он полагает, что творит нечто "вневременное", развивает традиционный стиль, воплощает заимствованный из прошлого "вечный" идеал, его произведения, если они обладают художественной подлинностью, не могут не вырастать из глубочайших устремлений того времени, когда они создаются; содержание и форму истинно художественных творений - именно в "эстетическом смысле" - нельзя отделить от породившей их почвы». (Лукач Д. Своеобразие эстетического. М., 1985. Т. 1. С. 18).

32 См.: Карпелес Г. История европейской литературы. Спб., 1890. Т. 1; Фрезер Дж. Фольклор в Ветхом завете. М.; Л., 1931; Он же. Библейские сказания. М., 1931; Беленький М.С. Указ. соч. С. 608-612.

33 См.: История всемирной литературы. Т. 1. С. 272.

34 Манн Т. Соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 9. С. 172-173.

35 "Тема, мною завладевшая, - писал Т.Манн, - представляет собой наидревнейшее достояние культуры и творческого воображения, любимейший сюжет всех искусств" (Манн Т. Указ. изд. Т. 9. С. 136).

36 Манн Т. Указ. изд. Т. 9. С. 178.

37 Манн Т. Указ. изд. Т. 9. С. 174.

38 Лук А.Н. Юмор, остроумие, творчество. М., 1977. С. 44.

39 Манн Т. Собр. соч. Т. 9. С. 174.

40 Там же. С. 235.

41 Лук А.Н. Указ. соч. С. 34.

42 Манн Т. Собр. соч. Т. 9. С. 135.

43 Там же. С. 178.

44 Там же. С. 175.

45 Манн Т. Собр. соч. Т. 9. С. 186.

46 См.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976; Мифы народов мира. М., 1980-1981. Т. 1-2. Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 2. Das Mythische Denken. В., 1925. Levi-Strauss Cl. Myphologiques. P., 1964-1971. Т. 1-4.

47 Архив К.Маркса и Ф.Энгельса. М., 1941. Т. IX. С. 45.

48 Шестов Л. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 334.

49 Первой интеллектуальной элитой были египетские писцы, составлявшие поучения, религиозные, медицинские, математические и астрономические трактаты, а также сочинявшие и записывавшие сказания и сказки. Это было "индивидуальное творчество", ибо даже записи мифов содержали вариации, элементы творчества, не говоря

уже о так называемых текстах пирамид (XXV-XXIII вв. до н.э.), дававших наглядное описание земного "жизния" человека.

50 См.: Тайны древних письмен: Проблемы дешифровки. М., 1976; Молчанов А.А. Таинственные письма первых европейцев. М., 1980.

51 См.: Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980.

52 См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 22. С. 487.

53 См.: Истрин Г.А. Возникновение и развитие письма. М., 1965. С. 304.

54 Отголоски этих представлений сказывались и в более позднее время. В частности в античной философии среди рассуждений о душе, занимавших важное место в концепциях многих видных философов, есть определение Ксенократа "псюхе" как "самодвижущегося числа".

55 См.: Антология мировой философии. М., 1969. Т. 1, ч.1. С. 290, 293.

56 Антология мировой философии. Т. 1, ч.1. С. 94, 115.

57 Там же. С. 115.

58 Антология мировой философии. Т. 1, ч.1. С. 115.

59 Антология мировой философии. Т. 1, ч.1. С. 287.

60 Там же. С. 285.

61 Антология мировой философии. Т. 1, ч.1. С. 340.

62 Там же. С. 332.

63 Там же. С. 341, 332-333.

64 Антология мировой философии. Т. 1, ч.1. С. 446.

65 Антология мировой философии. Т. 1, ч.1. С. 449, 450.

66 Антология мировой философии. Т. 1, ч.1. С. 456.

67 Антология мировой философии. Т. 1, ч.1. С. 458.

68 Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1951. С. 101-102.

69 Там же. С. 126.

70 Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 94.

71 Философы древности вообще придавали большое значение языку как способу выражения. К примеру, стоики оставили много высказываний по поводу связи между риторикой и диалектикой, на которые они делили логику. Риторика они считали умением хорошо говорить, излагая что-то, а диалектику - умением правильно вести беседу, ставя вопросы и давая ответы. Диалектику определяли как знание истинного и ложного, а также того, что не есть ни то, ни другое. К риторике относили нахождение доводов, способ выражения, расположения слов и способ произнесения. Человек должен правильно говорить и размышлять, правильно спрашивать и отвечать, а также рассуждать по поводу высказанных положений. Без

диалектики делать это невозможно; начинать же диалектическое познание нужно с изучения звука, который переходит от произносящего его к слушающему и оказывает на него определенное действие ("Об искусстве речи" Диогена Вавилонского).

72 Архив К.Маркса и Ф.Энгельса. Т. IX. С. 45.

73 Меркулов И.П. Гипотеза // Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 115.

Глава вторая.

Трактовка воображения в философско-гносеологических концепциях

1. Воображение и систематичность познания (на основе концепции продуктивного творческого воображения И.Канта)

Для Нового времени весьма характерна одна из наиболее разработанных философских концепций о творческой природе воображения - концепция И.Канта. Рассмотрение проблемы воображения на таких исторически сложившихся примерах, каким является кантовская постановка вопроса, дает возможность осветить ряд важных и актуальных проблем современной теории познания, в частности касающихся социокультурных основ знания, творчества, а также перспектив познания, связанных с культурой.

Обобщение в математике

Кант, как известно, был по образованию математиком и находился под влиянием идей Г.В.Лейбница и Х.Вольфа, а позднее ознакомился с математическими началами натуральной философии Ньютона, разделял некоторые научные представления Ф.Бэкона и Д.Локка¹. Именно к этому времени относятся его космогонические гипотезы - о существовании Большой Вселенной и других галактик, - обнаруживающие сходство с гипотезами древних атомистов (Луcretием, Эпикуром, Левкиппом, Демокритом). Кант надеялся раскрыть тайны происхождения системы мира, возникновения небесных тел и причины их движений. Теоретически-деятельностный способ философствования Канта выразился в его намерении сконструировать устройство мироздания: "Дайте мне материю, и я построю из нее мир" (т.е. покажу, как из нее должен возникнуть мир)². Эта задача представлялась ему более легкой по сравнению с выяснением вопросов, касающихся исследования происхождения организмов, даже если речь идет о ничтожнейших растениях или о насекомых. Кант был уверен, что физика Вселенной может быть доведена до полной достоверности, подобно тому, как Ньютон довел до совершенства математическую часть науки о Вселенной.

Основанием для такого утверждения ему служило то положение, что законы, на которых зиждется мироздание в его настоящем виде, по-видимому, единственные во всем естествознании, поддающиеся точному математическому выражению³. Выяснить же на основании механики возникновение хотя бы одной только былинки или гусеницы, по Канту, оказывается намного труднее. В том, что философ был прав, можно убедиться и ныне: и 200 лет спустя после времени, когда он выдвинул свои гипотезы, положение в науке таково, что о строении Вселенной известно больше, чем о строении земли и законах развития живого.

Кант придавал большое значение гипотезе и, обобщив исследования в этой области, начиная с античной математики и философии, теоретически обосновал ее как вероятное знание, которое опирается на знание научное и является его составной частью. Говоря о единственном допущении, положенном им в основу своей космогонической гипотезы, - двух силах, силе притяжения и силе отталкивания, которые "одинаково достоверны, одинаково просты и вместе с тем одинаково первичны и всеобщы", Кант особо подчеркивает, что "с величайшей осмотрительностью старался избежать всяких произвольных измышлений"⁴. Эвристическая роль гипотезы, однако, была недооценена Кантом, что было обусловлено господствующей в развитии науки XVII в. тенденцией - ориентацией на эмпирические научные исследования, в частности теории И.Ньютона, а также общим направлением философской концепции априорного знания как знания всеобщих и необходимых истин, над которой в это время работал мыслитель.

Обращаясь к теории познания Канта, остановимся на тех положениях, которые теоретически соотносятся с соображениями о воображении и его роли в процессе познания, высказанными выдающимися представителями предшествующей науки и философии.

Прежде всего речь пойдет о синтетических суждениях. Так, уже Д.Юм исходил в своей концепции из того, что теория познания должна быть основана на критике достоверности суждений, при помощи которых ум человека строит свои знания. Юм разделял суждения на аналитические и синтетические, причем утверждал достоверность первых и недоказуемость вторых.

Кант более обстоятельно проанализировал эти суждения и утверждал, что аналитические суждения, при всем том, что они подробнее раскрывают представление о предмете, не дают нового знания о нем, не приводят к новому понятию. Эти суждения, как и все

суждения чистой логики, он называл априорными, вытекающими из свойств чистого разума; они как бы замкнуты в себе и не могут привести к противоречию. Это суждения достоверные. (Кстати отметим: Юм считал, что только система чисто математических знаний строится исключительно при помощи аналитических суждений, единственно достоверных, и отсюда признавал достоверной наукой только чистую математику. Все другие науки, начиная с геометрии, считал он, не могут быть истинными, поскольку они строятся исключительно при помощи синтетических суждений.)

Согласно Канту, синтетические суждения - это те, которые прибавляют к предмету нечто новое, такое, что не содержится в его определении, и которые, таким образом, связывают различные независимые друг от друга представления. Тем самым синтетические суждения расширяют наше представление о предмете.

Кант придавал большое значение синтетическим суждениям в своей теории познания и именно с ними связывал функции воображения, без участия которого, по его мнению, эти суждения не могут быть построены. Концепция Юма натолкнула Канта на решение задачи, смысл которой сводился к тому, чтобы доказать, что синтетические суждения одновременно могут быть и априорными. Кант решил эту задачу, обратившись к математике (в том числе и к геометрии), и пришел к выводу, что основные положения (аксиомы) геометрии оказываются и синтетическими суждениями, и вопреки мнению Юма априорными, т.е. вытекающими из чистого разума, независимого от опыта, а потому всеобщими и необходимыми.

Это положение - одно из фундаментальных для теории познания Канта, утверждающей дуализм чувственных представлений о вещи (феномене) и ее образа в нашем уме, отнюдь не совпадающего с самой вещью (ноуменом). Исходным идеалистическим принципом философии Канта, в сущности, уже предопределена ключевая роль воображения в структуре познавательной деятельности. Ведь согласно концепции немецкого мыслителя мир познаваем лишь в явлениях, и мышление не столько отражает, сколько творит действительность; следовательно, для познающего субъекта важна не столько способность отражать, сколько творить (конструировать, преобразовывать) объект познания. Подтверждение тому можно найти, по сути, во всех рассуждениях Канта о свойствах чистого разума: в учении о пространстве и времени как о формах воззрения; учении о понятиях и категориях как о формах чистого мышления, при помощи которых связываются чувственные восприятия, происходящие из опыта, а также в рассуждениях об основных

положениях чистого рассудка, его схематизме и границах его деятельности.

Между тем трактовка философом воображения оказалась неадекватной его значению для исходного принципа кантовской гносеологической концепции. Хотя о воображении как о продуктивной творческой способности говорится немало, его действие часто только декларируется, но практически не обосновывается. Возможно, потому, что, как мы отмечали ранее, природа воображения была недостаточна ясна Канту; он полагал, и, как показывает положение в современной науке, совершенно справедливо, что нам едва ли когда-нибудь удастся ее "угадать" и "раскрыть".

Тем не менее с действием способности воображения Кант связывает ряд важнейших познавательных функций, и прежде всего обоснование связи чувственности и рассудка (в понятии). Поэтому обратимся сначала к кантовской трактовке понятийного мышления.

Роль воображения в понятийном мышлении

В теории познания Канта, исходящей из разделения чувственного и интеллигибельного миров, чувственное представление о вещи и ее образ в нашем уме соединяются посредством понятия. Помимо созерцания, познание через понятия и является единственным способом познания. Понятия же относятся как предикаты возможных суждений к какому-нибудь представлению о еще не определенном предмете. Воображение соединяет чувства и рассудок, из соединения которых и возникает знание. Мышление "оформляет" его в понятия, руководствуясь при этом эстетикой, т.е. наукой о правилах чувственности вообще, и логикой, т.е. наукой о правилах рассудка вообще⁵.

Поскольку такое понятие воображения восходит к трактовке его Лейбницем, отметим некоторые ее аспекты. Прежде всего - это понимание воображения, как "внутреннего чувства", которое обнимает как понятия отдельных чувств, так и понятия общего чувства (к последним Лейбниц прежде всего относил ясные и отчетливые идеи, составляющие предмет математических наук). Вместе с тем Лейбниц подчеркивал, что только чувства и воображение не могут обеспечить полную и совершенную всеобщность истин, ибо "сверх чувственного и воображаемого существует и то, что только умопостигаемо, как составляющее предмет одного лишь ума; таков, например, предмет моей мысли, когда я думаю о себе самом", - писал он⁶. В этих рассуждениях Канта и Лейбница, можно сказать, впервые в истории философии предпринята попытка выделить и специфици-

цировать проблему воображения, что представлялось им самим одной из сложных задач. Так, Лейбниц, решая ее, выделяет три уровня понятий: "... только чувственные - составляющие предмет каждого отдельного чувства, чувственные и умопостигаемые одновременно - принадлежащие общему чувству, и только умопостигаемые - свойственные собственно уму. Первые и вторые вместе доступны воображению, третьи же - выше воображения. Вторые и третьи понятны и отчетливы; первые же смутны, хотя они ясны и доступны узнаванию"⁷. В работе "О способе отличения явлений реальных от воображаемых" Лейбниц рассматривает критерий ясности и определяет его следующим образом: о... как "сущее" выражается посредством отчетливого понятия, так и "существующее" (Existenz) выражается посредством отчетливого восприятия⁸. На долю воображаемых явлений достаются, следовательно, "смутные" понятия, хотя, по-видимому, этот способ не рассматривается как всеобщий. В другом месте Лейбниц пишет о принадлежащих воображению "ясных и отчетливых" идеях, которые составляют предмет математических наук, т.е. арифметики и геометрии, образующих чистые науки⁹.

Проблема воображения связана у Лейбница с учением о "душевных способностях", и он далек от мысли недооценивать эту мыслительную деятельность человека. В работе, посвященной полемике с Бейлем, он писал: "Душа обладает внутренними произвольными действиями. Так почему же этого не может быть во всех ее мыслях? Не потому ли, что решили, будто смутные мысли... отличаются от отчетливых, тогда как на самом деле они просто менее определенны и менее развиты из-за их множественности. Вот и получилось, что некоторые движения сочли до такой степени присущими телу, что пришлось наименовать их произвольными, и на этом основании решили, что в душе нет ничего, что отвечало бы за них; а, с другой стороны, решили, что некоторые мысли никак не представлены в теле. Но и то и другое - ошибка ... Самые отвлеченные мысли требуют работы воображения; если же вдуматься, что представляют собой смутные мысли (которыми всегда сопровождаются самые отчетливые мысли, какие только могут у нас быть), например, мысли о цветах, запахах, вкусовых ощущениях, жаре, холоде и т.п., то приходишь к выводу, что они всегда вовлекают в себя бесконечное, и не только то, что происходит в нашем теле, но и через посредство тела, то, что совершается вовне"¹⁰. Характеризуемое таким образом воображение выступает как средство "инструментовки" материально-духовной деятельности человека,

способ соединения двух искусственно разрозненных частей (тела и "душевных способностей"), образующий целостность человека¹¹.

И Лейбницем, и Кантом воображение рассматривалось также и как стимулирующий знание фактор в сфере связи мышления и языка. Особую значимость он приобретает потому, что эта область отражает социальную и культурную практику и опосредует ее. Сущностная роль воображения в языковой сфере наглядно проявляется в способе образования общих понятий, в том числе и в самом языке¹². Кант выделял два различных способа применения разума, которые, несмотря на всеобщность познания, отличаются друг от друга. Один связан с познанием посредством понятий, когда явления по их реальному содержанию подводятся под эти понятия, и характерен для философского познания. Другой - с формой созерцания (пространством и временем, "фантомами воображения", по выражению И.Г.Гердера), которая может быть познана априори. Здесь задачи разума - определить априори созерцание в пространстве (фигуру), делить время (продолжительность) или просто познать общее в синтезе одного и того же во времени и пространстве и возникающую отсюда величину созерцания вообще (число) - решаются посредством конструирования понятий и называются математическими¹³.

Синтез как действие способности воображения

В концепции Канта попытка специфицировать проблему воображения осуществляется не посредством дефиниций, а главным образом через раскрытие тех довольно многообразных функций, которые оно осуществляет. Как уже было сказано, это прежде всего функция синтеза, который философ, вслед за Лейбницем, ставил выше анализа: аналитические суждения, хотя и в высшей степени важны и необходимы, но лишь для того, чтобы добиться отчетливости понятий. Сами же они ничего нового не приобретают, тогда как с синтетическими суждениями связано расширение знания. Синтез определяется как "присоединение различных представлений друг к другу и понимание их многообразия в едином акте познания"¹⁴. Мысль о том, что "синтез есть первое, на что мы должны обратить внимание, если хотим судить о происхождении наших знаний", что "синтез вообще... есть исключительно действие способности воображения" неоднократно варьируется; при этом акцентируется рационалистический характер этой мыслительной процедуры; утверждается, что "без этой деятельности мы бы не имели никакого знания; хотя мы и редко осознаем ее в себе"¹⁵. Кант особо подчеркивает, что источник синтетической связи находится не в

предмете (объекте), а в функции рассудка (субъекте): "...не предмет заключает в себе связь, которую можно заимствовать у него путем восприятия, только благодаря чему она может быть усмотрена рассудком, а сама связь есть функция рассудка, и сам рассудок есть не что иное, как способность а priori связывать и подводить многообразное (содержание) данных представлений под единство апперцепции. Этот принцип есть высшее основоположение во всем человеческом знании"¹⁶. Трансцендентальное единство апперцепции оказывается источником понятия об объекте. Однако, по Канту, мыслить себе предмет и познавать предмет не одно и то же. Для познания необходимо иметь и понятие, и созерцание. А поскольку "всякое возможное для нас созерцание чувственно (эстетика)", постольку "мысль о предмете вообще посредством чистого рассудочного понятия может превратиться у нас в знание лишь тогда, когда это понятие относится к предметам чувств"¹⁷. Таким образом, можно сказать, что воображение, рассматриваемое у Канта в гносеологическом плане, играет в процессе познания весьма важную, условно говоря, методологическую роль: оно осуществляет связь рассудка и чувственности, образует "чувственное понятие", благодаря которому осознается, т.е. как бы впервые создается для нас, сам предмет (как предмет знания, предмет нашей деятельности в отличие от "вещи в себе"). Главное же внимание уделено синтезу как действию способности воображения и важнейшему акту познания, который осуществляет функцию систематизации, причем не только в области чувственно-рассудочной деятельности, но и в теоретическом познании, способствуя систематичности и единству познания в целом.

Продуктивность идей

Коротко коснемся вопроса о продуктивной способности идей в теории познания И.Канта. Нередко абсолютизируется то положение, что философ отрицал познавательные потенции идей и считал, что при помощи идей ничего познать нельзя. Эти утверждения связаны с кантовскими понятиями ноумена и трансцендентальных идей. Действительно, Кант писал о недопустимости расширения предметов мышления за пределы условий нашей чувственности, о невозможности существования, кроме явлений, еще и предметов чистого мышления, т.е. ноуменов, так как эти предметы не имеют никакого положительного значения. Критика чистого рассудка, отмечал Кант, "не позволяет нам создавать новую область предметов, кроме тех, которые могут предстать ему как явления, и запрещает уноситься в умопостигаемые миры, хотя бы даже только в понятие о них"¹⁸. Однако для самого философа понятие ноумена было проблема-

тичным, и он интерпретировал его неоднозначно. Очевидно, что понятие ноумена есть представление о вещи, о которой мы не можем сказать ни то, что она возможна, ни то, что она невозможна, поскольку здесь мы имеем дело с внечувственным предметом, а эта область, по Канту, абсолютно не доступна разуму и познанию. Вместе с тем Кант говорил о необходимости ноумена как понятия, указывающего пределы чувственности, о необходимости мыслить умопостигаемые миры непознаваемых вещей в себе, потому что это дает разуму полноту и удовлетворение¹⁹. Мыслить эту связь - отношение умопостигаемых сущностей к чувственно воспринимаемому миру - значит выйти в сферу активного воображения, дать простор трансцендентальным идеям, ибо в соответствии с основоположением концепции весь чувственно воспринимаемый мир - это только представление субъекта, имеющее одно высшее и вседвоящее основание, "а именно как бы самостоятельный, первоначальный и творческий разум"²⁰. Согласно Канту, это идея бога (трансцендентальное понятие о боге выступает у Канта как деистическое понятие). Вопрос о идеях, таким образом, оказывается непосредственно связанным с воображением.

Рассмотрение отношения идеи и ее предмета занимало немалое место и в предшествующих Канту учениях, в частности в философии рационализма XVII в. Этот вопрос был важен и для философии Лейбница, который в противовес господству вульгарно-материалистического толкования идей картезианцами понимал идею диалектически - не как акт мысли, восприятие, аффект, а как некую способность (*facultas*) не только мыслить о предмете, но и выражать его. Следовательно, идея способна нести определенное познавательное содержание. Она, по Лейбницу, есть "представитель" предмета в уме²¹. Репрезентативное толкование идеи родственно образному и близко кантовскому пониманию понятийного мышления как единства понятия и реальности. Что же касается понимания собственно идей, то интерпретация их имеет свои особенности, она увязана с его идеалистической концепцией в целом. Поэтому прежде всего обратимся к его понятию трансцендентальной идеи²².

В теории познания Канта идея существовала как понятие разума, для которого в чувствах не может быть дан никакой адекватный предмет; следовательно, чистые понятия разума суть трансцендентальные идеи. Вместе с тем философ подчеркивал, что это идеи, не произвольно вымышленные, а данные природой самого разума. В них всякое опытное знание рассматривается как определенное абсолютной целокупностью условий: "эти понятия

трансцендентны и выходят за пределы всякого опыта, в котором, следовательно, никогда не бывает предмета, адекватного трансцендентальной идее²³. Таким образом, у Канта здесь тоже речь идет о некоем синтезе, ибо в трансцендентальной философии имеет место определенная особенность: то же самое понятие (или трансцендентальная идея), благодаря которому мы в состоянии ставить вопрос, необходимо должно также делать нас способными и ответить на него, потому что предмет его не встречается нигде, кроме как в понятии (как и в вопросах о справедливости и несправедливости)²⁴.

Кант выделял три вида трансцендентальных идей (психологическую, космологическую и теологическую) и при этом утверждал, что если допустить существование предмета в идее, то они (идеи) "приводят все правила применения разума к систематическому единству и всегда расширяют опытное знание, никогда не противореча ему"; если это можно показать, "то действовать согласно этим идеям есть необходимая максима разума"²⁵. Такие идеи следует рассматривать не как конструктивные принципы распространения знания на большее число предметов, чем может дать опыт, а как регулятивные принципы систематического единства многообразного содержания эмпирического познания вообще, "которое благодаря этому становится в своих собственных границах более разработанным и уточненным, чем этого можно было бы достигнуть без таких идей посредством одного лишь применения основоположений рассудка"²⁶. Таким образом, можно сказать, что идея постулирует полное единство рассудочных знаний, благодаря которому они составляют связанную по необходимым законам систему. В этом и состоит значение кантовских трансцендентных идей. Сам Кант видел их значение также и в том, что они служат средством для опровержения дерзких и суживающих сферу разума утверждений материализма, натурализма и фатализма и тем самым дают простор нравственным идеям вне сферы спекуляции.

Идея нравственности

В теории познания Канта речь идет и о других идеях, в частности связанных с онтологией. Как отмечалось исследователями, Кант построил онтологию нового типа, "ибо единственный род бытия, который он считал возможным исследовать, это - внутреннее бытие человека", все же остальное, - "лишь в его отнесенности к этому человеческому бытию, в его данности человеку, явленности ему"; так что онтология у Канта "оказалась не только не противопоставленной гносеологии (вообще антропологии), но неразрывно слитой с нею,

включающей ее в себя"²⁷. Обращаясь к учению Платона о происхождении природы и нравственности из идей, Кант положительно оценивал опыт античного философа, возвысившегося от наблюдения физического в миропорядке к архитектонике связи его, согласно целям, т.е. идеям (правда, "если устранить гиперболическое в способе его выражения", - замечает Кант)²⁸. Особое значение, согласно Канту, имеют идеи в области нравственности, законодательства и религии, где опыт должен исходить из идеи добра, из того, что должно делать, а не что делается, ибо человек не совпадает с идеей человечества, хотя и "носит ее в своей собственной душе как прообраз своих поступков"²⁹.

Раскрывая понятие нравственного императива, Кант разъяснял, что принцип нравственности не может быть эмпирическим: это было бы вредно для чистоты самих нравов; он находит выражение в нравственном идеале, который мог бы стать правилом для всех. В связи с этим понятием Кант затрагивает вопрос о человеческом счастье. Он считает, что счастье - это идеал не разума, а воображения, поэтому в отношении счастья невозможен императив, который бы мог сделать человека счастливым. В отличие от нравственного идеала этот идеал покоится только на эмпирических основаниях. Однако он должен сообразоваться с тем, что человек существует как цель сама по себе, а не как средство для той или другой воли. Согласно Канту, человек должен рассматривать себя не со стороны низших своих сил, а как мыслящее существо (Intelligenz), принадлежащее не только к чувственно воспринимаемому, но и к умопостигаемому миру, в основе всех действий которого лежит принцип нравственности и идея свободы. Идея такой личности, как считал философ, показывает возвышенный характер нашей природы (по ее назначению), возвышенность нашего сверхчувственного существования. Как отмечал В.Ф.Асмус, Кант "выдвинул принцип самооценности каждой личности, которая не должна быть приносима в жертву даже во имя блага всего общества"³⁰.

Наибольшей возможностью раскрыть этот идеал, по Канту, обладает искусство, особенно поэзия, - область наиболее активного творческого воображения. Однако воображение выступает здесь в ином качестве, чем это было в трансцендентальной схеме (способности суждения). Эта способность суждения в ряду наших познавательных способностей является средним звеном между рассудком и разумом. В способности суждения рассудок и воображение рассматривались в соотношении друг с другом, и это соотношение объединяло как объективный, так и субъективный смысл

познания. Эстетическая способность суждения - это не познавательная, а только рефлектирующая способность суждения, и прекрасное в искусстве претендует не на объективную, а на субъективную всеобщность³¹. Сказанное не означает, что Кант отказывал искусству в познавательной значимости. Эту сферу творчества, таланта, интуиции и вдохновения Кант в целом интерпретировал с рационалистических позиций. Так, талант он рассматривал как прирожденную продуктивную способность художника, как прирожденные задатки души, через которые природа дает искусству правило. Наиболее полно выразившись в гении, талант оригинален (разумеется, не бессмыслицей), показателен, его идеи образны и целостны. Превыше всего Кант ставил поэзию, поскольку она способна возвыситься до изображения идеала.

Социальное прогнозирование

Кантом (как и Лейбницем и др.) была продолжена просветительская традиция исторического и социально-культурного прогнозирования, которую также есть основание рассматривать не только как предвосхищение реализации определенного рода общественно-экономических предпосылок развития научного знания, но и как область активной деятельности воображения. Если Лейбниц, предвосхищая интенсивное научно-техническое развитие общества в последующие века, мечтал об объединении усилий ученых с целью создания универсальной науки и "республики ученых", то Кант оставил учение об обществе, в котором выдвинул целый ряд перспективных идей. В их числе - рассмотрение всеобщей истории во всемирно-гражданском плане, выделение противоречия (антагонизма) в качестве одной из движущих сил развития общества, поступательное движение, прогресс в развитии производительных сил, просвещения, культуры и т.д. Величайшей проблемой для человеческого рода Кант считал восходящую к просветителям идею свободного гражданского общества. Он размышлял над ней, начиная с периода своего раннего увлечения "Эмилем" Ж.-Ж.Руссо и вплоть до последних проектов справедливого общественного устройства. Отмечая трудность такой задачи, Кант писал, что не случайно она решается позже других, ведь "для этого требуется правильное понятие о природе возможного (государственного) устройства, большой, в течение многих веков приобретенный опыт и, сверх того, добрая воля, готовая принять такое устройство"³². Кант допускал, что историю человеческого рода можно рассматривать как выполнение тайного плана природы, который состоит в том, чтобы через совершенное государственное устройство полностью развить все задатки,

вложенные ею в человечество. Он допускал также, что философы, разрабатывая такую историю, могут содействовать осуществлению этой цели, однако сознавал, что для этого недостаточно имеющихся оснований - разумных идей и намерений: история не роман.

В размышлениях Канта о преемственности культур и просвещения проглядывают желания заглянуть в будущее и увидеть "наших соседей по Вселенной"³³, постигнуть мудрость высшей причины, предопределяющей ход вещей, того, что называется провидением. В них высказывается мечта о вечном мире и о том, что когда-нибудь человеческий род достигнет наконец такого состояния, когда все его природные задатки смогут полностью развиваться и его назначение на земле будет исполнено³⁴.

В заключение отметим, что анализ многообразных функций воображения в кантовской теории познания подводит к выводу, что продуктивную деятельность воображения можно рассматривать как, в сущности, изначальную основу всех структур человеческого познания. Кант показал, что всякий смысл, а в конечном счете всякое предметное понятие человеческого сознания вообще является лишь продуктом деятельности воображения. Таков один из главных выводов "Критики чистого разума"³⁵.

Освещая один из основных философских вопросов о возможностях человеческого разума, И.Кант подверг принципиальной критике положение предшественников классической философии - рационалистов XVII в. о том, что разум никогда не ошибается. Кант показал, что злоупотребление идеями, как со стороны общества, так и субъекта, может породить иллюзии, вводящие в заблуждение, приводить к фикции. Анализируя заблуждение в соотношении с другими гносеологическими категориями (истина и ложь, ошибка, видимость, кажимость и т.д.), Кант диалектически подошел к рассмотрению имеющего здесь место противоречия, выявил способы его разрешения и показал, что заблуждение, по сути, оказывается вполне естественным моментом познавательного процесса. Используемое в спекулятивных целях, оно может быть разоблачено с помощью мыслительных процедур, предполагающих сопоставление, сравнение с истинным пониманием объекта, вариантность, и, следовательно, активное участие воображения.

Известно, что само идеалистическое учение Канта содержит ряд допущений, которые можно рассматривать как ложные идеи. В философской литературе справедливо отмечалось, что, отстаивая авторитет фактов, логики и науки, Кант отказывал им в возможности адекватно познавать подлинный объективный мир. Но тем не менее

философ доказал, что разум человека диалектичен: он постигает, заблуждается и преодолевает свои заблуждения. Это утверждение Канта явилось важнейшим стимулом для разработки положительной диалектики у Фихте, Шеллинга и Гегеля.

Мы остановимся на гегелевской концепции воображения, сравнительно мало исследованной и интересной тем, что она содержит новые подходы к рассматриваемой нами проблеме и, по сути, делает реальный шаг вперед по определению места и роли воображения в структуре познания.

2. Воображение в структуре познавательной деятельности (на основе гносеологической концепции Г.В.Ф.Гегеля)

Обращаясь к гегелевской концепции теории познания, мы намерены остановиться на тех положениях, в которых раскрываются новые аспекты воображения как феномена сознания, и вместе с тем показать развитие идей, выдвинутых в более ранних теориях, часто восходящих еще к античности. Мы имеем в виду соотношение представления и воображения, воображения и понятийного мышления, воображения и языка, которые подробно разработаны в "Феноменологии духа" (1806), "Науке логики" (1812-1816) и главное - в "Энциклопедии философских наук" (1817).

Теория познания Гегеля, исходящая из "абсолютной идеи" (или "мирового духа"), которая существовала до остального мира, природы и общества, основана на допущении тождества развития действительности и самосознания, вследствие чего история и теория (логика) познания совпадает с теорией и историей бытия. Из этого допущения вытекает трактовка Гегелем познания как самопознания, тождества субъекта и объекта, которым философ и обосновывает разумность действительного. Отсюда и то большое внимание, которое он уделяет человеческому сознанию и способу мышления. Характеризуя человеческое сознание, имеющее своим основанием мышление, Гегель отмечает, что последнее выступает сначала в форме не мысли, а чувства, созерцания, представления, которые тесно связаны между собой и которые пробуждают силу воображения.

Три ступени представления: припоминание, сила воображения, память

Рассмотрим подробнее, какое содержание вкладывает Гегель в понятие воображение и каково его место в структуре познания. Обратим внимание и на то, что философ говорит именно о силе воображения, употребляя термин *Einbildungskraft*, т.е. его напряжении, активности, действенности³⁶. Гегелевская мыслительная схема познания начинается с созерцания (или удивления, по словам Аристотеля), а завершается понятийным мышлением. Место воображения в ней четко определено: оно связано с представлением, т.е. внутренне усвоенным созерцанием, являющимся непосредственной принадлежностью познания³⁷. В отличие от созерцания, в котором преобладает предметность содержания,

представление характеризуется активной рефлексивной деятельностью Я. Раскрывая содержание этого понятия, Гегель выделяет три его ступени. Первая - припоминание (Erinnerung) состоит в произвольном воспроизведении уже известного нам содержания, и носит образный характер³⁸. Однако образ здесь уже не имеет более той полной определенности, которую имеет созерцание: он затемняется и стирается; он произволен или случаен, вообще изолирован от внешнего места, времени и непосредственной связи, в которой находилось созерцание. Но в этом есть то преимущество, что человек, где бы он ни находился, может представить себе нечто, хотя бы и весьма отдаленное в смысле пространства и времени. Ясность и свежесть образа во многом способствуют устойчивости и непреходящему значению представления. Однако главное состоит в том, чтобы он был не просто достоянием субъекта, но и стал предметом мысли, был поднят до формы разумности. Это - задача второй ступени представления.

Деятельной силой, заставляющей образы подниматься на поверхность из сознания внутреннего существа Я, является сила воображения. Это вторая ступень представления. Воображение исходит и во многом зависит от впечатлений (passio), которые могут быть сиюминутными, а могут храниться в памяти. По природе своей они составляют часть мысленного суждения и замещают то, что они обозначают.

Такое понимание воображения восходит, в частности, к стоикам, которые придавали большое значение учению о представлении и ощущении, отмечая, что представление является мерилom, при помощи которого познается истинность вещей. Действительно, сначала появляется представление, а затем мышление, способное выражать то, что вызвано представлением, и передавать его с помощью речи, утверждал Диоген Лаэртий. Выявляя сходство и различие между представлением и воображением, стоики отмечали, что воображаемое - это видимость мысли, как это бывает в сновидениях, а представление - это отпечаток, след, знак от существующего, который не может возникнуть от несуществующего. В том же духе высказывался и крупнейший армянский философ Давид Анахт (V-VI вв.): ощущение есть частичное знание данной вещи, а воображение есть частичное знание об отсутствующей вещи. Воображение и представление являются, по его мнению, неразрывными компонентами единого творческого процесса. Он пишет: "Когда мастер, желая что-нибудь создать, приступает к делу, он создает

первым долгом в себе самом представление о вещи, а потом только выполняет ее¹³⁹.

Гегель разverteвывает все упомянутые здесь соотношения. Он показывает, что сила воображения может быть воспроизводящей (вызывать образы и заставлять их вступать в сферу наличного бытия) и в этом значении иметь характер чисто формальной деятельности. В качестве определяющей черты воспроизводящего воображения Гегель отмечает, что в отличие от мыслей, которые тоже могут воспроизводиться, сила воображения имеет дело не с ними, а лишь с образами. Они вызываются произвольно и без помощи непосредственного созерцания. И в этом также их отличие от сходных мыслительных процессов, в частности от простого припоминания, нуждающегося в некотором наличном созерцании. Воображение самостоятельное, в то время как припоминание допускает непроизвольное появление образов.

Сила воображения может выступать как деятельность ассоциирования образов, т.е. деятельность более высоко развитая, чем простое воспроизведение, а именно - связанная с отнесением образов друг к другу и подведением единичных представлений под всеобщие. В этом смысле она перестает быть только формальным припоминанием и становится припоминанием, затрагивающим содержание. Согласно Гегелю, сила воображения выражается в том, что ассоциативное воображение мысляще относится к предмету созерцания - выделяет всеобщее в нем - и придает ему определения, которые присущи Я. Наконец, сила воображения на уровне сознания выполняет функцию отождествления всеобщих представлений с тем, что есть особенного в образе, и тем самым дает им образное наличное бытие. Это чувственное наличное бытие имеет двоякую форму - символа и знака; так что эта ступень охватывает символизирующую и означающую фантазию, а она уже есть переход к памяти.

Третья ступень представления - память, в которой, с одной стороны, знак припоминается, осознается; с другой стороны, этому осознанию именно поэтому дается форма чего-то внешнего, механического. На этом пути порождается и единство субъективного и объективного, образующее переход к мышлению как таковому.

Мы воспроизвели гегелевскую схему и прежде чем перейти к понятийному мышлению, которое, согласно Гегелю, представляет завершенное познание, остановимся несколько подробнее на высказанных положениях. Философ создает своеобразный мыслительный контекст вокруг понятия воображения, которое само также выступает как необычайно богатое ассоциациями. Воображение

раскрывается с разных сторон, ему даются не только философские, но и психологические и эстетические характеристики, так что оно выступает как всеобщий акт познания. Такой подход во многом предвосхитил исследование проблемы воображения в гуманитарных науках второй половины XIX-XX вв.

Познавательный смысл образа

Итак, соотношение представление - воображение - память охарактеризовано Гегелем прежде всего со стороны имеющихся между его составными частями связей, устанавливаемых в процессе осмысления и познания мира. Главная из них состоит в том, что представление на всех ступенях своего развития осуществляет функцию синтезирования данных чувственного созерцания. Один из важнейших результатов этого синтеза - мысленный образ, обладающий большими потенциальными возможностями. Содержательность такого образа определяют различного рода факторы, в числе которых важнейшую роль играют знание, образование, опыт. Мысленный образ по-разному рассматривается человеком сведущим и несведущим. "Ботаник, например, замечает в каком-либо растении несравненно больше, чем человек, не сведущий в ботанике. И то же самое, естественно, справедливо и относительно всех других предметов знания. Человек большого ума и образования сразу же обозревает все перед ним находящееся; ощущение всегда носит у него характер воспоминания", - пишет Гегель⁴⁰.

Сила воображения, по Гегелю, есть то, что определяет образы⁴¹. Она зависит от субъекта, так как в процессе воображения Я является определяющим или полагающим; от него зависит отнесение образов друг к другу и то, каким образом вместо их объективной связи им дается связь субъективная. Способность воображения выступает как специфическая характеристика субъекта, как его индивидуальное качество, зависящее от уровня развития его сознания, его дарования и др. Так, "... даровитый человек бывает занят такими образами, которые содержат в себе нечто законченное и глубокое"⁴².

Ассоциирующая сила воображения как способность субъекта может проявляться в таких качествах, как остроумие, игра слов⁴³. Они соединяют представления, которые хотя и далеко отстоят друг от друга, но имеют тем не менее в действительности некоторую внутреннюю связь.

Ассоциирующая сила воображения, проявляющаяся в подведении единичных представлений под всеобщие, также действует в субъективной сфере. Ее задача состоит в том, чтобы общее представление, т.е. нечто внутреннее, соединить с образом, который,

напротив, есть нечто внешнее. В своем обособлении они представляют собой нечто одностороннее, и поэтому их истина заключается в их единстве, в придании образности всеобщему и общению образа. Воображение при этом становится актом сознания, которое порождает единство всеобщего и особенного, внутреннего и внешнего, представления и созерцания. Представляющая деятельность, которая может завершиться и в самой себе, рассматривается Гегелем как продуктивная деятельность воображения. Областью интенсивного развертывания ее является прежде всего искусство, "ибо искусство изображает истинное всеобщее, или идею, в форме чувственно наличного бытия, образа"⁴⁴.

В гегелевской интерпретации искусство предстает как синтезирующее мысль и образ. Настоящий поэт, как и вообще художник, считал Гегель, чтобы "постигнуть в простой определенности существо предмета - его средоточие", должен пользоваться не только созерцанием, а "раздумывать и размышлять", и перед созданием своего произведения и во время его создания. Только на этом пути "может он надеяться извлечь сердце или душу предмета из всех затемняющих ее внешностей и именно благодаря этому органически развить свое созерцание"⁴⁵. Не случайно Гегель говорит здесь о процессе создания художественного произведения. Он ассоциируется у него с понятием истины как процесса и выявлением объективного знания. В сфере искусства особенно ясно может проявляться противоречие между объективностью и субъективностью, поскольку художник может исходить и из представлений, которым не хватает объективности.

Следует отметить, что в интерпретации представления сказались идеалистические взгляды Гегеля, проявившиеся в недооценке объективности представлений вообще, в утверждении, что представление - это пока что только форма, и ей не хватает содержательности.

Это положение восходит к основной идеалистической идее Гегеля о "мировом разуме", абсолютной идее, о трех типах ее развития - искусстве, философии и религии. Искусство, согласно учению, как низшая форма абсолютного духа возникает из потребностей религии и неразрывно связано с нею, так как уровень развития искусства совпадает с уровнем религиозного развития народа⁴⁶. Суть дела, однако, не в этих спорных или вообще не верных, опровергнутых историей развития искусства положениях (в частности, современная материалистическая точка зрения по этому вопросу состоит в том, что искусство как форма общественного сознания является продуктом

социокультурного развития), а в том, что в целом это была диалектическая и рационалистическая концепция, содержащая стройное учение о соответствии в искусстве формы и содержания, о наличии в нем познавательного смысла⁴⁷. Гегель своеобразно классифицирует искусство именно с этой точки зрения. Он считает, что "истинная объективность, заключающаяся лишь в стихии мысли", в произведении искусства отсутствует, поскольку специфика его такова, что оно выражает свое содержание в чувственной форме⁴⁸. Однако это не означает, что объективности нет совсем, а, следовательно, нет и познавательного смысла. Искусство рассматривается Гегелем в движении и совершенствовании, и он считает вполне допустимым такое положение, при котором наблюдается несоразмерность идеи и ее формообразования, заключающаяся в том, что присущая ему субъективность вступает в противоречие с задачей адекватно изобразить божественное, т.е. внутреннее. Ибо подлинное искусство, по Гегелю, есть прежде всего форма познания абсолютного духа. Так, в символическом искусстве, которое определяется Гегелем как искусство возвышенного, соответствующее идее оформления может быть еще не найдено, и тогда содержание выступает в абстрактной форме. Духовно наполненное романтическое искусство ближе всего к религии и философии. И все же вершиной является изящное (классическое) искусство, которое "обуславливается самосознанием свободного духа"; "оно делает все чувственное исключительно выражением духа; внутренняя форма есть здесь то, что только само себя и выражает"⁴⁹.

Безграничность фантазии

Моменты субъективности особенно подчеркнуты Гегелем в трактовке фантазии, которая рассматривается как одно из проявлений продуктивной силы воображения. Гегель называет фантазию "внутренней мастерской духа" и трактует как средоточие, в котором всеобщее и бытие, собственное и преднайденное, внутреннее и внешнее всецело претворены в одно.

Представление и различные его ступени были рассмотрены выше как синтезирующие акты. В отличие от них в фантазии, согласно Гегелю, сознание предстает как "единичность, т.е. как конкретная субъективность, в которой отношение ее к себе самой определено в такой же мере, в смысле бытия, как и в смысле всеобщности"⁵⁰. Гегель подчеркивает, что его интересуют прежде всего такого рода абстрактные определения и моменты. В самом деле, в его концепции осуществлен рационалистический подход к интерпретации соотношения сознание - фантазия, который выразился прежде всего в

том, что фантазия у него есть разум, хотя и только формальный, - поскольку содержание фантазии как таковое является безграничным, разум же, напротив, и свое содержание определяет до истины.

Отмечая, что порождения фантазии обычно признают за такие соединения собственного, или внутреннего, существа духа с тем, что является созерцанием, Гегель указывает, что фантазия, в свою очередь, доводит свое внутреннее содержание до образа и созерцания и тем самым определяет свое содержание как сущее. Однако образ, созданный фантазией, лишь в субъективном смысле является созерцательным, и только облекая его в знак, она сообщает ему созерцательность в собственном смысле этого слова.

Знак интерпретируется Гегелем как нечто важное для выражения всеобщих представлений. Эти последние, являя собой единство объективного и субъективного, вследствие диалектического движения освобождаются от содержания образа и превращаются в форму непосредственности, становятся чем-то созерцаемым в произвольно избранном внешнем материале. "Если интеллигенция нечто обозначила, то она тем самым покончила с содержанием созерцания и дала чувственному материалу в качестве его души чуждое ему самому значение, - пишет Гегель. - Так, например, кокарда, флаг или надгробный камень означают нечто совсем иное, чем то, на что они непосредственно указывают. Выступающая здесь произвольность соединения чувственного материала с всеобщим представлением имеет своим необходимым следствием то, что сперва приходится научиться понимать значение знаков. В особенности это справедливо о знаках языка"⁵¹.

Гегель указывает, что сознание обладает образным существованием, развивающимся в фантазии от самосозерцания, которое субъективно, до проявления себя вовне. Стремясь определить себя как сущее, т.е. сделать себя самым бытием, превратить себя в предмет, оно продуцирует созерцание, - в этом случае мы имеем дело с фантазией, творящей знаки.

В созерцании, которое есть знак, перед нами предстает образ, который представляет не самое себя, но нечто другое, а именно принятое в себя в качестве своего значения самостоятельное представление сознания.

Таким образом, знак, по Гегелю, есть непосредственное созерцание, представляющее совершенно другое содержание, чем то, которое оно имеет само по себе; это - "пирамида, в которую переносится и в которой сохраняется чья-то чужая душа"⁵². В этом состоит отличие знака от символа, собственная определенность

которого по своей сущности и понятию является более или менее тем самым содержанием, которое оно как символ выражает.

Поэтическая фантазия характеризуется как более свободно распоряжающаяся своим материалом, чем фантазия изобразительных искусств, однако и она может избирать только такой чувственный материал, который адекватен содержанию изображаемой идеи. Безграничность фантазии, таким образом, согласно Гегелю, корректируется диалектическим движением познания от символической фантазии, образа, служащего символом, к единству объективного и субъективного, к всеобщему представлению⁵³.

Гегель также характеризует образные представления, относящиеся к религии. Эта тема отчасти находит выражение в "Философии духа", а также в "Лекциях по философии религии" и других работах и связана, как мы указывали ранее, с идеей "абсолютного духа". Религия - как третья его ступень - также соотносится со сферой познания⁵⁴. Образная природа религии, по Гегелю, проявилась в том, что из ее потребности возникает искусство, которое выступило на сцену истории в религиозном образе и в свою очередь придало религии "высшее просветление, выражение и блеск". Религиозное искусство предстало такой сферой, где слились гений художника, восприятие зрителей (с их собственным смыслом) и возвышенная божественность: в нем достигнуто единство созерцания и свободного духа. На этом положении основана особенность религиозных образов, состоящая в том, что в религии, предполагающей некоторое чуждое всякой логике чувственное потустороннее, может почитаться (благоговейно почитаться, пишет Гегель) и изображение, не обладающее эстетической ценностью: "...безобразные идолы, получающие значение чудодейственных талисманов, получающих силу в отношении потусторонней, лишенной всякой духовности объективности; кости мертвых (имеются в виду, по-видимому, "мощи". - И.Ф.) выполняют ту же (и, может быть, даже лучше) службу, что и эти изображения"⁵⁵. По мнению Гегеля, будущее изящного искусства также связано с истинной религией.

На примере гегелевской интерпретации религиозных образных представлений ясно обнаруживается та особенность воображения, что оно не является отражением чего-то внешнего по отношению к нему самому. На первый план выступает творческий аспект. В рассмотренной ситуации достаточно убедительно выглядит такое положение, когда воображение может существовать на дологической ступени познания, выступать как форма дологического сознания.

Здесь интерпретация Гегелем воображения дала много идей, перспективных для психологии XX в.

Память и слово

Деятельность представления, как она осуществляется на третьей его ступени, в памяти, также исходит из чувственно-конкретного материала, который сохраняется, как правило, бессознательно. Однако, и в этом его отличие от наглядного образа, он не существует уже более как образ. Память играет роль "темного тайника", в котором сохраняется мир бесконечно многих образов и представлений без наличия их в сознании. Это как бы абстрактно сохраненные образы, и для того, чтобы они всплыли в памяти, стали зримыми, требуется припоминание, а также воспроизводящая и ассоциирующая сила воображения. Именно они, благодаря своей активности, подводят единичное, сохранившееся в памяти, под то, что по своей форме является всеобщим, под представление, имеющее идентичное содержание. "Образ, который в тайнике интеллигенции (т.е. сознания. - И.Ф.) был только ее собственностью, теперь, получая определение внешности, переходит в ее владение. Тем самым он полагается как отличимый от созерцания и отделимый от той простой ночи, в которую он первоначально погружен", - писал Гегель⁵⁶.

Философ затрагивает здесь один из специфических аспектов познания, связанный с воображением: оно дает возможность интеллигенции "овнешнить" (термин Г.С.Батищева) свою собственность и без наличия ее во внешнем созерцании. Гегель считает, что этот синтез внутреннего образа с ушедшим внутрь наличным бытием и есть в собственном смысле слова представление, "поскольку внутренняя сторона образа имеет назначение быть поставленной перед интеллигенцией, чтобы и в ней получить свое наличное бытие"⁵⁷.

Таким образом, можно сказать, что у Гегеля память выступает прежде всего как арсенал образов. Ее суть состоит в припоминании представления как чего-то внутреннего с созерцанием как чем-то внешним: припоминание этой внешности и есть память; по Гегелю, она имеет определенное отношение к познанию, как деятельность "в своем внутреннем характере"⁵⁸. Память рассматривается философом в трех формах: удерживающей имя, воспроизводящей и механической. Особое значение в познании Гегель придает первой из них, обуславливающей способность при виде знаков языка вспоминать объективно связанные с ними представления. Особенностью воспроизводящей памяти является то, что она - без созерцания и образа - имеет и познает в имени предмет и вместе с предметом имя.

Большую роль при этом играет не только ассоциативное мышление, но и "безобразное", простое представление⁵⁹.

В этой связи особое значение приобретают знаки языка. Как речь и ее система, так и язык дает ощущениям, созерцаниям и представлениям второе существование, более высокое, чем их непосредственное наличное бытие, точнее - вообще дает им такое существование, которое имеет значение в сфере представления. Будучи первоначально звуковым, письменным, буквенный язык возник из потребности общения между людьми и вместе с тем явился и более соответствующим требованиям интеллигенции (сознания), поскольку в нем слово выступает как наиболее достойный способ обнаружения представлений: оно доведено до сознания и сделано предметом рефлексии. Употребление языка предполагает постоянную работу сознания над словом, в процессе которой оно анализируется с самых различных сторон.

Гегель рассматривает язык и самый способ, каким мы научаемся читать и писать, как еще недостаточно оцененное, бесконечное образовательное средство, поскольку оно направляет внимание от чувственно-конкретного к более формальному - к звучащему слову и его абстрактным элементам - и тем самым делает нечто весьма существенное для обоснования и расчищения почвы внутреннего в субъекте, для обогащения его духовной жизни.

Гегель указывает, что завершенное познание является достоянием исключительно чистого, конкретного мышления - познания в понятиях. Существующая между рассмотренными выше формами представления связь постигается именно в понятии. Имя (понятие, слово) есть простой знак для обозначения подлинного, т.е. простого, не разложимого на свои определения и не сложенного из них, представления. Мы удерживаем в памяти значение имени и становимся способными при виде знаков языка вспоминать объективно связанные с ними представления. Имя есть, таким образом, предмет, как он существует в области представления и в ней имеет значимость, указывает Гегель. При произнесении имени "лев" мы не нуждаемся ни в созерцании того животного, ни даже в его образе, но его имя, поскольку мы его понимаем, есть безобразное, простое представление. Мы мыслим посредством имени⁶⁰.

Слово становится наличным бытием, оживленным мыслью. Это наличное бытие для наших мыслей абсолютно необходимо, так как о них, согласно Гегелю, "мы знаем только тогда, когда имеем определенные, действительные мысли, когда мы даем им форму предметности, различности от нашего внутреннего существа,

следовательно, форму внешности, и притом такой внешности, которая в то же время носит на себе печать высшего внутреннего. Таким внутренним внешним является единственно только человеческий звук, слово"⁶¹. Поэтому слово сообщает мыслям их достойнейшее и самое истинное наличное бытие.

В заключение отметим, что в такой знаковой системе, какой является язык, высоко ставится память, и не только Гегелем. О ее большой роли в мышлении и познании писали многие философы и психологи, начиная с античности (см. "О памяти и воспоминании" Аристотеля и др.). Именно память связана со знаками и оперирует ими. Чем обширнее память у человека, тем богаче его арсенал знания и возможности познания нового. Непосредственно связанная с представлением, память может состоять как в непринужденном представлении прошедшего, так и направленном припоминании, разбирающем прошедшее в силлогизмах в соответствии с данными частного порядка. В этих случаях речь идет о памяти как воспроизводящем воображении, и не случайно многие психологи (Т.Рибо и др.) отождествляли эти понятия, хотя проблема памяти сама по себе значительно шире и требует специального рассмотрения.

Особенно важно отметить то, что представление и память играют большую роль в осуществлении предвосхищений, предвидения, имеющего непосредственное отношение к области воображения, поскольку оно означает опережающее опыт понимание общего.

Однако здесь речь пойдет уже не о воспроизводящем, а о творческом, или воссоздающем, воображении.

Понятийное мышление

Кантовская гносеологическая концепция, утверждающая способ познания через понятие, получает дальнейшее развитие в подробно разработанном учении Гегеля о понятийном мышлении. В гегелевской интерпретации понятия нас будет интересовать, в сущности, один вопрос: какую роль играет воображение в осуществлении связи "объект - понятие", т.е. связи последнего с реальностью, с жизнью. Тем самым мы в какой-то степени осветим и особенность гегелевской трактовки понятия в целом. В "Науке логики" Гегель утверждал, что философия есть познание посредством понятий, что понятие выступает не только как простая форма мышления, общее представление, т.е. "нечто мертвое, пустое и абстрактное"; но, напротив, как "принцип всякой жизни", связанный со всем богатством конкретности⁶². Понятие как таковое содержит в себе момент всеобщности, особенности и единичности, между тем обычно, когда говорят о понятии, имеют в виду прежде всего его абстрактную

всеобщность, отмечает Гегель и активно выступает против чисто рассудочного способа понимания понятий, когда они выступают "пустыми и бессодержательными, голыми схемами и тенями"⁶³. Для правильного понимания процесса познания особенно важно различать голое общее и истинное всеобщее, универсальное, на смешении которых, по Гегелю, и основаны все попытки представить связь "объект - понятие" как несостоятельную с точки зрения чувства, а тем самым опровергнуть и принцип тождества бытия и мышления.

Для того, чтобы пояснить, что понимается под таким различием, Гегель приводит пример, обращаясь к "Общественному договору" Ж.-Ж.Руссо, в котором говорится, что законы государства должны иметь своим источником всеобщую волю, но это не значит, что они потому должны быть волей всех. Таким образом, "всеобщая воля есть понятие воли, и законы, имеющие свое основание в этом понятии, суть особенные определения воли", - пояснял Гегель⁶⁴.

Примечательно еще одно уточнение философа, касающееся объяснения возникновения и образования понятий, которое следует рассматривать в контексте идеалистической философии Гегеля в целом. Оно состоит в том, что не мы образуем понятие и что вообще понятие не должно рассматриваться как нечто, возникшее в результате наших представлений, ибо понятие "есть истинно первое, и вещи суть то, что они суть благодаря деятельности присущего им и открывающегося в них понятия"⁶⁵. Согласно идеалистической гносеологической концепции философа, мир и вещи произошли из полноты божественной мысли и божественных предначертаний, и понятие, таким образом, выступает как "бесконечная форма, или творческая деятельность, которая для своей реализации не нуждается в находящемся вне ее материале"⁶⁶.

Однако и на долю человека выпадает существенная функция: через субъективную деятельность, через суждение в субъективном смысле рассмотреть объект в определенности, заложенной в его понятии. Эта деятельность включает в себя функцию воображения: субъективная деятельность, осуществляемая посредством операции абстрагирования и соединения того, что суть предметы, служит обнаружению содержания, открывающегося в понятии.

Процесс познания, таким образом, развивается как восхождение от абстрактного к конкретному - от понятия к объекту. Не случайно у Гегеля понятие и идея совпадают, а идея определена как жизнь, как единство понятия и реальности (иначе говоря, как истина).

Гегель неоднократно подчеркивал, что понятие не только непосредственно связано с жизнью, но оно деятельно, не остается вне

процесса познания, а развивается вместе с ним. Роль воображения в этом процессе состоит в установлении разных определений, которые получает понятие при различных отношениях объекта и субъекта на разных ступенях познания. В результате этих операций вся конкретная действительность вполне укладывается в эти понятия.

Как некое сложное, диалектическое и многослойное понятие Гегель характеризовал теоретическую культуру, которая развивается на основе многообразия интересующих человека определений и предметов. В этом роде деятельности важны не только многообразие предметов и познаний, но и такие качества, как активность и результативность протекания самого процесса. Имеющие при этом место подвижность и быстрота представлений, переход от одного представления к другому, выяснение запутанных, а также установление всеобщих отношений и т.д. зависят не только от образования (*Bildung*), но и от способности охватить картину в целом, ясности и простоты ее выражения в языке. Здесь не обойтись без творческой силы воображения, причем в таких случаях говорится именно о силе воображения, как напряжении, усилении.

Так, по Гегелю, посредством понятийного мышления осуществляется систематичность и целостность знания, движение познания к объективной истине. Интерпретация соотношения воображения и понятийного мышления в гегелевской концепции подводит к выводу: логика образа, мысленного предмета, анализ развития понятия и теоретической системы нельзя отождествлять с логикой развития самой действительности. Отношения их сложны и опосредованны: они не только тождественны, но и противоположны. Воображение как акт познания в этом процессе играет творческую конструктивную роль.

Такая интерпретация понятийного мышления была большой заслугой Гегеля и внесла серьезный вклад в разработку теории познания с рационалистических позиций. Не случайно ее основные положения критиковались С.Кьеркегором, А.Шопенгауэром, Ф.Ницше и их последователями в иррационалистической философии XX в.

В заключение отметим, что Гегель считал главной задачей философии познание духа, что не исключало, а, напротив, предполагало определение закономерностей исторического развития, его особенностей и т.д. Философия оказывалась наукой об истине, о ее необходимости. Обращаясь к истории культуры, великий философ усматривал в ней прежде всего историю мысли, подчеркивал движение и преемственность в ее развитии, прогрессивную

направленность⁶⁷. Традицию он образно определял не как неподвижную, а как живую статую, которая растет подобно могучему потоку, тем больше расширяющемуся, чем дальше он отходит от своего истока⁶⁸.

И все-таки пафос духа - не в традициях, утверждал Гегель, а в творчестве. И этот священный материал прошлого необходимо должен измениться: в другую эпоху он превращается в обработанный материал. Однако диалектическая природа творчества в том и состоит, что, подвергаясь обработке, материал обогащается и вместе с тем сохраняется. Творчество имеет своей предпосылкой наличный духовный мир, но, усваивая его, оно вместе с тем его и преобразовывает. Такой процесс Гегель трактует как всеобщий, имеющий место и в науке, и в философии, и в ходе истории. Философ отмечает, что, хотя существуют науки, где развитие осуществляется посредством нарастаний, добавлений (ботаника, минералогия и др.), как правило, наука в целом обогащается посредством создания нового.

Гегель указал на движение культуры. Он не только диалектически подходил к определению того, что нужно и что своевременно, но обладал стратегическим мышлением в том смысле, что рассматривал свое время как нуждающееся в преобразованиях. Он предсказывал переход к новому моменту и указывал на признаки приближающегося иного. Этот аспект может быть рассмотрен в связи с отношением Гегеля к революционному действию в истории, в частности к Великой французской революции, но это особая тема.

Завершая освещение кантовской и гегелевской концепций воображения, отметим, что практически впервые в истории философии проблема воображения предстала как объект философских размышлений и глубокого теоретического рассмотрения. Прежде всего было выяснено понимание самой проблемы, открыты новые ее аспекты, найдены решения многих теоретических вопросов, касающихся природы и функционирования воображения в структуре познавательной деятельности. Отвлекаясь от многих частных проблем, Кант и Гегель, по сути, фундаментально исследовали эту проблему, включив ее в контекст человеческой духовности и культуры. Социально обусловленная идеалистическая интерпретация последних не снижает ценности теоретической разработки данной проблемы. Своеобразный историко-философский подход к объяснению принципа разума, который сливается с закономерным, со всеобщим, позволил раскрыть связь проблемы воображения с обнаружением этого закономерного и всеобщего. Идеалистические

предпосылки кантовской и гегелевской систем, идеалистический подход к истории выразились в том, что кардинальной идеей оказалась мысль о духовном характере, "разумности" господствующих в мире всеобщих закономерностей (это прежде всего относится к Гегелю). В этом смысле философия истории оказалась "прикладной логикой". Однако нам здесь важно подчеркнуть, что, разрабатывая ее, Кант и Гегель рассматривали в качестве активной действенной силы продуктивную творческую роль воображения.

3. Интерпретация воображения в некоторых современных зарубежных концепциях

В кантовской и особенно в гегелевской системах выявлена связь мышления с языком и участие в осуществлении этой связи воображения. В интерпретацию этого сложного соотношения, несмотря на идеалистический подход к теоретическому сознанию, Кантом и Гегелем внесено много ценного. В современной философии получила дальнейшее развитие, в частности, гегелевская мысль о том, что мышление выступает не просто как субъективно-психологическая способность человека, а как идеальная структура мироздания, что оно реализуется не только в языке: обретая свое непосредственное, "внешнее" существование, оно проходит и "образную" стадию, но, разумеется, подлинный свой облик обретает именно в нем. Как отмечал Э.В.Ильенков, у Гегеля именно в языке мышление окончательно возвращается к самому себе из всех циклов своих отчуждений, вновь обретая тот свой первоначальный облик, который оно имело до своего грехопадения, до сотворения природы и какого бы то ни было конечного духа. Абсолютное знание открывается мышлению, которое тем самым становится абсолютным мышлением, как система значений слов, образующих в своей связи непосредственное выражение универсальной структуры мироздания, его идеальную схему⁶⁹. Э.В.Ильенков отмечал также, что этот аспект гегелевской философии оказал большое влияние на современную философию языка, представленную, в частности, в таких весьма различных концепциях, как экзистенциалистская "герменевтика", структурализм К.Леви-Стросса, а также "полупоэтическая интуиция" Э.Гуссерля и "педантически-формальный анализ" Л.Витгенштейна и его последователей. Все эти направления современной философии характеризуются стремлением их представителей выявить изначальные структуры мышления в языке и через язык, через то или иное исследование вербальных экспликаций духовной деятельности, будь то "научные" системы или мифы, философские произведения или массивы "естественного языка"⁷⁰.

В интерпретации связи воображения и познания в концепциях Канта и Гегеля достаточно четко выявлен рациональный, познавательный смысл воображения. Кроме того, на наш взгляд, следует отметить, что действие воображения в познании предполагается и тогда (а эти случаи у Канта и Гегеля весьма не

редки), когда речь о нем идет не прямо, а подспудно: когда оно - сомышление и сочувство, выявление специфики которых возможно только через их функции, что мы уже не раз отмечали. Этот аспект, касающийся творческой природы воображения и его познавательных потенций, а также специфики воображения, заключающейся в способности к созданию нового, также получил своеобразное развитие в некоторых современных зарубежных концепциях. Они весьма многочисленны и восходят в своих основных положениях не только к кантовским и гегелевским схемам, но одновременно и к иррационалистической философии С.Кьеркегора, А.Шопенгауэра, Ф.Ницше и др. В литературе они освещены недостаточно полно, а между тем это оригинальные и во многом существенно новые по содержанию концепции, главная черта которых состоит в обращении к творческой природе воображения как методологическому ориентиру, понимаемому как альтернативный по отношению к общепринятым (стандартизированным), в том числе научным, методам познания. Казалось бы, в принципе в этом нет ничего "криминального", если исходить из тех же кантовской и гегелевской характеристик воображения как эффективного принципа получения нового знания. Однако при таком подходе все-таки возникает ряд гносеологических проблем, которые мы и хотели бы осветить, обратившись к одной из таких концепций, разработанной философами Франкфуртской школы - Г.Маркузе, Т.Адорно и др., которые создали каждый свою теорию, но занимали во многом сходную методологическую позицию.

Вначале коротко о некоторых общих положениях таких теорий. Они зародились в обстановке духовного кризиса буржуазного общественного сознания на Западе и приняли форму концепций антинауки и антикультуры, создатели которых пытались обобщить развитие культурной мысли с негативных позиций. Большинство таких концепций эклектичны и построены на сочетании формалистических, натуралистических, интуитивистских, мистических и других элементов. Одной из характерных черт этих концепций является то, что проблема соотношения научного знания и художественного познания в них гипертрофирована, в результате чего теоретико-познавательные методы противопоставляются в них художественным методам освоения действительности. Утверждается необходимость дополнения так называемого чистого знания знанием о якобы неулавливаемых наукой особых областях реальности, связанных с решением таких проблем, как "смысл бытия", назначение человека, стимулы его духовной и практической деятельности и др.,

что приводит к искаженному истолкованию научного знания, в частности общественных наук. Создатели подобных концепций выдвигают в качестве новых познавательных ориентиров и способов получения нового положительного знания "созерцание", "интуицию", "воображение". Последнему придается особое значение. Оно выдается за качественно новый метод познания, которому следует отвести главное место в гносеологическом контексте, что якобы обогатит структуру всякого знания - особенно это относится к области предвидения - и определенным образом укрепит общегносеологические позиции в социальном прогнозировании. (Напомним знаменитый лозунг одного из виднейших представителей Франкфуртской школы Г.Маркузе "Воображение к власти!")

В трактовке воображения философами Франкфуртской школы вслед за Гегелем упор делается на его силу (т.е. последнюю составную часть, если прибегнуть к немецкому определению - *Einbildungskraft*). С целью ее стимулирования рекомендуется использовать такие средства художественного мышления, как аналогия, символ, метафорические способы, которые будят воображение, вызывают напряженность восприятия и тем самым способствуют активизации творческих возможностей мышления, создают предпосылки "отрыва", необходимого для создания нового - качественного скачка.

Суть дела в том, что воображение, так же как и созерцание и интуиция, в сущности, традиционные компоненты познавательного процесса, рассматриваются в отрыве (и это одно из принципиальных положений!) от понятийного мышления как якобы ограничивающегося отождествлением и идеологизированного, противопоставляются ему и наделяются способностью раскрыть истину, которая мыслится как "непонятная". В этом философы Франкфуртской школы идут по следам своего предшественника и учителя М.Хайдеггера, и в частности его герменевтических исследований⁷¹.

Рассмотрим еще один вариант интерпретации соотношения "сознание - понятное мышление - воображение - язык", к которому мы не раз обращались, на примере философских концепций Г.Маркузе и Т.Адорно. Несколько общих замечаний. Концепция построена на абсолютизации положения о социальной обусловленности сознания в современном обществе, когда естественное сознание под воздействием централизованного управления внешними условиями существования искажается и превращается в функциональное понятие, становясь инструментом для выполнения частных задач и реализации заданных целей, иначе -

"инструментальным разумом". Такая мировоззренческая позиция ориентирует Г.Маркузе и Т.Адорно в теории познания на отход от методологических принципов, связанных с разумом, рациональным и научным познанием (прежде всего это относится к диалектике, к таким способам получения объективного знания, как понятийное мышление, диалектика синтеза, движение от абстрактного к конкретному и т.д.) и на обращение к эстетическим принципам, связанным с воображением и языком, особенно при рассмотрении проблем познания социально-культурной реальности и социального прогнозирования, которые прежде всего и занимали этих философов.

Г.Маркузе и Т.Адорно выражают неудовлетворенность понятийным мышлением на том основании, что между вещами и понятиями существует конфронтация. Особенно это касается абстрактных, общих понятий, под которые подводятся вещи и явления якобы для того, чтобы путем абстрагирования сделать их поддающимися управлению. Отождествляющее мышление опредмечивает понятие через логическое тождество, считают философы, и поэтому само понятие понятия представляется им проблематичным, а отождествление приравнивается к идеологии.

Истинное объекта, согласно их концепциям, содержится в непонятийном, которое стоит ближе к реальности и может быть обнаружено с помощью сознания и воображения, которые "расколдовывают" понятия посредством "логики распада", т.е. разрушения связей, отношений и прочих принципов единства и всеобщности и замены их принципом отрицания идентичности (в духе Г.Риккорта, В.Виндельбанда и др., которые утверждали, что существует только единичное, однократное, индивидуальное). Сущностное, т.е. неидентичное, содержание объекта выявляется, "открывается" с помощью некатегориальных форм мышления, "несистемной мысли", а также посредством серии анализов, состоящих главным образом из отрицаний. В этом смысл методологии негативного мышления Г.Маркузе и "негативной диалектики" Т.Адорно.

Эти философы считают решающим для философской ситуации современности осознание необходимости в новом типе мышления, в "новых" методах познания, в числе которых предлагается мыслить с помощью моделей, обратиться к художественным методам познания. Они апеллируют к воображению и в качестве средств выражения его продукции предлагают использовать такие языковые средства, как метафора, аналогия, косвенные способы указания на предмет и другие сложные описания, которые воспринимаются скорее как предпо-

нятийный или непонятный перифраз, но которые якобы более адекватно, чем понятие, раскрывают постигнутый воображением смысл предмета и его специфику⁷². Вместе с тем Адорно, например, выступает против синтеза и системного мышления, связанных со сферой воображения, - свидетельство того, что он воспринимает действие воображения весьма односторонне.

Г.Маркузе в соответствии со своим тезисом о репрессивном воздействии современной технической цивилизации на сознание, развертывает мысль о том, что язык также изменяется в направлении идентификации, что под воздействием средств массовой коммуникации человек мыслит с помощью клише, разорвать которые способны только усилия, направленные против традиционалистичности. В этой связи Г.Маркузе обращается к искусству модернизма, подчеркивая его бунтарство, антитрадиционалистичность, гротесковую манеру изображения, его особый язык, способный подчас вызвать шоковую реакцию. Такое искусство Маркузе ценит за своего рода "интеллектуализм", который активизирует воображение, сотворчество слушателей и зрителей и тем самым осуществляет "прорыв" к их естественному сознанию.

Г.Маркузе весьма высоко оценивает воображение как принцип мышления, считая его функцию одной из важнейших в познании вообще и в философии, в частности. Подчеркивая значение силы воображения, он указывает, что она является единственной в своем роде способностью на основе данного материала познания создать что-то Новое, независимое от него, выйти за его пределы и предугадать будущее. В таком же плане Маркузе рассматривает утопию в качестве реализации продуктивной способности воображения. Вместе с тем Маркузе далеко не оптимистически оценивает возможности применения этих методов мышления в современных условиях и утверждает, что воображение и утопия деградировали, поскольку научно-технический прогресс задает воображению направленность на реализацию и делает возможным осуществление любой перспективы, к тому же реальность подчас затмевает возможности человеческой фантазии.

Эти концепции не всегда убедительны и обоснованны. И дело состоит не в том, что в них воображение и язык, особенно язык художественного произведения, рассматриваются как методы познания, - это вполне правомерно. Дискуссионность, а чаще всего и неприятие этих концепций вызывает тот факт, что эти методы противопоставлены понятийному мышлению и естественнонаучному

знанию в целом, а их познавательные возможности существенно преувеличены.

С более реалистических позиций, на наш взгляд, оценивает возможности воображения, в частности художественного мышления и моделирования, Юрген Хабермас, что проявляется в его концепции целерационального действия, суть которой состоит в следующем. В результате теоретического осмысления реальных процессов и действий масс на основе широких социальных исследований должны быть выработаны "модели", которые бы содержали "адекватную интерпретацию" человеческих интересов, потребностей и т.д. (Хабермас называет их проектами "новой духовной эмансипации"). Последние принимаются за цели; требуется доказать, какие средства их достижения более рациональны. Сам Хабермас отдает предпочтение тем социальным концепциям, которые открывают "новые возможности для человека". При доказательстве своих "теорем" он обращается к сфере культуры, искусства, психоанализу, "не страшится утопий"; иначе: добивается единства цели и средств, важнейшим конструктивным моментом которых является воображение, надежда, мечта; стремится использовать их для гармонического сочетания потребностей и "новых возможностей" человека, определения перспектив его духовного развития⁷³.

Возможно, Ю.Хабермас несколько рационализировал и логизировал воображение, но это и понятно, так как его интересовали прежде всего вопросы не идеального, а реального общественного устройства, конкретные проекты, где воображение продуцировало бы новые смыслы, выступало в качестве принципа построения Нового.

1 См.: Стеклов В. Математика и ее значение для человечества. Берлин, 1923. С. 25-27.

2 Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1963. Т. 1. С. 126.

3 Там же. С. 127.

4 Кант И. Указ. изд. Т. 1. С. 131.

5 Кант И. Указ. изд. Т. 3. С. 156.

6 Лейбниц Г.В. Соч.: В 4 т. М., 1984. Т. 3. С. 373.

7 Там же. С. 374.

8 Лейбниц Г.В. Указ. изд. С. 110.

9 Там же. С. 373.

10 Лейбниц Г.В. Указ. изд. Т. 1. С. 335-336.

11 Д.Лукач обращает внимание на важность именно такого рассмотрения человека, продолженного в философии и эстетике Гегеля, где постоянно велась непримиримая борьба с подобным расчленением

человека, с концепцией "мешка для души", по словам немецкого мыслителя. (Лукач Д. Своеобразие эстетического. М., 1985. Т.1. С. 49-50).

12 См.: Лейбниц Г.В. Указ. изд. Т. 2. С. 276.

13 См.: Кант И. Указ. изд. Т. 3. С. 606-607.

14 Там же. С. 173.

15 Там же.

16 Кант И. Указ. изд. Т. 3. С. 193.

17 Там же. С. 201.

18 Кант И. Указ. изд. Т. 3. С. 331-333.

19 Там же. С. 326.

20 Кант И. Указ. изд. Т. 3. С. 572.

21 Лейбниц Г.В. Соч. Т. 3. С. 19.

22 Гносеологический смысл этого понятия раскрыт в работе В.Ф.Асмуса "Иммануил Кант" (М., 1973).

23 Кант И. Указ. изд. Т. 3. С. 358-359.

24 Там же. С. 442.

25 Там же. С. 569-570.

26 Там же. С. 571.

27 Мудрагей Н.С., Никитин Е.П. Проблема взаимоотношения гносеологии и онтологии в немарксистской философии // Гносеология в системе философского мировоззрения. М., 1983. С. 113.

28 Кант И. Указ. изд. Т. 3. С. 353.

29 Кант И. Указ. изд. Т. 3. С. 352.

30 Асмус В.Ф. Кант // Антология мировой философии. М., 1971. Т. 3. С. 91.

31 См.: Кант И. Указ. изд. Т. 5. С. 156, 203, 212-213.

32 Кант И. Указ. изд. Т. 6. С. 15.

33 Там же. С. 11.

34 Уверенности в этом у Канта нет, ибо, по его образному выражению, человек сделан из столь кривой тесины, что из нее нельзя сделать ничего прямого. См.: Кант И. Указ. изд. Т. 3. С. 15.

35 Подробно об этом см.: Бородай Ю.М. Воображение и теория познания: Критический очерк кантовского учения о продуктивной способности воображения. М., 1966.

36 Такое словоупотребление характерно для немецкого языка, в котором термин "Einbildung" означает представление, воображение, фантазия, выдумка; когда же речь идет о творческом характере деятельности, обычно употребляются термины "Einbildungskraft" или "Einbildungsvermogen".

37 Это толкование соответствует нашим современным философским и психологическим учениям о последовательности форм познания человеком объективного материального мира. См.: Ситковский Е.П. Учение Гегеля о человеке // Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. М., 1977. Т. 3. С. 434.

38 Там же. С. 281.

39 Антология мировой философии. Т. 1, ч. 2. С. 635.

40 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 272.

41 См.: Там же. С. 288.

42 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 289.

43 Эта тема не была случайной для Гегеля и для философии того времени. Еще в "Науке логики" Гегель подробно раскрыл природу остроумия как формы мышления и отметил, что оно схватывает не только различие и противоречие, как это делает обычное мышление, но и их переход от одного к другому, а это самое важное. Остроумие не только улавливает противоречие, но и высказывает его, заставляет понятие светиться через противоречие (но не выражает понятия вещей и их отношений). Оно заостряет притупившееся различие различного, простое разнообразие представлений до существенного различия, до противоположности. В "Философии духа" Гегель пишет о присущем французам, особенно таким одаренным людям, как Монтескье и Вольтер, остроумии (*esprit*), которое не ограничивается простым комбинированием, а концентрирует разобщенные рассудком элементы подчас в гениальной форме. Ассоциативная по своей природе острота рассудка не есть форма понятийного познания, но - это живость, ясность, определенность и глубокие мысли, которые разбрасываются просто как молнии. А.Н.Лук подробно исследует эту форму психической деятельности человека, останавливаясь на разграничении между суждением и остроумием в трактате Д.Локка "Опыт о человеческом разуме" (суждение разъединяет, остроумие быстро и прихотливо соединяет), а также уточнении этого определения Дж.Аддисоном (в основе остроумия может лежать не только сходство идей, но и их противоположности). А.Н.Лук обращается к "Критике способности суждения" Канта, рассматривавшего "игру идей" как источник удовольствия и, подобно Локку, отличавшего способность суждения от остроумия (См.: Лук А.Н. Указ. соч. С. 13-15).

44 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 291.

45 Там же. С. 279.

46 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 444.

47 Подробно это положение разработано в гегелевском эстетическом учении, которое здесь не рассматривается.

48 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 388.

49 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 387.

50 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 292.

51 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 294.

52 Там же.

53 См.: Там же. С. 293.

54 В литературе неоднократно отмечалось, со ссылкой на Ф.Энгельса, что Гегель впервые развернул картину истории религии и показал ее рациональное развитие, чем положил конец неисторическому взгляду на религию как на изобретение обманщиков. См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 19. С. 30.

55 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 387-388.

56 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 285.

57 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 285.

58 Там же. С. 301.

59 См.: Там же. С. 302.

60 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 302.

61 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 303.

62 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. С. 341.

63 Там же. С. 346.

64 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. С. 347.

65 Там же.

66 Там же.

67 Гегель, в частности, отмечал: "Обладание самостоятельной разумностью, присущее нам, современному миру, ... есть ... результат работы всех предшествовавших поколений человеческого рода"; и искусства, и все другие учреждения общественной и политической жизни суть "результат размышления, изобретательности, нужды и бедствий, находчивости и остроумия, стремления и свершения предшествовавшей нашей современности истории"; достижениям в науке и философии мы также обязаны традиции, которая тянется, по словам Гердера, словно священная цепь, и передает нам все, что произвели предшествовавшие поколения. Полученное нами наследие Гегель сравнивает со святилищем, в котором "человеческие поколения благодарно и радостно поместили все то, что им помогло пройти жизненный путь, что они обрели в глубинах природы и духа" (Гегель Г.В.Ф. Введение в историю философии // Гегель Г.В.Ф. Соч.: В 12 т. М.; Л., 1932. Т.9. С. 10, 11.

68 См.: Там же. Мы привели эти отрывки еще и для того, чтобы показать, каким ярким и образным оказывался язык самого Гегеля (с его "тяжеловесной манерой мыслить и выражаться", по словам И.-В.Гёте), когда речь заходила о природе творчества, о духовном наследии прошлого, которое он считал душой каждого последующего поколения.

69 См.: Ильенков Э.В. Мышление и язык у Гегеля // Докл. X Междунар. гегелевского конгр. М., 1974. Вып.IV. С. 69.

70 См.: Ильенков Э.В. Мышление и язык у Гегеля; Он же. Диалектика и герменевтика // Современные зарубежные концепции диалектики. М., 1987. С. 133-134.

71 Подробнее о концепции связи экзистенциального мышления и языка у М.Хайдеггера см.: Гайденко П.П. Хайдеггер и современная философская герменевтика // Новейшие течения и проблемы философии в ФРГ. М., 1978. С. 27-81; и др.

72 См.: Adorno Th.W. Negative Dialektik. Fr.a.M., 1966. S. 160.

73 Подробнее см.: Adorno Th.W. Asthetische Theorie. Fr.a.M., 1970; Habermas J. Der philosophische Diskurs der Moderne. Fr.a.M., 1985; Он же: Die Moderne - ein unvollendetes Proekt? // Kleine Politische Schriften. 1-4. Fr.a.M., 1981; и др. Фарман И.П. Теория познания и философия культуры (Критический анализ зарубежных идеалистических концепций). М., 1986. Соловьева Г.Г. Негативная диалектика: (Два образа критической теории Т.В.Адорно). Алма-Ата, 1990.

Глава третья.

Роль воображения в формировании нового знания

1. Воображение в структуре научного познания (философско-гносеологический аспект)

Теория познания в XIX-XX вв. формировалась и развивалась в процессе критического преодоления идеалистической философии и разработки материалистического учения о пути общественного развития. Она ставила и ставит своей задачей выделить из предшествующей философии, в частности кантовского учения и гегелевской диалектики, плодотворные моменты, касающиеся теории познания, и успешно решает эту задачу путем исследования целого ряда гносеологических понятий в новом практическом и категориальном контексте, обобщившем достижения естествознания и опыт общественного развития. В современной гносеологии обрели материалистическое истолкование, в частности, такие теоретические образования, как понятие, категории, закон, системность и др. Расширилось и конкретизировалось и представление о воображении и его роли в познании. Так, мы говорили о понятийном мышлении и воображении, дающем возможность сформулировать понятие. Эти принципы получили дальнейшее развитие в современных науках о сознании - психологии, логике, эстетике и др. Идеалистическое объяснение развития понятийного мышления, исходящее из отождествления мыслительного процесса воспроизведения конкретного с реальным процессом, было отвергнуто, но творчески развит основной принцип гегелевской диалектики - принцип историзма и всеобщей связи. Исходя из этого принципа, с материалистических позиций решается задача исследования природы самих понятий, их связи с жизнью, их движения, взаимопереходов. Генетический аспект образования понятий, как это было выявлено в кантовской и гегелевской системах, связан с синтезом, рассматриваемым как сфера действия воображения. Это положение также развернуто в современных концепциях и освещено с материалистических позиций. Так, прежде всего в свете новой познавательной ситуации исследовано само понятие синтеза. В литературе, посвященной анализу научного познания как

деятельности, отмечается, что сама процедура синтеза как познавательная операция весьма сложна и может протекать в разных формах: как простое соединение различных элементов в одно целое, или систему (в противоположность анализу); как некое теоретическое образование на основе эмпирических данных; как специальный научный термин внутри отдельных дисциплин и т.д.¹. Особую роль в этой операции приобретает момент выделения путем абстракции отдельных свойств, сторон и состояний предметов. Как отмечал Д.П.Горский, свойства и отношения, отраженные в понятиях, или непосредственно абстрагированы в результате изучения индивидуальных предметов или образованы в результате принципа свертывания: составленное сложное описание предмета может при этом быть заменено, "свернуто" некоторым простым именем². С точки зрения проявления способности воображения - соотносить образ и понятие друг с другом - весьма важна четкость представлений, из которых рождается понятие. Чувственный образ иногда проявляется в наименовании столь сильно, что логики склонны считать такие наименования знаками представлений ("белые ночи", "Белый дом", "стена коммунаров" и др. - сходно с употреблением в литературоведении понятия "постоянный эпитет"). О сложности синтеза как познавательной операции говорит тот факт, что смысл явления подчас трудно определить через понятие, и он выражается целым рядом понятий, составляется из их сочетаний. Это прежде всего относится к научным понятиям. В отличие от обиходных они нуждаются в четких прагматических обоснованиях, и их введение обусловлено обычно смысловым контекстом, задающим как определенный простор, так и необходимые ограничения. Воображение улавливает из смыслового контекста определенные послышки, исток, основание нового, заключающего в себе возможность обособления и выделения его, иначе говоря, специфицирует этот выявленный феномен. Однако и эти операции, эти основания, "работающие" на воображение, не всегда приводят к успешному результату - удачному наименованию, ясному и краткому научному термину. Нередко приходится довольствоваться и громоздкими описаниями, непонятным перифразом. Языковеды в этом плане различают понятия в зависимости от протекания процесса их образования, обозначая их как сформировавшиеся, формирующиеся, более цельные, менее цельные и т.д. Сложное описание свойств предмета с лингвистической точки зрения трактуется как предпонятийный (в филогенезе) или непонятийный (в онтогенезе) перифраз. Эти вопросы, равно как и законы превращения (интериоризации) предметных систематических

действий в психической операции, являющиеся предметом исследования психологии, остаются за рамками нашей работы. Нам же важно здесь отметить, что в ходе абстрагирующей деятельности человека, связанной с воображением, проясняется не только понятие о предмете, но и сам предмет, а, значит, и наше познание в целом.

Еще Гегель в своем учении о понятии показал, как трудно понятийно зафиксировать объект при всем многообразии его определений, как объект рассмотрения изменяется определениями сознания, а субъект и объект, сознание и предмет взаимопределяют друг друга, задавая тем самым движение сознанию к самосознанию, к разуму; так что, по Гегелю, истинное начало постигается в конце. Наглядно представить этот процесс помогает гегелевская мысль о диалектических кругах. Раскрывая эту мысль, В.И. Ленин трактует гносеологию материалистически как возможность раскрыть сущность как сущность бытия: "Мысль человека бесконечно углубляется от явления к сущности, от сущности первого, так сказать, порядка, к сущности второго порядка и т.д. без конца"³; он опирается также на образное представление, конкретизирующее смысл его высказывания: познание движется по спирали. Этот образ приобрел значение важнейшего методологического принципа построения знания, в том числе в развитии современного научного познания, новых научных теорий. Подобные факты свидетельствуют о том, что, когда речь идет о познании, воображение в явном или неявном виде сопутствует ему, создавая образные представления, способствующие более четкому пониманию самого процесса познания.

Современная гносеология строится с учетом такой характерной особенности современного научного познания, как процесс теоретизации и систематизации, протекающий в самых разных областях. В этом процессе синтез не только играет главенствующую роль, но приобретает новый характер: он выступает как осуществляющий целый ряд соответствующих операций и вместе с тем как создающий некий идеальный план (конструкцию), которая строится путем соединения двух принципов: принципа развития и принципа системности. Следует учесть, что и само понятие "система" неоднозначно; в самом общем виде - это определенным образом структурированная целостность, изменяющаяся и развивающаяся (существуют природные, социально-экономические и другие общественные системы; могут быть системы, носящие междисциплинарный характер, и т.д.). Если рассматривать ее только как идеальную конструкцию - а она отражает и объективную реальность - это многоуровневая и многоструктурная понятийная

область со своими специфическими законами. Она сама может выполнять методологические функции и выступать как инструмент познания.

Роль воображения в такой системе также весьма многообразна, и приоритетное значение здесь, по-видимому, приобретает способность к созданию идеальной целостности, идеальному предвосхищению структурных связей, а также тех требований, которым должна отвечать создаваемая конструкция. Здесь воображение заявляет о себе как "интеллектуальная интуиция", интуитивное схватывание целостности, разумеется, опирающееся на все возможные реальные предпосылки. В специальных работах по системным исследованиям⁴ отмечается, что в XX в. такой подход занимает одно из ведущих мест в научном познании, как обеспечивающий адекватную интерпретацию многих сложных современных проблем. Такие системы реально и потенциально могут выполнять гораздо эффективнее прогностическую и эвристическую функции.

В сложных современных научных системах проявляется еще одна особенность воображения, состоящая в том, что, как отмечается в специальной литературе, даже в достаточно развитых теориях (системах) существуют такие элементы, которые являются продуктом "чистого" воображения, так как эмпирические референты их попросту не существуют. Это "идеальные объекты", "модели" и разного рода фикции, допуски, схемы и т.д., обозначаемые специальными терминами, без которых не обходится ни одна теория.

Разумеется, каждая система имеет свое начало, рождающееся подчас спонтанно, но развивающееся далее как обоснованное, углубляющееся и способствующее развитию системы. В этом плане воображение многие понимают как первоначальный толчок, импульс к поиску, когда особенно важно найти "начало", "ядро" (Kerngestalt), из которого все и возникает, которое выливается в процесс, приводящий к новому результату или даже открытию. Можно привести многочисленные примеры удачных и неудачных исследовательских поисков из истории науки, подтверждающих эти соображения. Так протекал процесс исследования у многих ученых и философов, открытия которых иногда полностью переворачивали старые представления в науке и имели огромный мировоззренческий резонанс. Часто из таких "начал" возникали целые системы в самых разных областях науки (в качестве образца такого рода системных исследований можно назвать учения Ч.Дарвина, Н.Коперника, Д.И.Менделеева и др.).

Как заметил П.Тейяр де Шарден, "по природе нет ничего более деликатного и мимолетного, чем начало"; уловить, схватить его нередко бывает очень трудно, особенно в тех случаях, когда исследуется процесс, уходящий своими корнями в глубокое прошлое. Анализируя феномен человека в таких категориях, как преджизнь - жизнь - мысль - сверхжизнь и особо выделяя "самый критический и величественный из всех периодов прошлого", по его словам, - период возникновения цивилизации, который он называет "неолитической метаморфозой", Тейяр обращает внимание на то, что его "начало" было "хрупко", а признаки неопределенны, подвержены быстрым изменениям. Как в пространстве, так и в длительности ростки нового обладают минимумом дифференциации, экспансии и сопротивляемости; это - "слабая зона", отмечает Тейяр: "В любой области, когда вокруг нас начинает чуть пробиваться что-то действительно новое, мы его не замечаем по той простой причине, что нам надо бы видеть его расцвет в будущем, чтобы заметить в самом начале. А когда та же самая вещь выросла и мы оборачиваемся назад, чтобы найти ее зародыш и первые наброски, то тогда в свою очередь скрываются эти первые стадии, уничтоженные или забытые... Везде - в биологии, культуре, лингвистике... время стирает каждую бледную линию в рисунке жизни"⁵. В таком случае исследователи сталкиваются с целым рядом проблем, которые не удастся решить даже тогда, когда имеется достаточное количество фактов, а методология позволяет создать развернутую логическую форму действительного движения изучаемого процесса, его возникновения и развития. Не хватает подчас единственного "свидетеля", "живого" звена, чтобы вытащить всю цепь.

В этом случае, когда первоначальные фазы роста как эмпирический факт отсутствуют и обнаружить их следы достаточно трудно, логика исследования приобретает характер творческого поиска. Поисковая активность проявляется в форме догадок, предположений, выдвижения гипотез. Поскольку предмет познания, собственно, не ясен, и речь может идти лишь об его идеализированном воспроизводстве, важнейшим элементом этого процесса оказывается субъективный образ-представление. Как указывал Гегель, здесь можно сообразоваться с обычным ходом науки: начать логику исследования с представления о чисто мысленном начале - начале как начале - и проанализировать это представление; среди множества фактов на стадии становления выявить то, что становится и из чего оно становится, опираясь на само становление, ставшее, результат становления, то есть наличное бытие: "Вещи еще нет, когда она

начинается, но в начале содержится не только ее ничто, но уже также и ее бытие. Начало само есть становление, но, говоря о начале, мы, кроме того, имеем в виду дальнейшее движение"⁶.

Ориентация на дальнейшее движение, а в конечном счете - на современное состояние нередко вызывает необходимость в исторической реконструкции. Например, в традиционных историко-научных исследованиях ученый мысленно проходит путь от истока до современности, отыскивая среди множества фактов такой, который может послужить ступенькой, этапом дальнейшего развития. При этом им учитывается большое количество факторов: возможность трансформации искомого факта, воспроизводимость его в других условиях, потенции роста и развития и др. Смоделированный исследователем исторический процесс подводит нас к современному положению постепенно, "по лестнице со множеством ступенек, каждая из которых - связующее звено прошлого с настоящим"; причем, как справедливо замечено, "ступеньками становятся лишь те идеи, факты, которые в том или ином виде присутствуют в современности и которые явились ее подготовкой"⁷.

Разумеется, это не единственный путь выявления "начала". К тому же в современной ситуации уловить такие идеи и факты с обратной перспективой, если можно так сказать, тоже нелегко. Однако нас интересуют прежде всего разные уровни образных представлений, обнаруживающихся в этом процессе. Поисковая мысль идет здесь от сложившейся исторической картины, для адекватного понимания которой необходимо свободное владение обобщенными образными представлениями, выработанными не только научным знанием в той или иной области, но и обыденно-реалистическим сознанием, здравым смыслом, всем жизненным опытом. Кроме того, когда исследователь выстраивает "дедуктивную цепочку идей", каждое звено ее "может обрастать всякого рода ненаучными обстоятельствами (социальными, экономическими, религиозными и прочими)"⁸, для осмысления которых требуется не столько теоретическое знание, сколько духовно-практический опыт с его богатым арсеналом образных представлений.

Можно сказать, что в данном случае опорой рождающейся идеи, догадки является структура, от нее (из нее) исходит образ искомого факта, явления, и коль скоро наглядные созерцания его могут отсутствовать, он конструируется, творчески создается. Сложен не только "механизм" формирования нового образа, но и процесс его формализации, перевода в понятие. Если на стадии гипотезы допустимо первое конкретное определение искомого с помощью

абстрактных рассудочных положений, то по мере прояснения ситуации это определение уточняется, углубляется, наполняется новым содержанием. Нередко его смысл вырабатывается методом проб и ошибок, особенно когда речь идет об образах, навеянных не чувственным, апостериорным познанием, но в результате такое понятие может стать новым словом в науке, открытием.

Многие выдающиеся ученые связывали с воображением не только начальный поисковый момент и его развитие в систему, но и способность связать эту систему с предшествующим знанием, найти в нем свое место, благоприятную почву для качественно нового "ростка", утверждая тем самым идею развития и всеобщей связи познания в процессе открытия. Если это не удастся или такая почва исторически еще не готова, открытие может не состояться. К примеру, "фантастической гипотезой" называли поиски И.-В.Гёте "прафеномена" - начала развития растений, из которых можно было бы вывести все более высокие фазы развития, увидеть их "метаморфозы". Такой метод предполагает не только сравнение, но и "поэтапное" видение и предвидение, т.е. участие основных структурных элементов воображения. Однако Гёте стремился не к классификации в духе К.Линнея, ему было важно не только обнаружить первообраз растений теоретически, но даже представить его в чувственно-наглядной форме. Найти такую "существеннейшую форму" Гёте не удалось. Открытие наукой клетки произошло позднее.

В современной теории познания системному подходу придается большое значение, научный принцип исследования предполагает переход от одной системы понятий к другой, более точной и конкретной. В настоящее время в связи с задачами научно-технического развития обострилось внимание исследователей к понятию особой формы системного мышления - "научной картине мира", рассматриваемой как составная часть методологической модели научного познания. Научная картина мира имеет своей целью не только установление функциональной связи между отдельными компонентами познания, существующими на уровне объективированного знания, но и реализацию ее через коммуникации. В ней обычно выделяются два компонента: во-первых, концептуальный (понятийный) аппарат, во-вторых - чувственнообразный, связанный с тем, что научная картина предполагает и совокупность наглядных представлений о природе (поскольку, когда говорят о научной картине мира, имеется в виду прежде всего естественнонаучная картина мира). С появлением в XX в. теории относительности, квантовой механики и других открытий наглядность, или, как ее

называют ученые, механическая модельность, посредством которой создавались наши представления о мире и его строении, существенно изменилась и уступила свои позиции разработанным в основном физиками математическим абстракциям. Разумеется, "идеальные", абстрактные объекты в научных теориях существовали и раньше. Известно также, что абстрактное мышление обладает не меньшими возможностями познания, чем чувственно-воспринимаемые отражения; напротив, оно оказывается способным схватить и выразить то, чего не способно сделать наглядное представление (классический пример: в виде чувственно-воспринимаемой модели - образа - нельзя представить себе, как могут у микрообъектов совмещаться волны и корпускулы, в то время, как математическая абстракция в квантовой механике улавливает диалектику этого микропроцесса). И все же научная картина мира, отразившая новейшую революцию естествознания, приобрела особый гносеологический статус.

Само понятие "картина" предполагает образное ее содержание, а восприятие этой картины можно определить как "видение мира" (В.С.Швырев). Тогда понятие "картина мира" приобретает нормативное значение и вписывается в определенный социокультурный контекст. Этим контекстом и определяются не только идеи, но и образы научной картины мира. Научно-производственно-техническое сознание эпохи нередко требует перевода слов и знаков в образы, а в этом состоит одна из важнейших функций зрительного воображения. Решение трудной проблемы, техническая идея, научная гипотеза требуют подчас расшифровки, перевода в доступные образы. В качестве основополагающих ученые отмечают такие образные представления, как планетарная модель атома, образ метагалактики в виде расширяющейся сферы, представление о спине электрона, как вращающемся волчке и др.

Современные научно-исследовательские программы, которые часто определяют как структуры парадигм, также требуют развитого образного мышления и воображения, как такой субъектно-деятельностной формы сознания, которая способна оперировать всем арсеналом культуры и вписать основные понятия науки в так называемые естественные представления человека⁹. Вполне правомерным поэтому представляется социокультурный подход к научной картине мира и рассмотрение ее как тесно связанной с мировоззрением и ценностями культуры. Не случайно в философской литературе ее рассматривают как синтез высокого уровня (что, как мы видели, также является важнейшей функцией воображения)¹⁰.

Научная картина мира как теоретическое построение, отвечающее на вопрос, как человек представляет себе мир, вынуждена выходить за пределы возможного опыта и "достраивать" картину посредством проективно-конструктивной деятельности. Это также область - открытая для воображения, которое проявляет себя в построении гипотез, "мысленном эксперименте" и, что особенно характерно для современности, - технологическом конструировании, способном проникнуть в так называемый вероятностный мир. Сама эта деятельность, ставящая познающего субъекта в новую по отношению к объекту ситуацию, требует новых методологических подходов, более свободных, творческих, "раскованных", отразившихся в новом понятии "вероятностного стиля мышления"¹¹. Творческое воображение как "визуальное мышление", игравшее большую роль в осмыслении опытных данных и построении из них концепции, имеющей основание в онтологии, уступило место здесь другой своей ипостаси - догадке, интуиции, способности к идеальным представлениям с большей степенью произвольности¹².

Особую актуальность приобретает в настоящее время проблема повышения эффективности научных исследований, реализации комплексной программы научно-технического прогресса, всемерного содействия развитию массового творчества рационализаторов и изобретателей. В этой обстановке усиливается потребность в разработке методологических основ науки, всестороннем анализе условий, обеспечивающих интенсификацию научно-познавательной деятельности, изучении "механизмов" научного творчества. При решении этой задачи особо пристальное внимание наука уделяет проблемам сознания и самосознания, пытаясь проникнуть в этот сложный для познания объект с целью выявления его новых творческих возможностей. Задача изучения приемов, средств образования и создания нового становится приоритетной. Не случайно в последнее десятилетие появилось большое число работ и по отдельным проблемам творчества, и посвященных жизни ученых, в которых убедительно раскрывается роль личностных качеств человека с творческим складом ума, оказывающих непосредственное и весьма эффективное влияние на результаты познавательного и творческого процесса в самых разных областях.

Более детально стала разрабатываться и проблема научного поиска, изучение закономерностей творчества, различных его видов и компонентов, в частности воображения и фантазии и их роли в научном познании. Очевидно, что воображение и фантазия могут рассматриваться и рассматриваются во многих работах по философии

науки как важнейшие гносеологические проблемы, связанные с сущностью научного познания и творчества, с вопросами о творческой роли субъекта в процессе познания, о формах, в которых протекает этот процесс, а также о способах выражения нового знания.

Только за последние десятилетия опубликовано несколько десятков работ, посвященных этой проблематике, для которых характерен деятельностный подход к процессу познания, освещение гносеологических проблем в связи с воображением и его развитием в творческой деятельности познающего субъекта¹³.

Разумеется, тема роли воображения в научном познании и творчестве имеет в философской литературе и другие толкования, так как ее история уходит в прошлые века, и если работы о воображении в естественных науках были довольно редки, то трудов по психологии творчества было много уже в XIX - начале XX в.¹⁴. В настоящее время положение мало изменилось. Если обратиться к интерпретации роли воображения в научном познании, то таких работ, в сущности, немного. По своему характеру - это чаще всего аналитические работы, ставящие своей целью проследить определенный творческий процесс в одной из областей конкретного, как правило, естественнонаучного, познания, завершающийся научным открытием. В связи с этим главное внимание в таких работах уделяется изучению разных этапов и уровней познавательного, исследовательского процесса, действия "механизмов" мышления, ассоциирующих эмпирический опыт и абстрактно-понятийные компоненты и в конце концов приводящих к выявлению нового содержания объекта. В этих работах много интересного, однако, как правило, они не носят обобщающего теоретического характера. Имеется целый ряд работ, в которых речь идет об одном из приемов и методов, характерных для научного познания - мысленном эксперименте, наглядном моделировании. Из работ, в которых ставится цель исследовать роль творческого воображения (по терминологии автора - фантазии) в научном познании на разных этапах и структурных уровнях познавательного процесса, можно выделить работу Э.А.Пармон¹⁵. В ней воображение рассматривается как форма проявления активности субъекта в познании, выявляется его гносеологическая природа, место в системе субъектно-объектных отношений, особенности и структура образов, а также специфика научного воображения (фантазии). Заслугой автора, на наш взгляд, является то, что в книге предпринимается попытка показать роль воображения на всех этапах научной деятельности и тем самым выявить его универсальный характер. Раскрывая процесс перехода от эмпирического к теоретическому уровню научного

познания, автор подчеркивает связь воображения с научными фактами, значение воображения для выдвижения гипотез и формирования теории. В названной работе и ряде других обращается внимание и на тот факт, что возможность научного открытия обусловлена социокультурным развитием общества и что оно не может появиться раньше, чем созреют материальные и духовные предпосылки для его возникновения¹⁶. Эта черта сближает научное и художественное познание, хотя в последнем она, разумеется, выражена более ярко и наглядно. Мы не случайно обращаем внимание на этот факт, поскольку считаем важным выявление общих связей между научным и художественным познанием и в качестве важнейшей из них рассматриваем воображение как универсальную творческую способность, свидетельствующую о единстве знания.

Важнейшей чертой научного познания является и то, что оно управляется своей собственной, имманентно присущей ему логикой развития, которая, однако, не лежит на поверхности, а обнаруживает себя через диалектическое противоречие. Отметим, что это противоречие имеет исторически конкретное проявление, или "физиономию", отражающую пути углубления субъекта в сущность объекта"¹⁷. Разрешение этого противоречия, выход из него непосредственно связан с активностью творческого воображения, с самостоятельностью, оригинальностью поиска, рождением, как говорят ученые, "сумасшедших" идей. Возникающая в связи с этим проблема соотношения объективно-истинного и индивидуально-творческого, логики научного познания и внезапных, "алогичных" скачков решается - в отличие от иррационалистической философии - диалектически, исходя из материалистической теории познания как отражения действительности в мозгу человека, которое не является зеркальным, а содержит черты "отлета" от действительности и возможности ее преобразования. Современное науковедение рассматривает научное знание в широком социокультурном контексте, отсюда ставится задача выявить влияние на науку почерпнутых из этого контекста идей и опыта. И, хотя ученые не без основания предостерегают от упрощения реальных связей мышления и социальных условий их формирования, все-таки можно утверждать, что постоянно существующая потребность науки в "диковинных", "сумасшедших" идеях удовлетворяется при обращении ко всему арсеналу культуры. Как отметил В.С.Швырев, "динамика научной мысли Нового времени предполагает взаимодействие концептуально-теоретических построений с опытными данными, постоянное движение от одних к другим"¹⁸. В настоящее время этот процесс идет

особенно активно. Научные теоретические схемы рассматриваются как "средства возможных предметных преобразований действительности"; "мысль в науке все время строит некоторую схему возможной предметности. Отсюда - гигантская роль воображения. Следует особо отметить, что это - схема именно предметности, а оселком ее адекватности является возможность ее реализации в эмпирически данном материале либо путем объяснения фиксируемых в наблюдении природных явлений, либо путем проведения экспериментов, результат которых подтверждает или опровергает эту теоретическую схему"¹⁹.

В современной науке схема, знак и другие способы абстракции стали необходимыми средствами объяснения, связанными с осуществлением познавательного процесса. Особенность ситуации состоит в том, что необычайно сложный язык науки обслуживает все более многообразные коллективные формы деятельности, так что проблема знака и его значения, понимания его смысла встает особенно остро. Мы уже не раз говорили о знаке как средстве передачи информации и знаний, понимание которого обеспечивается в силу заключенного в нем наглядного образа. Специфику знаков современной науки составляет то, что они подчас выступают средством обозначения весьма сложного, отвлеченного содержания, образуют целую систему, правила которой и определяют их значение. Созданные в науке искусственные языки - особая область знания и общения внутри научного сообщества. Если при раскрытии знака, обозначающего предмет, воображение включается как средство для выявления его смыслового значения путем сличения и выделения из контекста (или, напротив, включения в него), то в случае работы со знаком, не обозначающим никакого предмета, представляющим собой идеализированный объект, роль воображения несколько иная. Отвлеченное от конкретики, оно оперирует условно заложенным в знак смыслом, его значением. Иначе - оно связано с "внутренней структурой знаковой операции"²⁰, причем знаковой операции, утратившей связь с образностью, даже в такой форме, когда человек строит свои проекты сперва мысленно и на бумаге, "управляет битвами по картам" (Л.С.Выготский). В науке знак имеет конкретное значение, а стремление к однозначности носит принципиальный характер. Однако и здесь находится место для творчества. Как через знание единичного открывается путь к всеобщему, так и создание знаков, которые имеют значение специальной символики, может привести к новым результатам. К примеру, ученые отмечают, что создание формул ведет к возникновению систем формул, а это

позволяет открыть в науке новые возможности благодаря тому, что можно будет выражать сложные отношения между явлениями, фиксировать понятия, которые не имеют словесных обозначений, и т.д. Ученые утверждают, что оперируя только формулами, можно получить новый результат. Роль воображения в этом процессе состоит также и в том, что оно включает в эту работу такие феномены, играющие существенную роль в процессе познания в целом, как неявное, имплицитное, неотрефлексированное знание, подсказывает путь, следуя которому можно выйти к новому знанию, гипотезе, открытию.

Коль скоро речь идет о воображении в научном познании, хотелось бы отметить, что к научной теории приложимы не только объективные (истинности, верифицируемости и др.), но и эстетические по своей природе критерии, представление о которых складывается в субъективной сфере, сопряженной с образным мышлением. Такие критерии, как простота и изящество теории, оказываются весьма привлекательными для ученых, так как предполагают ясность, доступность, гармонию, которые не исключают, а, напротив, часто выливаются в неожиданные, оригинальные решения. Недаром лаконичность рассматривается как родственная таланту, а талантливое решение может доставлять такое же эстетическое удовлетворение, как произведение искусства. Многие ученые сходятся на том, что технически совершенное решение, как правило, удовлетворяет и эстетическим требованиям.

То же можно сказать и об использовании художественных образов в теоретическом мышлении, которые способствуют достижению четкости, убедительности, законченности теоретического построения, благодаря тому, что такой прием поставляет не схемы, а опирается на богатый ассоциативный ряд, ориентирует на определенную структуру и тем самым обогащает конкретное содержание.

Известно, что образное мышление играло большую роль в стиле философствования большого числа ученых, которые оставили об этом многочисленные свидетельства. В научных трудах оно приобретает иной смысл, чем в искусстве, который может быть передан через понятие "смыслообраза" (Я.Э.Голосовкер) и не является чем-то внешним по отношению к содержанию. Напротив, образное мышление обычно связано именно с внутренней структурой, а значит, с содержательной стороной, хотя в принципе оно может проявляться в самых разных формах. Это может быть и соразмерность частей, и использование принципов логического мышления по аналогии с лейтмотивами в художественном произведении, когда одна и та же мысль выражается

в разных вариантах, выступая все в новом и новом контексте, что задает определенную направленность мысли, помогает уловить закономерность. В таком плане может быть рассмотрен, в частности, "Капитал" К.Маркса. В письме к Ф.Энгельсу К.Маркс писал о своей работе, что первые три книги составляют теоретическую часть, четвертая книга (имеются в виду "Прибавочные стоимости") - историко-литературная. К.Маркс определял ее как повторение трех первых в исторической форме, а все вместе он рассматривал как "художественное" и "диалектически расчлененное целое"²¹.

Принцип художественности не без основания может быть приложен и к языку науки, о чем написано немало специальных работ. Органически присущ он и философии, главным образом прошлых лет. В ней наглядно предстает стремление использовать все богатство художественной образности и языка для достижения ясности, выразительности, для наиболее сильного впечатления. Особенности художественного стиля, насколько об этом можно говорить по отношению к философии, нередко с элементами публицистики, прекрасно владели такие философы, как А.Шопенгауэр, Ф.Ницше, С.Кьеркегор, широко использовавшие литературные, чаще всего библейские, романтические и сатирические образы в качестве эффективных средств полемики. В совершенстве владели художественной речью деятели эпохи Просвещения, философы и ученые, творчество которых свидетельствует о том, что научное и художественное познание функционируют как взаимодействующие и взаимообусловленные компоненты культуры.

2. Воображение как способ создания Нового (психологический аспект)

На современном этапе общественного развития роль научных методов познания стала доминирующей. Такое положение не могло не оказать воздействия на методологию, в которой некоторые из этих методов, и прежде всего гипотетико-дедуктивный, стали образцами познавательной деятельности. Вместе с тем совершенно очевидно, что сфера методологического анализа не ограничивается методами научного познания и исследованием функционирования научного знания в качестве средства деятельности. Ведь главный методологический интерес представляет анализ получения нового знания. А это сложная процедура критически рефлексивного характера, при проведении которой должны учитываться самые различные факторы: не только объективная значимость содержания и его логическая упорядоченность, но и его связь с предшествующим и существующим знанием, как в области науки, так и в других отраслях знания - культуре в целом. Кроме того, при этом должны быть приняты во внимание и вопросы мировоззренческого порядка, практическая приложимость нового, и, наконец, сами способы получения и организации нового знания. Последние весьма многообразны и, как правило, не существуют в чистом виде, а проникают друг в друга или дополняют один другой. При рассмотрении этих вопросов становится очевидным, что познавательная деятельность не сводима к научному познанию, что она включает в себя такие познавательные акты, которые и в условиях меняющегося характера методов познания не утрачивают своего значения необходимых компонентов познавательного процесса и по-прежнему сохраняют свой общезначимый смысл. С этой точки зрения представляет интерес, как воображение, которое мы относим к таким актам, интерпретируется в специальных науках о сознании, о творческом процессе.

Многие современные исследователи, ставившие своей задачей специфицировать проблему, также как их предшественники, отмечают сложность выделения строгих, научно обоснованных критериев особенностей воображения и его отличия от представления, мышления и др., а при попытке обоснования их разграничения вынуждены привлекать большой психологический материал²². Хотя, разумеется, как мы видели на примере кантовской и гегелевской концепций, воображение обладает относительной самостоятельностью и имеет свою предметную область.

Исследование различных форм и механизмов познавательного процесса, особенно вопросов относительно их природы, структуры и т.д., составляет предмет специальной науки - психологии, хотя не является только ее прерогативой. Изучение проблемы воображения, которая интересует нас прежде всего, рассредоточено по целому ряду других специальных наук: роль воображения в творческом процессе, отражение и воображение, воображение и фантазия и другие вопросы рассматриваются в литературоведении, искусствоведении; большое место отводится изучению этих проблем в эстетике.

Отметим, что и в психологической литературе обращается внимание на диалектическую сложность трактовки воображения и фантазии в силу специфики их проявления в конкретных актах творческой деятельности человека. Сложность обусловлена не в последнюю очередь и многообразием самих определений понятий "воображение" и "фантазия", различной трактовкой их природы и сущности. Можно сказать, что большинство авторов использует понятия "фантазия" и "творческое воображение" как идентичные, синонимичные²³. И лишь некоторые разграничивают их, подходя к этому вопросу со следующих позиций: фантазия тождественна творческому воображению, но не всякое воображение есть фантазия. На наш взгляд, правомерна именно такая точка зрения. Многозначность этих понятий требует еще более тонкого их разграничения, что, по сути, можно сделать только в процессе анализа конкретного материала.

Разграничены эти понятия и в психологии. Однако это разграничение носит иной характер: с термином "воображение" ассоциируются творческие способности человека, а с термином "фантазия" - созданный посредством творческого воображения результат, т.е. "гносеологический образ". С точки зрения процессуальной, эти понятия разведены, хотя, как пишут психологи, разграничения, устанавливаемые здесь, относительноны и не должны быть чрезмерными, поскольку в познавательном, как и во всяком другом процессе, обычные компоненты процесса и результат взаимосвязаны. Как отмечает А.Брушлинский, "безотносительно к образованию, которое формируется в психическом процессе, нельзя выделить сам процесс в его специфическом отличии от других психических процессов"²⁴. В психологических работах результат изучается как выражение самого процесса, рассматриваемого в какой-то степени как единое целое.

В других областях дело обстоит иначе. И в научном, и в художественном творчестве воображение и фантазия могут быть

рассматриваемы со стороны как их отношения к объективной действительности, так и их участия в процессе творчества, т.е. со стороны субъектно-объектных отношений. Результат этого творчества в науке и в искусстве - некое новое образование и по форме и по содержанию, - претендующий, как правило, на адекватное отражение реальности, называть "фантазией" по меньшей мере нелогично. Не случайно, по-видимому, даже художники нереалистических направлений, использующие в своем творчестве фантастические приемы, часто отмежевываются от фантазии, демонстрируя тем самым, что это понятие в современной ситуации приобрело новое значение, ассоциирующееся с неким нереальным, нереалистическим, чисто субъективным по своему характеру содержанием. На наш взгляд, в таком понимании фантазии отразилась характерная для века научно-технической революции тенденция к рационализации во всех сферах, сказавшаяся и на области представлений. Во всяком случае, если до недавнего времени во многих работах как научных, так и художественно-публицистических, а также в высказываниях художников фантазия понималась не только как воображение, но как высшая его форма, то в настоящее время, к примеру в среде художественной интеллигенции, это понятие переосмысливается. Так, писатели разных направлений на вопрос о том, прибегают ли они в своем творчестве к фантазии, как правило, отвечают отрицательно, утверждая при этом, что жизнь богаче всяческих фантазий. В таком же значении это понятие укореняется и в обыденном сознании. Не случайно, по-видимому, жанр, в котором понятие "фантазия" не утратило своей прежней привлекательности, выделился в особую область с ярко выраженной спецификой - научную фантастику, требующую особой дефиниции.

Когда говорят о воображении в специальной литературе, то имеют в виду прежде всего творческое, воссоздающее воображение, о котором дал представление в своей концепции Гегель. Однако современные авторы разграничивают и эти понятия. В частности, А.Я.Гуревич и Л.Л.Гурова отмечают: "Различают воссоздающее и творческое воображение. Воссоздающее воображение заключается в создании образов объектов, ранее не воспринимавшихся, в соответствии с их описанием или изображением. Творческое воображение состоит в самостоятельном создании новых образов, воплощаемых в оригинальные продукты научной, технической и художественной деятельности. Оно является одним из психологических факторов, объединяющих науку и искусство, теоретическое и эстетическое познание. Особый вид творческого

воображения - мечта, создание образов желаемого будущего, не воплощаемых непосредственно в те или иные продукты действительности"²⁵. Такое определение представляется верным по существу и соответствующим актуальной познавательной тенденции выявления принципов взаимодействия научного и художественного познания, обнаружения всеобщих оснований знания.

В таком же плане освещают вопрос, касающийся специфики воображения и его отличия от других форм психической деятельности, вовлеченных в процесс познания, выдающиеся психологи С.Л.Рубинштейн, Л.С.Выготский и др. Ими, в частности, были проведены исследования, касающиеся процесса получения нового знания, специфической функции воображения и его эвристического значения, а также роли идей в процессе познания и творчества и др. Эти вопросы, на наш взгляд, как раз и представляют главный интерес для разработки проблемы воображения и его роли в познании.

В последние десятилетия в этом направлении была проделана значительная работа, критически изучен и учтен опыт многих зарубежных исследователей (Ж.Пиаже и др.), что дало возможность обобщить результаты в довольно многочисленных в настоящее время философских работах, посвященных психологии научного творчества, роли воображения в познании, проблемам научного поиска, соотношения воображения и деятельности и др.

Как отмечал Л.С.Выготский, для психологов не составило проблемы доказать связь воображения с прежним опытом и с уже накопленными впечатлениями. Задача состояла в том, чтобы объяснить присущие воображению моменты создания новых образов, которых не было в сознании и не было в прошлом опыте. Проблема специфики воображения и его отличия от других форм сознания также была решена недостаточно удовлетворительно.

Отметим, что в старой психологии, к представителям которой относят В.Вундта и Т.Рибо, утверждалось, что хотя воображение и способно создавать новые многочисленные комбинации из прежних элементов, оно не может создать ни одного нового элемента. Точно также считалось, что и фантазия человека принципиально ограничена количеством образов, полученных ассоциативным путем, и что никакие новые, непережитые связи между элементами не могут быть добавлены в процессе деятельности воображения. Творческое начало воображению не присуще, воображение имеет ограниченный круг комбинаций, внутри которых оно и разыгрывается, - таков был вывод ассоциативной психологии.

Тем не менее, несмотря на противоречивые мнения по этим вопросам, на основе накопленного опыта и знания были выдвинуты положения, которые представляются доказательными и с которыми считаются психологи и философы самых различных направлений. Одно из них состоит в том, что деятельность воображения, даже тогда, когда она оперирует прежними образами, является творческой. Разумеется, в воображении новые комбинации создаются из тех элементов, которые в действительности новыми не являются. Однако воображение не повторяет в тех же сочетаниях и в тех же формах отдельные впечатления, которые накоплены прежде, а строит из них какие-то новые ряды. Кроме того, эта деятельность психологически иначе обусловлена: она протекает в иных измерениях, образы выступают в другой обстановке, в новых связях и т.д. Таким образом, привнесение нового в самое течение наших впечатлений и изменение их так, что в результате возникает некоторый новый, раньше не существовавший образ, дает возможность говорить о воображении как о творческом процессе. Эта его особенность и составляет "самую основу"²⁶ деятельности воображения.

Характеризуя отношение между мышлением и воображением, отметим следующие важные моменты: между процессами мышления и процессами воображения обнаруживается близость, родство, проявляющееся в том, что моменты их наиболее яркого проявления падают на определенный генетический период в развитии человека и совпадают с появлением речи. Как отмечает Л.С.Выготский, исследования показали, что "очень мощный шаг в развитии детского воображения совершается именно в непосредственной связи с усвоением речи, что задержанные в речевом развитии дети оказываются чрезвычайно отсталыми и в развитии воображения"²⁷. Было бы неверно рассматривать воображение только как особую функцию мышления, довольно однотипную и повторяющуюся. Воображение, будь то в игре или в деятельности изобретателя, выступает как сложная форма психической деятельности, которая является реальным объединением нескольких функций в их своеобразных сочетаниях. По отношению к ним более применимо название психологической системы, имеющей сложное функциональное строение, считает Л.С.Выготский. Только в том случае, когда мы будем подходить к мышлению и воображению как к взаимодействующим системам, можно проникнуть в те зависимости и связи, которые постоянно обнаруживаются между ними. Согласно исследованиям психологов, между реалистической мыслью и воображением (мечтательной, фантазийной, аутистической мыслью),

при всем их различии, нет антагонистической противоположности. Если, к примеру, мы возьмем вербальный характер мысли, то увидим, что он может быть одинаково присущ и воображению, и реалистическому мышлению. То же самое можно сказать и о так называемой направленности, или сознательности, мысли, т.е. о мотивах и целях; и воображение, и реалистическое мышление в одинаковой мере могут быть направленными процессами. Исследования показывают, утверждает Л.С.Выготский, что мышление логическое и мышление аутистическое развиваются в тесной взаимосвязи. Примечательно предположение Л.С.Выготского о том, что в принципе (при более тщательном анализе) мы могли бы говорить и о более смелой формулировке: "...мы могли бы сказать, что оба они развиваются в единстве, что, в сущности говоря, самостоятельной жизни в развитии того и другого мы не наблюдаем вовсе. Более того, наблюдая такие формы воображения, которые связаны с творчеством, направлены на действительность, мы видим, что грань между реалистическим мышлением и воображением стирается, что воображение является совершенно необходимым, неотъемлемым моментом реалистического мышления"²⁸. Не вызывают сомнений утверждения наших психологов о том, что правильное познание действительности невозможно без известного элемента воображения, без "отлета" от действительности, от тех непосредственных, конкретных единичных впечатлений, которыми эта действительность представлена в элементарных актах нашего сознания.

Подчеркивание связи между мышлением и воображением не означает того, что они могут быть отождествлены друг с другом. Это делается потому, что, как правило, воображаемое и действительное, воображение и мышление обычно резко разграничивают. И для этого также, разумеется, есть основания. Главное из них - специфические черты воображения, существеннейшей из которых является, как было уже отмечено, его способность создать новые представления, направить сознание на "отход" от действительности в известную автономную область, которая отличается от непосредственного познания действительности.

Благодаря воображению, человек способен построить образы, непохожие на действительные, которых мы в готовом виде не находим в окружающей среде. Он может впитать в себя невыявленные или недостаточно выявленные моменты действительности и посредством образной типизации способствовать их более четкому осознанию (художественный образ). Освобождение от стереотипных

форм мышления способствует более глубокому проникновению в область исследования и нередко приводит к радикально новым результатам (открытия в науке, моделирование и др.). Воображение тем самым выступает как необходимый компонент мыслительного творческого процесса, ведущего к получению нового знания. В связи с этим представляет интерес соображение Л.С.Выготского относительно того, что всякое более глубокое проникновение в действительность требует более свободного отношения сознания к элементам этой действительности, отхода от ее видимой внешней стороны, большей свободы в оперировании ее составными частями. Чтобы иметь возможность создавать воображаемые сложные комбинации, моделировать процессы, благодаря которым действительность предстает более сложной и богатой, нужна раскованность сознания и смелость воображения. Проблема мышления и воображения связывается в этом случае с проблемой произвольности, или свободы, в человеческой деятельности и деятельности человеческого сознания. В свою очередь, возможности свободного действия, которые возникают в человеческом сознании, теснейшим образом связаны с воображением.

*

Мы уже не раз касались вопроса об искусстве, которое является самой яркой сферой проявления воображения, позволяющей конкретизировать многие проблемы творческого сознания и познания. Рассмотрим подробнее исследуемое нами соотношение воображения и познания, обратившись к еще одному виду воображения - художественному воображению.

Учитывая, что эта обширная тема требует специального исследования, остановимся главным образом на вопросах создания художественного образа и разного рода обобщений в реалистической литературе и искусстве XIX-XX вв.

3. Воображение и познание в искусстве (эстетический аспект)

Для характеристики современного этапа развития гносеологии с такими утвердившимися в ней методами, как интерпретация, социокультурная реконструкция, типологический анализ особый интерес представляет обобщение опыта художественного осмысления действительности. В философских теоретико-познавательных концепциях этот опыт учитывается недостаточно, равно как и результаты его исследования, полученные в искусствоведческих, литературоведческих и других специальных работах. Современная теория познания исходит из необходимости органического соединения гносеологических и аксиологических представлений, строится с учетом того, что поиск нового научного объективного знания обусловлен целым рядом исторических, социальных и психологических факторов, требующих комплексного подхода. Усилия философской мысли направлены на то, чтобы выработать целостное и гармоничное, в известной степени универсальное познание. Однако достижение этой цели остается проблематичным, и в немалой степени потому, что существующий разрыв между познанием и поиском объективной истины, с одной стороны, и пониманием ценности как связанной со сферой человеческих чувств, личностных смыслов и субъективных оценок, с другой, - трудно преодолить. Устранению его, на наш взгляд, способствует обращение к искусству как тесно связанному со всеми сферами человеческой деятельности - познавательной, нравственной, эстетической - и включение его в контекст общегносеологической проблематики, что может способствовать и решению издавна существующей философской проблемы - соединению объективно истинного и субъективно значимого.

Существуют богатые традиции исследования искусства в соотношении с познавательной деятельностью; ему отводится значительная роль в системе социально-культурных способов осмысления действительности как одной из форм духовно-практической деятельности и как широкой сфере познания, связанной с жизненным человеческим опытом. Искусство рассматривается как особый вид отражения действительности, а также как форма общественного сознания, основным содержанием которой является отражение эстетического отношения человека к миру.

Рассмотрим вначале соотношение воображения и познания в творческом процессе. Общеизвестно, что художественный творческий процесс протекает как один из высших форм деятельности и отражения. Он дает возможность выявить важные для теории познания принципы формирования и развития идеального плана человеческой практики, субъектно-объектных связей, а также некоторых других коренных свойств познавательного процесса. В первую очередь это относится к восприятию. Сложное само по себе, психическое отражение, которое современные психологи характеризуют как субъективное, т.е. весьма активное, связано с воображением постольку, поскольку оно формирует зрительный образ, причем на основе не только впечатлений субъекта творчества, а всей человеческой жизни и практики. Поэтому роль воображения на этой стадии у художника особенно велика. Оно позволяет ему целенаправленно видеть и слышать, так что в принципе в любой наличной ситуации он может увидеть то, что остается вне поля зрения обычного человека либо воспринимается им упрощенно. В этом смысле образное выражение "разумный глаз" (равно как и афоризм "глаз Гёте мыслит"), означающее помимо прочего и связь чувственного познания с интеллектуальной деятельностью, в применении к художнику можно интерпретировать как способность проявлять высшую форму избирательности (в осуществлении поиска, отбора материала, рассмотрении различных вариантов и пр.), которая помогает ему преодолеть давление множества внешних факторов и причинных законов вещей и выбрать единственно нужное, адекватное замыслу.

Восприятие художника отличается также большой эмоциональной напряженностью, которая в значительной степени определяет затем и эмоциональный настрой произведения искусства, от которого в свою очередь зависит степень его воздействия на субъект восприятия. Чувственное познание вообще имеет особенно важное значение для осуществления художественного замысла, поскольку только на основе "зримого" опыта (выражение М.Бахтина), бесконечно разнообразных, полных жизни чувственных впечатлений, а также их "переживания", сохранения в памяти и возможно воспроизведение действительности "в формах самой жизни".

Особенности художественного процесса достаточно подробно освещены в специальной литературе по психологии творчества, а также в многочисленных высказываниях самих писателей и художников, которые содержат немало ценных наблюдений относительно того, каким образом художественное творчество

вбирает в себя различные мыслительные акты, касающиеся специфики художественного отражения в целом, более широкого, чем познание. Прежде всего это относится к конструктивной деятельности художника, формирующей образ новой реальности: новых героев, новый предметно-событийный мир, имеющий особые пространственно-временные характеристики и другие особенности. Такая деятельность непосредственно связана с воображением, ибо созданный в результате ее целостный эстетический мир является продуктом идеального моделирования, представляющим собой диалектическое единство условности и конкретности. Условный по ситуации, конкретный по жизненному материалу, он структурирован таким образом, что при всей своей жизненной достоверности и убедительности и даже при наличии реальных прототипов, оказывается несводимым к той объективной действительности, на основе которой он сконструирован, вследствие чего вся правда жизни не может ни заменить, ни подменить его художественной правды.

Художественное творчество немислимо без обращения к интуиции и воображению, фантазии и мечте (последние могут выступать даже в качестве основы произведения искусства). Весьма различны и методы художественного воспроизведения действительности; богаты и многообразны изобразительные средства в различных видах искусств; и все эти стороны художественного процесса, хотя и в разной степени, гносеологически содержательны, прежде всего потому, что выступают в качестве идеальных действий и операций, основной задачей которых является трансформация действительности и формирование определенных идеальных объектов. Отметим, что при этом обнаруживается не только оригинальность художественного осмысления действительности, но и его опосредованность (помимо указанных выше социально-культурных содержательных опосредствований познания) такими общественно выработанными формами познавательной деятельности, прежде всего идеальными, как язык, категории логики, обобщение, абстрагирование, идеализация, моделирование и другие средства исследования (в том числе научного). Художественному творчеству присущи и такие общие для гуманитарного знания гносеологические приемы, как индивидуализация, метафоризация, аналогия, истолкование (у литературоведов существует термин "роман-интерпретация") и др.

Остановимся подробнее на проблеме своеобразия художественного образа как способа идеальной репрезентации объекта и особенностях его отношения к действительности, а также на

некоторых существенных связях воображения и познания, представляющих собой сложное единство субъективного (восприятия художника) и объективного (отражения объективной реальности).

Классическое определение искусства как "мышления в образах" восходит к гегелевской эстетике, в которой впервые было разработано положение об искусстве как особой форме познания реальности и как духовно-практической деятельности. В отличие от научного понятийного мышления Гегель рассматривал поэтическое представление как образное, поскольку оно "являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность"²⁹. В этом определении схвачены такие важные философские смыслы художественного образа, как его идеальность и конкретность. Специфическая природа искусства такова, что оно не просто познает действительность, но и воссоздает ее, исходя из присущих ей или потенциальных эстетических возможностей, творя "по законам красоты" и соотнося изображаемое с непреходящими, вечными жизненными ценностями. Благодаря этому личное (отдельное) приобретает надличный характер, вбирает в себя некоторые идеальные возможности и становится носителем определенных художественных ценностей, которые получают статус всеобщего (объективного). По этой же причине художественный образ как "предмет" искусства многозначен. Помимо конкретного, определенного значения, он обладает "неявной" содержательностью, которая стимулирует воображение и мысль воспринимающего, вовлекая его в сотворчество (игру), но вместе с тем довольно строго очерчивает границы допустимого. В этом отношении многие исследователи склонны рассматривать художественный образ как родственный по своей природе знаку, т.е. "предмету", значащему больше, чем он есть на самом деле, но все-таки имеющему определенный смысл.

Художественный образ выступает в качестве средоточия духовных измерений - идей, способ существования которых в искусстве также имеет свои особенности: они выступают не в виде тезисов и понятийных дефиниций, а в художественной форме и реализуются в структуре произведения в целом. Идея рождается как первотолчок, как образное представление (внутренний образ, внутреннее видение), принимающее ясное очертание в результате активной работы мышления в целом. Но мысль в свою очередь эффективно работает в том случае, если она опирается на подлинные впечатления и переживания, которые положены в основу замысла (а затем составляют и ядро произведения). Хранящиеся в памяти впечатления и переживания в нужный момент вызываются к жизни

силою воображения и в воображении же переводятся в иной план, трансформируются в соответствии с замыслом. При этом образы восприятия (у художника) теряют связь с реальной действительностью, абстрагируются от нее и приобретают новые смысловые значения. Сам замысел также выступает не в готовом виде как нечто сложившееся и целостное по содержанию и структуре, а как становящийся и постепенно разворачивающийся процесс, часто выходящий за свои первоначально намеченные границы и в результате превращающийся в нечто гораздо большее, подчас грандиозное. Такое положение не в последнюю очередь связано с тем, что художнику не всегда удается сразу найти нужную форму для выражения своей идеи (а иногда и самому уловить ее) и только в процессе формирования, разворачивания замысла изыскивается ее чувственно-конкретное, образное выражение, которое и концептуализует все произведение.

Воображение может дорисовывать подлинную картину вымыслом (домыслом) с тем, чтобы добиться нужного эффекта, так что в результате вырисовывается образ или система образов, которые, выступая в художественной форме, становятся фактом творчества, искусства. С точки зрения творческой интенсивности, этот процесс первоначального замысла (идеи) и поиска способов его воплощения особенно показателен, как отличающийся большой напряженностью и насыщенностью вообще и художественного воображения, в частности, если под ним понимать разного рода превращения первоначальных образов восприятия.

Идея - это прежде всего содержательно новая, оригинальная и яркая мысль, без которой созданный художником образ новой реальности (герои, предметно-событийный мир и т.д.) как художественная действительность может не состояться. Через идейное содержание обнаруживается духовно-творческий потенциал художника как личности, уровень его мировоззрения, богатство субъективного опыта; ведь все это переводится на язык искусства, переплавляется в зависимости от его способности конструктивно использовать весь этот потенциал, переработать его в свете "единой, общей идеи" (В.Г.Белинский). Художник стремится донести идею всеми возможными изобразительными средствами, сообразуясь со своим воображением и разного рода эстетическими представлениями.

То же справедливо и в отношении идеала, который, как мы отмечали выше, издревле присущ искусству. Идеал возникает из потребности в ценностных ориентирах и масштабах, как общественного, так и личностного характера; он требует соотношения

с перспективой, причем с реальной, жизненной. И художник отыскивает такие ориентиры, исходя из диалектики идеального и реального, из глубинных возможностей, потенциально содержащихся в настоящем. Он осваивает их прежде всего эстетически, поэтому в искусстве речь идет об эстетическом идеале. Гносеологический аспект его состоит в том, что в художественном произведении он выступает как диалектическое единство истины, добра и красоты. Способ его выражения обусловлен особенностями художественного творчества: как правило, он связан с идейно-эстетической концепцией жизни в целом и может раскрываться не только через художественный образ, но и посредством самых различных художественных средств и их совокупности. Эстетический идеал может выступать как задача, сверхзадача или цель, ощущаться в качестве своего рода подтекста - все это является областью активного воображения - и вместе с тем он должен быть органически увязан со всем материалом и быть жизненно убедительным. В этом смысле он синтетичен, связан с сущностью и может быть воспринят как вывод, как познавательный результат. Справедливо отмечено, что "именно искусству принадлежит особая роль в стремлении человека к идеалу жизни", "к усоввершенствованию своих отношений"³⁰, что прежде всего в искусстве наиболее полно и всесторонне по сравнению с другими формами общественного сознания проявляется извечная человеческая мечта о социальной справедливости.

Эстетический идеал - важнейший мировоззренческий фактор, и познание, связанное с его утверждением и восприятием, требует исторического подхода, учета позиции художника и его умения подмечать новое, нарождающееся в настоящем. Как в общественной теории понятие идеи исторично, так и в искусстве художественная идея и эстетический идеал исторически конкретны, т.е. они всегда выступают как результат не только и не столько индивидуальных усилий художника, сколько общественной деятельности людей определенной исторической эпохи. В этом заключается объективный смысл эстетического идеала. Познавательный смысл его связан с углубленным миропониманием и утверждением истины. Его содержание прямо зависит от постижения диалектики жизни, ее движущих сил и противоречий, от способности видеть жизнь не только в частных ее проявлениях, но и в общих закономерностях, направляющих социальное движение, и, что особенно важно для искусства, от понимания тех сложных человеческих качеств, которые формируются данным историческим временем и одновременно сами формируют его. Выработанный таким образом эстетический идеал

многообразен: он может выражать прогрессивную общественную тенденцию (что сближает искусство с наукой), общечеловеческие нравственные ценности, выступать как пафос утверждения прекрасного (романтизм) или отрицание негативных общественных явлений (критический реализм, современная проза с сильным публицистическим элементом), а может в отличие от науки иметь и нерационализированный смысл (поиск средств достижения гармонии). Включенный в контекст всего общественного бытия, он приобретает общекультурный характер, становится достоянием общества.

Искусство, разумеется, нельзя рассматривать только как производство идей и идеалов. Это живое и целостное воссоздание мира. Раскрыть познавательный (шире - философский) смысл, заключающийся в художественности, невозможно без учета той обширной и многогранной проблематики, которая освоена искусством, а она, в сущности, необъятна. Еще в гегелевской эстетике искусство рассматривалось как целостное явление, в котором художественному освоению оказываются подвластны самые, казалось бы, недоступные области жизни и человеческого духа. На этой всеохватывающей способности и основывается духовно-практическая функция искусства, осуществляя которую оно утверждает определенный тип мировоззрения и дает ориентацию в мире. Истинным содержанием искусства всегда являлась человеческая жизнь. Человек и мир, "личность как субъект жизни" (С.Л.Рубинштейн) - вечные темы искусства, интерес к которым неиссякаем, ибо каждый, пришедший в мир, сызнова решает одну масштабную познавательную задачу: как прожить жизнь, построить свою судьбу? Жизнь встает перед ним как проблема, которая решается посредством его собственной жизнедеятельности. Не случайно психологи считают самым глубоким способом изучения личности - через жизненный путь и видят свою задачу в том, чтобы показать соотношение человека, личности не только с ее деятельностью, но и жизнедеятельностью (бытием). Последняя же не механически складывается из некой заданной суммы познания, деятельности и общения. Ее "складывает" и осуществляет в определенных соотношениях, пропорциях, с определенной мерой активности сам субъект³¹.

Способ изучения этих вопросов через литературу и искусство вполне оправдан, так как тема "человек и жизнь" раскрывается в них прежде всего в личностном плане, а главный интерес воспринимающего их как раз и состоит в том, чтобы понять жизнь как

возможность для реализации (объективации) своей собственной личности, построения достойной судьбы. Опыт жизни, отраженный в искусстве, не столько событийный, сколько эмоциональный, в той степени, в какой он может быть передан и воспринят, помогает человеку найти путь к себе, раскрыть свои способности, выразить свою сущность.

Что главное в индивидуальности, позволяющее человеку реализовать себя, и какие внешние - бытовые, социальные и прочие - предпосылки необходимы для того, чтобы он состоялся как личность? Эти главнейшие для искусства вопросы находят неоднозначные художественные решения, достоверность которых зависит прежде всего от глубины и многосторонности исследования важнейших этапов человеческой жизни, но в меньшей степени и от богатства создающего воображения художника, тесно связанного с его эмоциональным опытом и памятью. Так, особенно большую роль оно играет в воспроизведении периода формирования личности, который многие писатели, как и психологи, считают важнейшим и достойным самого пристального внимания. Не случайно в число лучших страниц мировой художественной прозы входят многочисленные истории "детства" и "воспитания чувств", содержащие пропущенное сквозь мудрость опыта и память сердца возвращение "в те дни, когда... были новы все впечатления бытия"³². "Семейные романы", жизнь замечательных людей и "простые истории" (Г.Флобер) ценны постижением далеко не простого смысла становления личности, раскрытием определяющих черт ее развития. Предметом художественного исследования становятся здесь не только поведенческие факторы и психологическая изменчивость характеров (которые можно определить и посредством иных познавательных средств), но также и такие сложные процессы духовного порядка, как социальное и нравственное совершенствование личности, ее отношение к ценностям: истине, свободе, справедливости.

В искусстве человек выступает в самых разнообразных и тесных связях с общественно-культурной и нравственно-этической средой, которая раскрывается через систему образов и ее социальные и психологические характеристики, выражающие дух времени. Определяя качественные особенности социального бытия как человекообразующего фактора, художник пытается ответить на вопрос, насколько эти и другие общественные связи соответствуют природе и гуманистическим стремлениям человека. Художник в этом случае апеллирует не только к воображению, но предстает как рефлектирующая личность, исследующая жизнь человека (нередко это

пристальный самоанализ) в условиях его столкновения с "естественным миропорядком". Весьма характерно, в частности для литературы, такое построение, когда герой, "утрачивая иллюзии" (О. де Бальзак) в этом столкновении, проходит "тяжелый путь познания" (Л. Фейхтвангер), прежде чем в итоге (и то далеко не всегда) обретает сознание правды, и ему становится "ясен конечный вывод мудрости земной" (И.-В. Гете). Такой подход помогает понять диалектику человеческих отношений, характер зависимости человека от общественных связей, обосновывает практическую невозможность прямолинейного, непрерывного, по восходящей, процесса его развития и допустимость его "права" на заблуждения и ошибки.

Приоритетная роль в этом смысле, на наш взгляд, принадлежит реалистическому искусству в самых разных его формах и прежде всего социальному роману XIX-XX вв. с его впечатляющими судьбами героев, емкими многоплановыми характеристиками эпохи. Не случайно такие романы называют "картинами", "полотнами", "панорамами", ибо они создают впечатление развертывающихся во времени и пространстве, постоянно меняющихся все новых и новых зарисовок (сцен) общественной жизни. Живописность таких картин зависит от яркости человеческих характеров, способствующих их раскрытию, что и составляет главную задачу писателя, а ее решение в свою очередь - от способов воплощения замысла, его во-ображения посредством специфических художественных средств. В такого рода масштабных произведениях оно проявляется особенно наглядно и в самых разных формах. Каких именно, лучше пояснить, обратившись к конкретному материалу.

Отличительной чертой художественного дарования является, по словам Т. Манна, "страсть первооткрывательства новых, неповторимых форм художественной образности"³³. Реалистическое искусство XIX-XX вв. подарило нам множество таких форм, обладающих большой силой воздействия, и среди них как наиболее значительную - "семейный роман" с его направленностью на общественно-исторические явления, социальным и морально-политическим критицизмом и демократизмом. По сравнению с ранее существовавшими формами романа (например, о воспитании и формировании героя, как гётевский "Вильгельм Мейстер", и др.), психологической и натуралистической прозой он явил собой не только аналитическое "углубление во внутреннюю жизнь" (А. Шопенгауэр), но и многосложный синтез тщательно отобранных фактов внешней жизни.

Так, в "семейных романах" частные события семейств подняты до уровня большого исторического обобщения; на примере нескольких поколений отдельной семьи, судьба которой оказывается типичной для развития общества в целом, показана смена этапов общественного развития и общественного самосознания. На вопрос, каким образом была достигнута такая высокая степень обобщения, можно ответить, что, очевидно, благодаря целому ряду факторов и в первую очередь - жесткому отбору материала в соответствии с идеей и образным строем произведения. Каждый писатель шел своим неповторимым путем; одни и те же темы, сходные идеи - упадок семьи, смена одних форм жизни другими, сопровождавшаяся утратой культурных ценностей и разрушением личности, - раскрыты в сугубо индивидуальной творческой манере в зависимости от того, как писатель представлял себе этот процесс, насколько подробно сумел его развернуть, с какими героями связать. Как явствует из высказываний создателей "семейных романов", замысел таких произведений обычно вынашивался долго, требовал напряженной работы мысли, впитывал массу впечатлений, прежде чем в результате всех этих усилий рождался образ, способный вместить необходимые содержательные смыслы и удержать структуру весьма объемного художественного построения.

В лучших "семейных романах" такие образы были найдены писателями в начале творческого пути и послужили основой тематического единства целых циклов романов. Показателен в этом плане опыт О. де Бальзака и его метод - наиболее полно с помощью различных художественных средств представить удачно найденных им героев "Человеческой комедии" (отца Горио, Растиньяка и др.) и последовательно вести их от одного этапа падения к другому и так до конца. Таким же путем шел Т. Драйзер, раскрывая процесс разорения Герствуда, в своем первом романе "Сестра Керри" (1901). В течение 25 лет создавал "Ругон-Маккары" Э. Золя и закончил эту социальную эпопею в конце XIX в. В самом начале творческого пути нашел Форсайта Д. Голсуорси (рассказ "Спасение Форсайта", сб. "Человек из Девона", 1901 г.) и писал потом о Форсайтах роман за романом на протяжении всей своей жизни, создав в течение 30 лет эпопею (сагу) о жизни Англии более чем за сороклетие. Т. Манн в своем первом романе "Будденброки" (1901) сконцентрировал огромный материал из жизни бюргерской семьи Германии на протяжении почти полувека. Таким образом, эти и другие писатели-реалисты (а "семейные романы" писали также братья Гонкур, А. Хьеллан, Ю. Ли, Б. Бьёрнсон, М. Горький и др.) создали картину поистине мировой общественной

жизни, запечатлев быт и нравы, исторические судьбы своих наций на протяжении целого века и особенно его конца, с признаками упадка культурных, моральных и нравственных основ.

Синтезу высокого уровня предшествовала поистине огромная подготовительная работа, многочисленные наблюдения, скрупулезный анализ, обработка разного рода источников. Так, лишь краткое перечисление сочинений, проштудированных Т.Манном в период подготовки и написания романа "Будденброки", составляет очень длинный список из самых значительных произведений литературы, философии, искусства (И.-В.Гёте, А.Шопенгауэр, Ф.Ницше, Р.Вагнер, И.Тургенев, Л.Толстой и др.). Молодой писатель внимательно изучал также экономические, статистические и другие материалы; чувствуя недостаточность фактических знаний и жизненного опыта, он собирал самые разнообразные документы, справки, завязывал переписку с людьми, хорошо знавшими "бюргерскую эпоху", обращался в родной город Любек с вопросами, касающимися деловой, историко-экономической и политической жизни.

Разумеется, такой подход характерен не только для создателей "семейных романов", но социального романа в целом, а также некоторых других художественных форм. Известно, например, как тщательно изучал "литературу вопроса" Г.Флобер: в период создания "Буvara и Пекюше" он ознакомился с огромным количеством материала, который составил тысячу пятьсот книг. Сдержанный как художник, избегавший картинности (вернее, красоты: у него даже пейзажи редки), писатель производил отбор полученных знаний, впечатлений, средств выражения, добываясь правды своего искусства и в образах и в языке. Аналитический подход к отображению действительности, сочетающийся с глубоким обобщением; опора на развивающиеся общественные науки, особенно политэкономия; усвоение естественнонаучных представлений о мире - все это значительно расширяло горизонты художественного мышления многих писателей-реалистов, формировало их методологию как исследовательскую. И все же "семейные романы" по сравнению с другими имеют то преимущество, что в них высокая степень обоснованности обобщения, достигнутая в результате деятельности, сходной с научным познанием, скрыта за внешне простыми жизнеописаниями, включающими истории детства и формирования героев, которые каждый может спроецировать на себя. В этом состоит характерная для данного вида социального романа точность

изображения, вызывающая повышенную восприимчивость и адекватную реакцию читателя.

Художественная точность выражения (описания, обозначения) - это такой вид образности, который не соответствует реальным фактам, а использует их весьма своеобразно, часто заостренно, даже тенденциозно (хотя, разумеется, тенденция не должна "кричать") и т.д. - в этом состоит одно из отличий искусства от других способов осмысления мира, - но который тем не менее создает кажущуюся объективность и непредвзятость воззрения (суждения). Такой эффект возможен только на основе характерного для социального романа XIX в. метода, сочетающего в себе "беспощадность наблюдающего познания" и "критическую точность выражения" (Ф.Ницше). Здесь мы сталкиваемся, возможно, с самой главной функцией художественного воображения, состоящей в том, чтобы посредством точности и остроты обозначающего выражения из-образ-ить, создать единство достоверности и видимости, апеллируя к образному мышлению воспринимающего.

Если знание дает возможность уловить всеобщее, то задача художественного воображения - перевести его в индивидуальное - в образы и разные его модификации, причем так, чтобы они не утратили своего обобщающего смысла. Участие воображения в этом процессе писатели-реалисты связывают с напряженной работой мысли, чувства, воли, неустанными поисками формы, в которые вложено все, на что они способны. Созданный в результате таких творческих усилий образный строй, ставший средоточием глубокого идейного содержания, и обеспечивает высокую степень обобщения, присущую реалистическому искусству.

Замысел как первоначальный толчок-идея, образ как выразитель идейного содержания, синтез, сопряжение разного рода составляющих художественное произведение в единое целое - все эти мыслительные операции осуществляются с участием воображения. Однако для искусства, которое не довольствуется ролью "рупора идей", этого недостаточно. Чтобы оказать эстетическое воздействие на воспринимающего, художественный образ должен быть глубоко прочувствован, наполнен живым человеческим опытом, а для этого также необходима работа воображения; причем его действие выступает в этом случае более явственно, наглядно. Приведем несколько примеров.

Художественный образ вбирает живой, часто автобиографический опыт художника, несет отпечаток его индивидуальных воззрений, пристрастий. Дорогие его сердцу

воспоминания самого разного характера: о родном доме, семье, близких; о своей личной жизни, любимых местах, путешествиях; а также впечатления от прочитанного (часто полюбившегося с детства) наполняют образы духовным содержанием, обогащают их разного рода реминисценциями. Этот процесс внутреннего слияния образных впечатлений, хранящихся в памяти художника, с рождающимся образом называют "субъективным углублением действительности" (Т.Манн). Главный смысл его состоит в одухотворении материала, наполнении его разного рода смысловыми ассоциациями, "соотношениями" и прежде всего с личностью самого художника, его внутренней культурой, жизнью в целом. Именно такого рода "субъективное углубление", а не сами по себе образы и сюжеты (которые могут быть вечными, известными реалиями культуры или даже заимствованными, как у Шекспира), определяет оригинальность и авторскую принадлежность художественного произведения, высвечивает сквозь действующие лица - причем самые разные, а не только автобиографические - образ самого художника³⁴.

Сочетание объективного и субъективного моментов в художественном образе способствует более глубокому пониманию заложенного в нем смысла. При этом для наших целей важно подчеркнуть, что процесс "субъективного углубления" протекает в образной форме: образы людей, картины природы и урбанистические пейзажи, образы вещи и т.д. оживают в творческом сознании художника как реальные, фактографические образы, но они могут служить лишь строительным материалом, прототипами художественных образов. Для того чтобы их пре-образ-овать, преломить в особой среде, художник должен что называется "вселиться в видимый образ" (кстати, это одно из определений воображения по В.Далю), отождествить себя с этим материалом. Такое отождествление, конечно, во многом условно, степень его различна и не всегда легко определима, ибо, с одной стороны, даже произведения, написанные от первого лица, проза "потока сознания", "исповеди", создающие иллюзию полного слияния героя с автором, содержат авторефлексию, корректируются взглядом издалека ("В поисках утраченного времени" М.Пруста и др.), с другой - и высокоинтеллектуальная литература может оказаться насквозь автобиографичной ("Доктор Фаустус" Т.Манна и др.). Тем не менее многие художники сходятся на том, что для искусства вполне естественно воображаемое отождествление как залог будущего адекватного воздействия созданного образа на воспринимающего его.

С целью достижения такого слияния художник нередко прибегает к воспоминаниям. В толковом словаре В. Даля среди значений слова "вспоминать" мы находим: освежать, будить, обновлять в уме своем память о ком-либо, о чем-либо; перебирать в мыслях или словами прошлое, былое. Приводятся и пословицы: "добро вспомнется, а лихо не забудется"; "не все сказывай, что вспоминается". Использование воспоминания в художественном произведении включает все указанные мыслительные акты и, кроме того, особый отбор и трансформацию впечатлений в соответствии с замыслом. Вновь создаваемый образ наполняется посредством воспроизведения сохранившегося в памяти, которое нередко становится и самой основой произведения. В этом отношении роль воспоминаний в художественном творчестве трудно переоценить. Они создают специфическую для искусства атмосферу - некую двойственность, когда жизненность настоящего создается через обращение к прошлому, погружение в него. В отличие от историографии, занимающейся фактической достоверностью, апелляция к воспоминаниям в искусстве - это соединение современного духа с переживанием былого, признание (или непризнание) его права на существование не только в абстрактном виде (скажем, нравственных и моральных норм), но и в форме разного рода впечатлений, отзвуков, образов - в общем, самых различных проявлений душевной жизни.

Особое внимание обратим на то, что в этом процессе обнаруживается способность художника к психологической точности: воспоминания должны органически войти в ткань художественного произведения, слиться с соответствующими персонажами, не противореча их поступкам, действиям, решениям. И вместе с тем "игра воображения" или, напротив, "тягучая рефлексия грусти" придает авторским воспоминаниям какие-то особые, подчас трудно понятийно фиксируемые черты, благодаря которым мы чувствуем и обаяние лирической прозы, и непонятное, удивительное очарование обыденных вещей, и выразительность деталей; иначе - авторское настроение, отношение к используемому материалу. При этом немалое значение имеет происходящее в процессе творчества непреднамеренное сцепление мыслей, уходящих в различные слои культуры. Культурные тропы также вплетаются в художественную ткань, раздвигают подчас банальные (любовные и др.) сюжеты, служат средством для раскрытия таких духовных категорий, как доброта, порядочность, совестливость, на понимание которых уходит нередко вся человеческая жизнь. Эти тропы, чаще в контексте, а иногда и прямо обращенные к читателю, его культурной памяти,

начитанности, не только углубляют истинное содержание произведения, но и доставляют эстетическое наслаждение тем, кто озабочен "поисками достоверного духовного роста" (А.И.Солженицын), способен "играть перлами" (Г.Гессе) высокой культуры - образами, мыслями, афоризмами, метафорами. Культурные тропы составляют один из важнейших источников многосмысленности художественного образа и произведения в целом.

Весьма подходящий материал для иллюстрации многих высказанных здесь положений мы найдем в творчестве уже не раз упомянутого нами Т.Манна. Так, писатель говорил о своей любви к темам, богатым "соотношениями", т.е. позволяющим затронуть разные вопросы и таким образом многостороннее раскрыть мир. Именно такой была для него тема "художник и бюргер", которая освещалась им в самых разных жанрах: новеллах, романах, драме, публицистике на протяжении всей его жизни. Это "сквозная" и важнейшая тема, которая придает всему творчеству Т.Манна эпической размах и определенную логическую стройность, порождает внутреннее сродство его произведений. Естественно, что она сложилась не сразу и не оставалась неизменной: возникали все новые и новые ее вариации с разными "соотношениями", говоря словами писателя. Но постоянно в качестве связующего звена выступали образы, вобравшие его автобиографический опыт, начиная с детства и кончая историей создания его последних романов. Причем это относится не только к главным образам, но ко всему образному строю, вплоть до образа вещи, лейтмотивов и т.д. Т.Манн, например, тщательно переносит из одного произведения в другое необычайно впечатляющий, написанный мягкими красками пейзаж старинного бюргерского городка, который не повторяется буквально, а в каждом новом сочинении приобретает разные оттенки, обрастает характерными деталями; и все же создается впечатление, что это один и тот же пейзаж: его варианты похожи между собой, как этюды к одной большой картине. Придавая значение созданию бюргерской атмосферы, Т.Манн воссоздает "внешний антураж минувшего", а также традиции, обстановку, быт бюргерской семьи такими, какими они запомнились ему с детства и всякий раз в неизменном виде вставали в его воображении. Писатель как бы ведет своего читателя по дому Будденброков - своему родительскому дому, символизирующему древность рода, высокие жизненные принципы бюргерской семьи, - и показывает старинные портреты предков с валленштейновскими бородами, шпалеры, затканые поблекшими от времени ландшафтами, резную надпись латинскими буквами "Ora et

labora" (молись и трудись) над входной дверью дома и т.д. Колоритные зарисовки бургерского городка, его атмосфера, родословная героев, факты биографического характера играют роль "исходной позиции" в повествовании, благодаря которой создается представление о том, как формировалась личность героя, с чем он пришел в мир, а это в свою очередь делает нагляднее эволюцию его психологии и мировоззрения, которые прежде всего и интересуют писателя. Тем самым образ приобретает многосмысленность, особую значимость.

Обратим внимание еще на одну особенность творческого метода Т.Манна, связанную с не совсем обычной гранью воображения. Писатель подробно характеризует круг литературных и художественных интересов своих героев. О книгах, театральных спектаклях, музыке, их восприятию говорится обстоятельно, указываются конкретные названия произведений; если речь идет о музыкальных сочинениях, предпринимается попытка передать даже их звучание. Читатель вводится в необычайно богатый образный мир, который окружает художественно одаренных героев, и невольно мысленно сопоставляет увиденное их глазами со своими оценками и впечатлениями (разумеется, в том случае, если упоминаются известные ему произведения); к тому же, как правило, он знает, что часто речь идет о вкусах и пристрастиях самого писателя. Такое "тройное" видение вызывает у читателя дополнительные содержательные ассоциации, "соотношения", по словам писателя, влияет на восприятие и эмоциональную оценку художественного произведения, активизирует, развивает воображение воспринимающего.

Психологи, занимающиеся проблемой воображения, нередко обращаются к детской психологии, в частности к процессу игры, как способу формирования и проявления способности воображения. Художественная литература дает в этом смысле богатейший материал, хотя, разумеется, он может вызвать некоторые нарекания в отношении "чистоты эксперимента". Мы имеем в виду создание в художественном произведении атмосферы детского творчества, импровизации, фантазии, свободной изобретательности, в которой раскрывается способность ребенка сделать что-то свое; выразить свои накопившиеся желания, эмоции, влечения; разыграть какую-то сцену, представить ситуацию, отличную от настоящей, и т.д. Наблюдения, которые делает при этом писатель, не являются для него самоцелью, он держится в рамках своей темы, детские игры выступают как определенный этап формирования героя, развития образа. Но именно

поэтому такой взгляд оказывается оригинальным, воссоздающим свободные, нестандартные игры, как правило, на порядок выше в отношении качества, если можно так сказать, по сравнению с теми, которые обычно используются в психологических экспериментах.

Так, И.-В.Гёте в романе "Вильгельм Мейстер" описал увлечение своего героя кукольным театром, на сцене которого тот ставит библейскую историю о Сауле, Давиде и Голиафе. Вильгельм переживает при этом "дивное чувство", фантазирует, изобретает; процесс игры, исполняемые роли, перевоплощения захватывают его. Детское увлечение имело практический результат, помогло ему выбрать путь в жизни, вывело на широкую дорогу. Герои Т.Манна как бы наследуют это увлечение. В новелле "Паяц" писатель подробно воссоздает сам процесс любимой им самим игры в кукольный театр, во время которой герой с большим вдохновением исполняет одновременно несколько ролей: автора, дирижера, музыканта, певца, декламатора, костюмера и пр. Ганно Будденброк после посещения театра воспроизводит услышанную им оперу Бетховена "Фиделио", устанавливая на игрушечной сцене декорацию последнего действия. Этот выбор не случаен. Т.Манн высоко ценил гуманизм вольнолюбивой оперы как выражение мечты композитора о гармонии и справедливости, подчеркивал и значение до-мажорной увертюры, "ликующей песни", исполняемой перед заключительной картиной. Увлечения кукольным театром у Ганно переросло в большой интерес к оперному театру и музыке, сыгравшей свою роль в осознании им контраста между красотой и действительностью.

Эти и подобные им сцены, важные для раскрытия образа и содержания художественного произведения, имеют также большой общепознавательный смысл как наглядно представляющие некоторые особенности детской психологии: непринужденность игры и выполнения различных ролевых функций, естественность, легкость импровизации и фантазии, когда ребенок живет в созданном им мире, ощущает власть над ним и способность им управлять. При этом имеют место и попытки проникнуть в общечеловеческие духовные ценности, хотя и не всегда осознанные. Так игра оказывается той доступной для ребенка сферой деятельности, в которой он реализует свои возможности, способности, свою сущность.

Многие выдающиеся произведения искусства обязаны своим происхождением воспоминаниям художников, в которых отразилась способность воображения восстанавливать давно прошедшее вплоть до мельчайших деталей. Примеров тому можно привести множество. Так, мы уже упоминали о том, что детское увлечение Т.Манна

"страной пирамид" привело его в зрелом возрасте к созданию "Иосифа и его братьев". Вспоминая о своих театральных увлечениях в молодости, писатель утверждал, что образы, созданные артистами театров Ф.Поссарта и М.Рейнгардта, сохраняют для него свою убедительность, он даже слышит голоса, интонации исполнителей. Свой первый роман Т.Манн написал в Италии и, хотя несколько иронически отзывался о "прославленном антураже", истинное его отношение к итальянским впечатлениям проявилось в том, что они были детально, как свежевоспринятые, воспроизведены 70-летним писателем в его "романе старости" "Докторе Фаустусе". Только хранимое в памяти с любовью можно оживить с такой непосредственностью.

Однако и то "лихо", которое, согласно приведенной выше половице, "не забудется", тоже выступает в качестве важнейших тем художественных произведений и воспроизведено очень впечатляюще. В рассматриваемых нами произведениях эта тема связана, в частности, с процессом формирования героя. Писатели-реалисты выявляют антигуманный характер воздействия на него окружающей среды с ее стремлением подчинить себе личность молодого человека, лишить его возможности выбора пути и направить по раз и навсегда намеченному руслу. Такой оказывается, как правило, уже школьная среда. В романах XIX-XX вв. раскрыта порочность школьной системы обучения и воспитания, а через нее, тесно связанную с социальным укладом своего времени, - антигуманность общественной жизни в целом. Тема школы, подавляющей, унижающей в ребенке чувство собственного достоинства, эстетические устремления, имеет, к сожалению, богатые традиции в европейской, в том числе русской, литературе.

Произведения, в основу которых положены воспоминания такого рода, раскрываются не только через прямую авторскую характеристику, но, следуя общим законам, через галерею образов, посредством специфических средств, среди которых, однако, часто преобладают оттенки иронии, ядовитая насмешка, сарказм, презрительный смех, негодование. Образы приобретают сатирический, гротесковый характер, т.е. иное смысловое измерение, содержащее авторскую оценку, в данном случае - отрицательное отношение к воспроизводимому. Это и понятно, поскольку писателем движет отнюдь не историко-ретроспективный интерес, а глубинные субъективные переживания, размышления "о времени и о себе".

Как отметил Г.Лукач, воспоминание сохраняет внутренний опыт (что нашло отражение в германоязычном термине "die Er-innerung").

Поэтому в действии воображения, связанного с воспоминанием, как, впрочем, в его действии в целом, очень важен момент сознательной направленности, сосредоточенности, обеспечивающей ту высочайшую и наиболее точную форму синтеза, которую представляет нам большое эпическое произведение. Художественный синтез в этом случае - это "изображение объектов со всеми их отношениями, взаимосвязями, во всей их целостности"³⁵.

В искусстве, связанном с воспоминанием, а это чуть ли не все выдающиеся произведения мировой художественной культуры, происходит эстетическая эвокация прошлого. Воспоминание служит историзации сознания человека, вызывает у него ощущение непрерывности исторического процесса, связи времен, которую можно постичь тоже только в воображении. Оно расширяет личностно обусловленную узость обыденной жизни, позволяет мысленно представить себе свое участие в жизни человечества³⁶.

Воображение выступает как универсальный принцип художественного отражения, который проявляется во всех видах искусств, в том числе таких, предметное содержание которых по сравнению с литературой менее определено, - музыке, танце, архитектуре и др. Воображение в этих случаях выступает как специфическая для искусства способность раскрыть "все то, чего не скажешь словом..." (А.Блок) и воплотить богатство мира в красках, звуках и пластике. Присущая изобразительному искусству, музыке и танцу образная ассоциативность, врожденная способность меткого наблюдения у художника, схватывание такой подробности, детали, через которую высвечивается вся вещь в ее характерности и истинности; возможность запечатлеть на полотне, остановить мгновенье, наделенное полнотой жизни, - эти и другие особенности искусства апеллируют не только к интеллекту, но ко всем природным способностям восприятия в их сложном синтезе, активно воздействуют на эмоциональную сферу. Они удивляют, поражают своей выразительностью, свежестью, энергией и тем самым создают предпосылки для более углубленного проникновения в предмет и прочувствованного его усвоения. У зрителя и слушателя возникает чувство сопричастности отображаемому, рождается потребность понять язык искусства, вступить с ним в воображаемый диалог.

Роль воображения в этом случае у воспринимающего состоит в том, чтобы всеми имеющимися у него средствами проникнуть в этот представший перед ним новый мир, установить новые предметные связи, вернее, уловить их, а через них почувствовать, представить себе и облик самого художника. Так, в изобразительном искусстве и

живописи возникает как бы "вторая реальность", объемный мир со своей организацией пространства, выверенной композиционной логикой, в удивительных сочетаниях цвета и света. Эта реальность во многом условна, но в ней и избранный ракурс, и тональность палитры, и своеобразие освещения при отсутствии всего случайного, несущественного, отвлекающего, а также стремление к величайшей простоте и гармонии изображения - в общем, вся форма в целом служит способу усвоения содержания и сущности предмета, направляет внимание зрителя так, чтобы предмет предстал в новом свете, обрел свой голос. Воссозданная художником, уже новая действительность несет на себе ярко выраженный отпечаток его личности, его воображения и фантазии, особенностей его художественной манеры и стиля, но это личностное "индивидуальное" видение не противоречит объективной содержательности, ибо стиль в настоящем произведении искусства - не самоцель, а совокупность средств выражения, тесно связанная с методом и мировоззрением художника и, по словам И.-В.Гёте, покоящаяся "на глубочайших твердых познаниях, на сущности вещей, насколько ее можно познать в видимых и осязаемых образах"³⁷.

Для изобразительного искусства особенно характерно стремление к обобщенным образам и использование с этой целью средств художественной символики, условности, аналогии, роль которых в искусстве вообще очень велика. Многие крупные художники сходились на том, что для углубления образа они необходимы, если при этом не утрачено чувство постижения человека. Через условность осуществляется переход от отдельных конкретных наблюдений к большим поэтически-философским обобщениям, и она в этом случае не упрощает, а концентрирует, придает образу многосмысленность и синтетичность. Нередко созданные таким способом образы оказываются наилучшим отражением духовного мира человека. Сложный и глубокий психологический портрет в живописи, направленный прежде всего на постижение конкретного человека, объединяя в себе индивидуальное и общественное, нередко становится не только зеркалом, но и символом эпохи. Примеров можно привести множество.

В искусстве танца мы сталкиваемся с таким психическим процессом, который обычно обозначают как "моторное воображение", "моторная память", "двигательный кругозор". Суть его состоит в способности представить и сделать не только привычные, но и непривычные движения, скоординировать их определенным образом, соединить воедино в виде намеченной комбинации. Последняя

должна обладать эстетическим характером, нести определенное содержание, выраженное посредством четкости, комбинационной согласованности всех деталей, оригинальности хореографического рисунка, когда ритмическая организованность танца сливается с его образным характером. К примеру, в искусстве народного танца во всех его разновидностях пленяет не только яркая зрелищность, но и способность нести существенное содержание. Уходящий корнями в трудовые процессы, тесно связанный с фольклором, магическими подражаниями и музыкой, танец выступает как поэтическое обобщение народной жизни: "...разнообразие танца... Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий", - писал Н.В.Гоголь³⁸. Необычная танцевальная речь, колоритная и лаконичная, сфокусированно отражает историю народа, его национальные традиции и особенности социальной жизни, трудовые навыки, обряды, позволяет воочию увидеть его истинный темперамент. И вместе с тем танец - это и импровизация, проявление богатства фантазии в оригинальном композиционном решении, характере рисунка, достижении естественности происходящего, наконец, в самом движении. Специфика этого вида искусства состоит в том, что в нем неразрывно связаны "школа" и "душой исполненный полет" (А.С.Пушкин). В пластике, тесно связанной с музыкой, раскрывается все богатство эмоциональной жизни человека, глубинная жизнь его души, в том числе неявные порывы и стремления, лишь интуитивно понятые представления его о самом себе и своей подлинной природе, которые не могут проявиться в других способах деятельности.

Танец с его внутренним ритмом и рисунком, легкостью и изяществом способен нести существенное духовное содержание. Его природе присуща особая грация, понимаемая как "выражение в движениях и линиях нравственной красоты, которая непосредственно не проявляется и скрыта от взгляда наблюдателя"³⁹.

Искусство танца помогает проникнуть в смысл самого условного из искусств, где конкретность исчезает почти полностью, - музыки, в том числе симфонической и фортепьянной, и выразить своеобразным языком музыкальные образы ("Лебедь" К.Сен-Санса, "Болеро" М.Равеля и др.). Опираясь на образцы древнегреческой пластики, искала новых средств раскрытия музыки и возможностей человеческой природы Айседора Дункан, хотя ее "естественному" танцу, как отмечают искусствоведы, и были присущи некоторые черты субъективизма и экспрессионизма.

Феномен сценического искусства связан с пространственным воображением, которое в отличие от пространственного воображения,

активно проявляющегося в науке, архитектуре, строительстве и других областях человеческой деятельности, рассчитано на определенное протекание во времени. В этом его единственность и неповторимость. Сценическое искусство являет собой яркий пример такого положения в общепознавательной ситуации, когда новое в познании связано с воображением, фантазией, импровизацией и деятельностью интерпретации. Так, в искусстве балета, сочетающем театральное искусство, музыку, пантомиму и др., яркий хореографический вымысел на грани открытия в языке и приемах, поэтическая символика и театральность позволяют создать не только пластический эквивалент музыке и литературе, но и предложить нетрадиционное хореографическое решение самых различных тем (хореографически "пересозданы" сложные образы выдающихся произведений мировой художественной литературы - героев У.Шекспира, П.Мериме, А.С.Пушкина, Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского, А.П.Чехова и др.). При этом балет не иллюстрирует авторский текст, а хореографически его пересоздает, что неизбежно влечет за собой изменение его существенных характеристик. Он не ограничивается тем, что вносит пластическое разнообразие в известные, в том числе сценические, портреты, а создает новое произведение, в котором трансформация жанра, сюжета и других компонентов, а главное - своеобразный язык, конкретно хореографический способ выражения, открывают возможности нового видения, хотя идея и сама атмосфера остаются (вернее, должны оставаться) авторскими. Новая художественная условность по-новому раскрывает авторскую идею. А постольку она не словесна, поскольку с помощью воображения изыскиваются возможности многопланового метафорического представления, которое расширяло бы поле смысловых ассоциаций. Тем самым трансформирующая сценография, отличающаяся новизной выразительных средств, может служить своеобразным способом развития уже имеющегося знания, выявляет новую содержательную определенность не только пластических образов, но и тех жизненных явлений, которые в них воплощены. Смысл сценического парафраза в чем-то может быть беднее по сравнению с его первоосновой, но в чем-то и богаче, поскольку в результате конструктивной деятельности творческого субъекта, равно как и активного воздействия ее на воспринимающую систему человека, он обрел свою глубину и философичность. В этом состоит новый познавательный смысл театральной образности. Все эти особенности искусства, связанные с воображением и фантазией, дают основание говорить о возможности выражения истины в чувственной

или чувственно-образной форме, но предполагающей органическую включенность в нее многих рациональных актов, неотделимых от процесса художественного творчества.

В этом состоит отличие реалистического образа от модернистского понимания предмета искусства как символа или знака без опоры на действительность, который приобретает характер либо свободной фантазии в виде произвольно составленной композиции, а часто и беспредметной конструкции, либо закодированного изображения, интерпретация которого превращается в "расколдовывание" субъективных намерений художника. Подобрать ключ к такому произведению позволяет подчас только его название. Это положение справедливо даже по отношению к самым знаменитым созданиям нереалистического искусства ("Герника" П.Пикассо, некоторые произведения на религиозные темы, серия фантазмагорических офортов "Капричос" Ф.Гойи и др.).

Познавательный смысл нереалистического искусства не может быть сформулирован однозначно: безобразность неизбежно сопряжена с произвольностью истолкования. Это не означает, что такое искусство нужно игнорировать. Как весьма характерное социальное явление XX в., оно дает богатый материал для самых различных исследований, в том числе языка современного искусства, выработанного нередко и для того, чтобы заявить о негативных социальных последствиях. К примеру, нереалистическая условность, "потусторонний взгляд" Ф.Кафки дали поразительный эффект в передаче чувства страха человека перед невидимой силой "государственности". Динамику отношения искусства к жизни выразил русский авангардизм (В.Хлебников, П.Филонов, К.Малевич, отчасти В.Маяковский и др.), построивший новые субъектно-объектные модели: новые соотношения слова и предмета, художественного образа и действительности. Многие нереалистические направления искусства были социально активны, ставили своей целью разрушение стереотипов мышления. Не говоря уже о том, что в рамках реалистического произведения условно-метафорические средства служат углубленному исследованию сложных общественных процессов современности (Г.Маркес, Ч.Айтматов, А.Платонов, В.Распутин и др.)

Разумеется, нет необходимости подводить под познавательные категории те виды искусства, которые строятся не на принципах отражения и познания, а на основе воображения и импровизации, руководствуясь подчас только интуицией, а также творческими актами на уровне подсознания. Однако, по мнению специалистов,

общезначимый (хотя и не всегда понятный) смысл есть и в них: это могут быть попытки решить неразрешимые вопросы, отталкивание от копирования, от спекуляций на духовных ценностях. Следовательно, и такую точку зрения нужно учитывать, в целом исходя из того, что это искусство представляет собой прежде всего эстетическую реальность, и поэтому целесообразнее рассматривать его не в гносеологических, а в эстетических категориях.

Процесс обновления и изменения происходит в искусстве непрерывно. Движение времени, историческое развитие общества вызывает необходимость в новом видении мира и новых формах изображения жизни, соответствующих общественному опыту эпохи. В этом смысле искусство дает очень многое, выступая в виде опережающего исследования, которое постоянно обогащает наше сознание открытием Нового. Современные идеи и их движение улавливаются искусством из общекультурного контекста, но, выступая в превращенной форме, они могут нести содержание, которого в объективной действительности не существует. Эта способность связана со способностью творческого субъекта к предвидению, к осознанию перспективных потребностей общества, социальному прогнозированию, улавливанию новых общественных тенденций, вероятностных представлений.

Главным объектом предвидения в искусстве являются человеческие интересы, потребности, взаимоотношения, средства их гармонизации и гуманизации, которые также раскрываются через художественный образ: нередко это образ-предвосхищение, связывающий современность с будущим, катализатор общественных процессов.

Новое в искусстве - очень интересная, но особая и, в сущности, необъятная тема. Поэтому здесь отметим лишь, что новое в искусстве - это не всегда новое в жизни, не всегда оно и познание, а тем более знание, но это всегда по-новому увиденная жизнь. Как свидетельствует тысячелетняя история искусства, суть новизны и таланта - не в стремлении к необычному, а в глубине и неповторимой манере воспроизведения действительности, которые в свою очередь во многом зависят от богатства воображения. В искусстве происходит образное, подчас интуитивное художественное освоение, если не самих новых явлений, то их предпосылок, некоторых зарождающихся глубинных движений, представляющих общественный интерес. Они могут касаться изменения нравов, идейных ориентаций, критического познания идеала, вообще "брожения мыслей при мнимой тишине", чреватой конфликтами. Все это становится образным представлением

и способствует познанию жизни, открывает новые перспективы. Такой ракурс художественного видения гносеологически близок прогностической функции общественной теории.

1 О значении синтеза как познавательной операции см.: Горский Д.П. Проблемы общей методологии наук и диалектической логики. М., 1966; Швырев В.С. Теоретическое и эмпирическое в научном познании. М., 1978; и др.

2 Горский Д.П. Вопросы абстракции и образование понятий. М., 1961. С. 96.

3 Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 227.

4 См. работы И.В.Блауберга, А.П.Огурцова, В.Н.Садовского, Э.Г.Юдина и др.

5 Тейяр де Шарден П. Указ. соч. С. 103.

6 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. С. 224.

7 Маркова Л.А. Исторические реконструкции в контексте разных соотношений настоящего с прошлым // Время и бытие человека. М., 1991. С. 40.

8 Маркова Л.А. Исторические реконструкции в контексте разных соотношений настоящего с прошлым. С. 40.

9 См.: Степин В.С. Становление научной теории. Минск, 1976.

10 См.: Дышлевый П.С. Естественнонаучная картина мира как форма синтеза знания // Синтез современного научного знания. М., 1973. С. 94-120.

11 См.: Сачков Ю.В. Введение в вероятностный мир // Вопросы методологии. М., 1971.

12 В.С.Швырев отмечал, что характерный для современной науки процесс теоретизации, "который приводит ко все большему отходу естественнонаучной картины мира от привычных обыденно-эмпирических представлений, является, как это ни может показаться странным, основой для осуществления проективно-конструктивных функций естественных наук. Теоретическое естествознание создает возможности для опережающего отражения действительности по отношению к тем формам ее практического освоения, которые существуют до и независимо от теоретического знания". Он же приводит, со ссылкой на Л.И.Мандельштама, весьма характерный пример: "... если классическая физика создавала сначала физическую теорию, а затем математический аппарат, и поэтому смысл физических величин был ясен с самого начала", то современная теоретическая физика прежде всего старается "угадать математический аппарат, оперирующий с величинами, о которых или

о части которых заранее вообще не ясно, что они означают" (Швырев В.С. Научное познание как деятельность. М., 1984. С. 12-13).

13 См., например: Библер В.С. Мышление как творчество. М., 1975; Василев С. Теория отражения и художественное творчество. М., 1970; Давыдова Г.А. Творчество и диалектика. М., 1976; Дудецкий А.Я. Воображение. Смоленск, 1974; Запорожец А.В. Развитие воображения и деятельность // Вопр. психологии. 1966. N 6; Зинченко В.П. Восприятие как действие // Там же. 1967. N 11; Иваненко Г.И. Интуиция и деятельность // Проблемы материалистической диалектики. М., 1975; Игнатьев Е.И. Воображение и его развитие в творческой деятельности человека. М., 1968; Леонтьев А.Н. Деятельность, сознание, личность. М., 1975; Яковлев В.А. Проблема интуиции в структуре познавательной деятельности. М., 1976; и др.

14 См.: Тиндаль Д. Роль воображения в развитии естественных наук. Спб., 1880; Блох М.А. Творчество в науке и технике. Пг., 1920; Левинсон-Лоссинг Ф.Ю. Роль фантазии в научном творчестве. Пг., 1923; Энгельмейер П.К. Творческая личность и среда в области технических изобретений. Спб., 1911; Мейстер Г. Письма о воображении. Спб., 1819; Аврелин М.К. Секрет творчества. М., 1893; Рибо Г. Творческое воображение. Спб., 1901; Грузенберг С.О. Гений и творчество. М., 1924; Райнов Г.И. Теория творчества. Харьков, 1914; Ферстер Н.П. Творческая фантазия. М., 1924; и др.

15 Пармон Э.А. Роль фантазии в научном познании. Минск, 1984.

16 Из исследований в этой области см., например: Степин В.С. Социокультурная обусловленность эвристических функций философии в научном познании // Ленинская теория отражения как методология научного познания. Минск, 1985; Лукьянец В.С. Философские основания математического познания. Киев, 1980; работы Е.А.Мамчур.

17 Пармон Э.А. Указ. соч. С. 8.

18 Швырев В.С. Научное познание как деятельность. С. 159.

19 Швырев В.С. Научное познание как деятельность. С. 159.

20 Выготский Л.С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1981. Т. 1. С. 160.

21 Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 23. С. 294-295.

22 Из наиболее значительных работ назовем следующие: Абульханова К.А. Диалектика человеческой жизни. М., 1977; Она же. О субъекте психической деятельности. М., 1973; Библер В.С. Указ. соч.; Брушлинский А.В. Воображение и творчество // Научное творчество. М., 1969. Он же. Воображение и познание // Вопр. философии 1967. N 11; Он же. Мышление и прогнозирование. М., 1979. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968; Он же. Развитие высших

- психических функций. М., 1960; Гиргинов Г. Наука и творчество. М., 1979; Дудецкий А.Я. Теоретические вопросы воображения и творчества. Смоленск, 1974; Коршунов А.М. Теория отражения и творчества. М., 1971; Он же. Отражение, познание, творчество // Творчество и социальное познание. М., 1982; Коршунов А.М., Мантатов В.В. Теория отражения и эвристическая роль знаков. М., 1974; Коршунова Л.С. Воображение и его роль в познании. М., 1979; Лук А.Н. Мышление и творчество. М., 1976; Мантатов В.В. Образ, знак, условность. М., 1980; Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии. М., 1976; Он же. Бытие и сознание. М., 1957; и др.
- 23 На это, в частности, указывает Э.А.Пармон, ссылаясь на работы Дородных Ю.А., Дудецкого А.Я., Короленко Ц.П. и Фроловой Т.В., Коршунова А.М., Розет И.М. и др. См.: Пармон Э.А. Указ. соч.
- 24 Брушлинский А. Мышление и прогнозирование. М., 1969. С. 62.
- 25 Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 91.
- 26 Выготский Л.С. Указ. изд. Т. 2. С. 437.
- 27 Там же. С. 446.
- 28 Выготский Л.С. Указ. соч. Т. 2. С. 453.
- 29 Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М., 1971. Т. 3. С. 384.
- 30 Копнин П.В. Гносеологические и логические основы науки. М., 1974. С. 265-266.
- 31 См.: Абульханова-Славская К.А. Принцип субъекта в концепции С.Л.Рубинштейна // Сергей Леонидович Рубинштейн: Очерки, воспоминания, материалы. М., 1989. С.46-47.
- 32 Пушкин А.С. Полн.собр.соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. 2. С. 144.
- 33 Манн Т. Собр.соч.: В 10 т. М., 1961. Т.10. С. 301.
- 34 "Художника рождает... дар одухотворения. Наполняет ли он своим дыханием заимствованный рассказ или кусок живой действительности - именно это одухотворение, наполнение материала тем, что составляет сущность его, делает этот материал собственностью художника..." (Манн Т. Указ. соч. Т. 9. С. 11).
- 35 Лукач Д. Своеобразие эстетического. М., 1987. Т.4. С. 171.
- 36 "Воспоминание" - это действительно форма проникновения во внутреннюю сущность, в котором и посредством которого единичный человек - а в нем и человечество - может усвоить как свое, как дело рук своих, как принадлежащую ему судьбу и прошлое, и настоящее. Эта форма эвоцирует живой образ объективной действительности, насквозь пронизанный человеческой действительностью, в которую вложено все лучшее из совокупной предметности человеческого разума, человеческого чувства, внутренне обогащающихся в процессе отдавания и действия... прошлая и настоящая действительность

человечества в границах объективного мира вновь становится достоянием субъекта через воспоминание" (Там же. М., 1986. Т. 2. С. 224).

37 Гёте И.-В. Статьи и мысли об искусстве. М.;Л., 1936. С. 14.

38 Гоголь Н.В. Собр.соч.: В 7 т. М., 1967. Т. 6. С. 196.

39 Лосев А.Ф., Шестаков В.И. История эстетических категорий. М., 1965. С. 197.

Заключение

Рассмотрение проблемы воображения в теоретико-познавательном аспекте позволяет сделать следующие выводы:

Воображение, проявляющееся в образном мышлении, выступает в качестве созидательного, творческого начала в материальной и духовной культуре человека. Рассматриваемое с точки зрения выявления возможностей и способов участия в процессе выработки знания всеобщих предметных смыслов, оно предстает как всеобщий акт познания, проявляющийся в самых разных способах осмысления и структурирования мира, начиная с донаучных и вненаучных форм сознания (мифе, эпосе, религии) до современных, выражающихся в систематизации и научной картине мира, а также в традиционных культурных образованиях (литературе, искусстве и др.).

Развивавшееся на протяжении истории философское осмысление природы и характера теоретико-познавательного исследования подводит к выводу, что воображение - это высший специфически человеческий процесс, субъективный мир сознания: мир представлений, образов, впечатлений. Как внутренний процесс сознания, оно выполняет многообразные содержательные функции, важнейшая из которых состоит в том, что оно выступает в качестве структурообразующего компонента познания. Тесно связанное с другими элементами, восприятием, представлением, памятью и др., в совокупности с ними воображение участвует в процессе отражения и познавательной ориентации.

Принципы действия воображения впервые в истории философии наиболее глубоко и подробно были исследованы в теоретико-познавательных концепциях Канта и Гегеля, где они трактуются с рационалистических позиций как психические акты, имеющие познавательный смысл, необходимые в осуществлении таких операций, как понятийное мышление и синтез, создание образа и других идеальных представлений, выражение предметного смысла в языке и т.д. Наиболее близко подошедший к пониманию многих существенных особенностей воображения, Гегель охарактеризовал сферу его действия как достаточно широкую, связав ее с развитием процесса познания: воображение может быть соотнесено с истоком познавательного процесса, "началом начал" (однако это еще не знание), может проявиться в способности субъекта устанавливать различного рода связи на всех этапах развития, наконец, выступать в качестве синтеза высокого уровня в конце его. С такого рода

синтезом, выводом из разного рода фактов, исследованных в процессе познания, Гегель и связывает понятие истины. Следовательно, воображение как мыслительная способность причастно к познавательному итогу и подготавливает его. Главную же его отличительную особенность, согласно концепции Канта и Гегеля, составляет то, что в нем проявляется творческая активность познающего субъекта, выражающаяся в способности к созданию Нового.

В названных концепциях, однако, в соответствии с общими гносеологическими установками, процесс развития познания истолковывается идеалистически. Поскольку проблема обоснования знания решалась, исходя из обусловленности познания структурой индивидуального сознания (Кант), а суть познавательного процесса усматривалась в самосознании абсолютного духа (Гегель), постольку мистифицировалась и связанная с этим процессом проблема воображения: продуктивная сила воображения оказывалась направленной на мир, понятый не как объективная реальность, а как продукт абсолютного духа.

Разработанные в идеалистической гносеологии подходы к анализу воображения как теоретико-познавательной проблемы оказались несостоятельными и вступили в противоречие с практикой современного познания. Для решения проблемы на новом уровне требовались материалистические посылки, которые были разработаны в теории познания, исходя из того, что субъект и объект рассматриваются как определенные материалистические системы, между которыми осуществляется реальная связь. Методологической основой для решения проблем познания на новом уровне послужило материалистическое понимание природы образа, что сыграло решающую роль в построении современной концепции теории познания.

Научная гносеология, опирающаяся на современные психологические исследования, углубляет и расширяет наши представления о воображении как творческой способности, суть которой состоит в ее деятельном участии в познании и преобразовании окружающего мира. В современной обстановке, когда меняются и усложняются сами пути и методы научного познания, характер познавательного объекта, задаваемые идеи (идеалы) знания и практика их реализации, когда создаются новые исследовательские программы знания в виде "парадигмальных" предпосылок научных теорий, роль воображения в научном познании возрастает (при создании моделей, парадигм и т.д. воображение играет конструктивную роль, становится неотъемлемой частью научно-технического стиля

мышления; развиваются целые отрасли знания, где роль образного мышления и воображения чрезвычайно велика, например, информатика и др.).

Обратим также внимание на то, что сама гносеология, как и всякая другая научная теория, строит идеализированную модель, которая конкретизируется в процессе практики. В теории познания употребляются такие понятия, как "гносеологический образ", "образ науки", "образ знания", "общий образ знания", что свидетельствует о том, что воображение схватывает не только какие-то стороны реального познавательного процесса, но и конструирует познавательный процесс в целом.

Воображение как творческая свобода, фантазия, мечта наиболее ярко и наглядно проявляется в искусстве, основным содержанием которого является отражение эстетического отношения человека к миру. Обладая весьма широким спектром значений, искусство выражает и познавательное отношение к действительности, несет различные социально-культурные образы знания.

Мы пытались показать, что в искусстве наиболее ярко проявилось многообразие связей воображения с познавательным отношением человека к миру, прежде всего через художественный образ и разные его модификации, но также и посредством других видов образности, опирающихся на "посох памяти" (В.Астафьев), ассоциативную деятельность художественного воображения и главное - способность последнего к созданию Нового. Для искусства эта способность имеет принципиальное значение в том смысле, что оно само по своей природе и сущности строит образ новой реальности. Специфика искусства такова, что этот образ (мир, картина), сугубо индивидуальный и неповторимый, также, как и мир представлений его создателя, приобретает общезначимый смысл с помощью воображения и благодаря ему: более того - богатство воображения играет в этом процессе определяющую роль. Такой ярко выраженный личностный образ новой реальности, каким является художественное произведение, не может быть создан "параллельно" кем-либо еще, как это иногда происходит с назревшими открытиями в науке, ибо он, помимо прочего, включает в себя такие самоценные для искусства содержательные аспекты, как самовыражение художника, высказанные подчас в скрытой, завуалированной форме его душевные устремления и чаяния, а также подтекст в самом широком смысле этого слова как обнаруживающий "второе измерение" мышления (имеются в виду не только критичность и оппозиционность мышления по отношению к существующему, о которых писал Г.Маркузе в

"Одномерном человеке", хотя и они играют существенную роль в рассмотренных нами концепциях, сколько идеалы, верования, допущения, догадки иногда в виде иллюзий, утопических или просто неверных представлений и т.д.). Эти органически присущие искусству аспекты, явно выходящие за рамки познания, дают основание сделать вывод о том, что понятие воображения является более широким, чем познание, и поэтому воображение открывает перспективы и для самого познания, и для жизни в целом, обнаруживая при этом огромные потенциальные возможности человеческого сознания в освоении Нового.

С древних времен философы считали, что воображение имеет непосредственное отношение к поискам истины, которая добывается не только "телесными глазами", но и "духовным оком" (Платон), способным проникнуть в "фантастическое". Прозорливость "умозрения" как умного зрения не ограничивается тем, что открывает тайны природы; она пытается проникнуть в тайны жизни, что, по мнению многих философов, намного сложнее¹.

Воображение содействует поискам истины благодаря своей способности к объединению двух начал - логического и образного. Как мы старались показать, результативность этой способности ярко проявилась в науке, религии, искусстве; культуре в целом. Об этом же свидетельствуют и многочисленные высказывания самих ученых и художников. "Только сочетание строго логического, послужившего базой для последующего развития, накопления знаний и превращения их однажды в науку, и духовности, чувственного восприятия окружающего мира, породивших интуицию, искусство, религиозное мышление, дало возможность родиться культуре в ее великой гуманистической форме", - отмечал, например, Н.Моисеев². К.Паустовский называл воображение животрепещущим началом, великолепной средой для расцвета творческой мысли, золотоносной землей поэзии и прозы, которая дает необычное видение. У него есть примечательные строки: "Мысль существует во мне, как волнение, как желание передать другим все то, что наполняет сейчас мой ум, мое сердце, все мое существо... Сердце, воображение и разум - вот та среда, где зарождается то, что мы называем культурой"³.

Воображение как доминирующий лейтмотив связывает все сферы культуры. Рассмотрение воображения в рамках культурологической интерпретации познания дает возможность показать, что культура выдвигает в качестве основного параметра - "человеческое измерение" и утверждает как ценность не только разумное, но и интуитивно-эмоциональное, образное, которое может лечь в основу самых разных

решений, вплоть до социальных. Культура - это творчество, синтетическая природа которого допускает и неосознанные мотивы, где интуитивно-эмоциональное способно предвосхитить разум и рассудочные формы психики. Воображение является важнейшим средством формирования самого субъекта, предпосылкой его личностного развития, одной из форм его становления как субъекта культуры. Есть все основания рассматривать воображение как существенную личностную характеристику.

Воображение связано с разными ступенями и уровнями развития познания и является структурообразующим компонентом культуры в целом, которая представляет собой не только процесс передачи коллективного наследия, но и предвидения, предвосхищение практического разума, проект, предчувствие, которые с точки зрения нормативной теории могут оказаться нереальными и даже иррациональными. Этим целям служат, в частности, и такие специфические формы воображения, как фантазия и мечта, разумеется, в том случае, если это не беспочвенное фантазирование в маниловском духе или явный, никогда не реализуемый вымысел, пустые выдумки на уровне неотрефлексированных разумом грез.

Воображение как наиболее активная и подвижная область нашего мышления тесно связана с мировоззрением и оказывает на него огромное воздействие. В виду этого в современной обстановке оно может сыграть большую роль в решении многих стоящих перед обществом задач и прежде всего - задачи формирования нового общественного сознания.

В связи с этим в заключение - несколько слов о педагогическом аспекте проблемы. Сложившиеся в нашей образовательной системе методика и практика, как правило, рассматривают воображение, особенно в форме фантазии, мечты, утопии, на уровне обыденного сознания как нечто нереальное, несбыточное, как бездумное экспериментирование, а потому и абсолютно ненужное⁴.

В настоящее время предпринимаются попытки залатать "черные дыры образования" и перейти от принудительного обучения к педагогике сотрудничества, новым методам, способствующим развитию таких жизненно важных качеств, как интерес к познанию, творческое отношение к самому процессу обучения, умение сделать самостоятельный выбор, а, значит, перебрать какие-то варианты и принять решение - включиться в систему трудовой деятельности. Речь идет именно о системе, ибо узкопрофильное обучение не может быть эффективным без представления о деятельности общества в целом, как не будет полноценной жизнь человека, почему-либо неспособного

воспринять многообразие и богатство мира и сформировать адекватное мировоззрение. На пороге третьего тысячелетия человек вступает в мир новой информационной технологии на основе компьютерной и видеотехники, что открывает принципиально иные возможности обучения, которые, по-видимому, радикально изменяют как содержание, так и методику образования. В этой ситуации представляется целесообразным привлечь внимание к воображению с его широким диапазоном действия как генератора новых идей, способностью к образному мышлению, комбинированию, синтезу, прогнозированию и т.д. с тем, чтобы активизировать эти процессы. Однако это только одна сторона дела. Другая состоит в том, чтобы при увеличивающемся выборе возможностей познания не сбиться на "технократический снобизм" или позицию "карася-идеалиста" и найти правильный путь, руководствуясь гуманистическими идеалами добра и справедливости. А без этого не окажутся ли наши расчеты и прогнозы, надежды на новое сознание теми болотными огнями, о которых говорил Н.В.Гоголь?

1 Как писал Л.Шестов, "мы живем, окруженные бесконечным множеством тайн. Но как ни загадочны окружающие бытие тайны - самое загадочное и тревожное, что тайна вообще существует, что мы как бы окончательно и навсегда отрезаны от истоков и начал жизни. Из всего, чему мы являемся свидетелями на земле, это явно самое нелепое и бессмысленное, самое страшное, почти противоестественное, неотразимо наводящее на мысль, что либо в самом мироздании не все благополучно, либо наши подходы к истине и предъявляемые к ней требования поражены в самом корне каким-то пороком". Признавая неоспоримые заслуги науки и научного знания, Л.Шестов тем не менее считал, что они не рассеивают "туман" первоизданной тайны, равно как и "то, что мы считаем истиной, что мы добываем нашим мышлением, оказывается в каком-то смысле несоизмеримым не только с внешним миром, в который нас окунули с рождения, но и с нашими собственными внутренними переживаниями". Ссылаясь на "Тир" Платона, Л.Шестов отмечал, что при таком положении вещей, когда телесные глаза начинают терять свою остроту, духовный глаз становится зорким, способным открыть нам тайны "другого мира" (Шестов Л. Афины и Иерусалим // Цит. изд. Т.1. С. 339, 360, 363).

2 Моисеев Н.Н. Логика универсальной эволюции и культурная традиция // Вопр. философии. 1989. N 8. С. 63.

3 Паустовский К. Золотая роза. М., 1983. С. 145.

4 Интерес к этой сфере, однако, не утрачен. Автором совместно с преподавателем литературы и завучем школы N 75 г. Москвы Л.Н.Брюхановой в 1990 г. было проведено исследование представлений учащихся 9-го класса о таких понятиях, как воображение, фантазия, мечта и их роли в мировоззрении человека (методом анкетирования, неформальной беседы, развернутых письменных ответов). При всем несовершенстве методики опроса, малой величине выборки и т.д. были получены интересные материалы, которые могли бы послужить предметом отдельной публикации. Здесь же выделим главное: учащиеся отметили, что они привыкли мыслить одинаково, в обычных понятиях, и поэтому им трудно представить мир другим; однако воображение играет большую роль в их духовной жизни, особенно при попытках представить свое будущее, а также при чтении литературы, размышлениях о космосе, новой технике и т.д. Примечательно, что почти все учащиеся не только разграничили понятия воображение, фантазия, мечта, но и попытались дать им определения, относясь к ним в целом положительно, как к качествам, без которых не было бы человека. Дискуссию вызвали вопросы о границах воображения, о невозможности представить себе бесконечность, огромное число галактик, сверхпроводимость, некоторые идеализированные объекты науки. Почти все утвердительно, хотя и не всегда уверенно, ответили на вопрос, могут ли воображение, фантазия, мечта способствовать формированию нового сознания. Не претендуя на чистоту эксперимента и обобщающие выводы, отметим, что такие ответы юных респондентов радуют и обнадеживают.

Оглавление

Введение	3
Глава первая. Воображение в материальной и духовной деятельности человека	16
1. Роль воображения на ранних ступенях развития культуры	16
2. Воображение как способ осмысления и структурирования мира в мифах, древнем эпосе и религиозном искусстве	39
3. Современная интерпретация религиозного мифа	60
4. Воображение в античной философии и науке	70
Глава вторая. Трактовка воображения в философско-гносеологических концепциях	93
1. Воображение и систематичность познания (на основе концепции продуктивного творческого воображения И.Канта)	93
2. Воображение в структуре познавательной деятельности (на основе гносеологической концепции Г.В.Ф.Гегеля)	111
3. Интерпретация воображения в некоторых современных зарубежных концепциях	133
Глава третья. Роль воображения в формировании нового знания	142
1. Воображение в структуре научного познания (философско-гносеологический аспект)	142
2. Воображение как способ создания Нового (психологический аспект)	162
3. Воображение и познание в искусстве (эстетический аспект)	172
Заключение	206

Научное издание

ФАРМАН Инна Петровна

Воображение в структуре познания

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

Редактор *В.С.Егорова*
Художник *В.К.Кузнецов*
Корректор *Н.П.Юрченко*

Лицензия ЛР №020831 от 12.10.93 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 00.00.94.
Формат 70x100 1/32. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.
Усл.печ.л. 6,43. Уч.-изд.л. 10,5. Тираж 500 экз. Заказ № 032.

Оригинал-макет подготовлен к печати
в Институте философии РАН
119842, Москва, Волхонка, 14.
Оператор *Г.А.Новичкова*
Программист *М.В.Лескинен*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН
119842, Москва, Волхонка, 14