

Российская Академия Наук
Институт философии

**ТВОРЧЕСТВО:
ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

Москва
2011

УДК 165+155.4
ББК 15.56+88.4
Т 28

Ответственный редактор

доктор филос. наук *Е.Н. Князева*

Рецензенты

доктор филос. наук *Н.С. Автономова*

доктор филос. наук *Б.И. Пружинин*

Т 28 **Творчество:** эпистемологический анализ [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред. Е.Н. Князева. – М.: ИФ РАН, 2011. – 226 с.; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0197-6.

В сборнике анализируются проблемы творчества с позиции новейших достижений когнитивной науки и эпистемологии. Исследуются личностные особенности творчески одаренных людей, механизмы функционирования креативного мышления и работы творческой интуиции, способы стимулирования и тренировки креативного мышления. Показывается, что в творчестве проявляют себя такие феномены сложного познания, как визуальное мышление, телесное мышление, изменение восприятия времени. В своем эпистемологическом анализе творчества авторы развивают нетрадиционные подходы: телесный, натуралистический, нелинейно-динамический, конструктивистский, феноменологический.

ISBN 978-5-9540-0197-6

© ИФ РАН, 2011

© Коллектив авторов, 2011

Предисловие

Мы живем в такое время, когда каждый хочет быть творческим, креативным. Креативность – желательное качество личности и характеристика продукта, товара или услуги, высоко востребованная в современном обществе. Сегодня часто говорят о креативных личностях, о креативном решении проблем, о креативном лидерстве, когда лидер выступает как катализатор подвижек и изменений, созревших внутри группы, о креативном обучении, которое является обучением пробуждающим, о креативном организационном климате в той или иной социальной группе или на предприятии, о креативных сообществах, где начинают работать механизмы синергии, взаимной спайки и взаимного стимулирования индивидов, а также о ежедневной креативности, о том, что творчески одаренные люди креативны во всем, в любой сфере их повседневной деятельности. Креативность напрямую связана с инновациями: именно творческие личности творят новое: новое знание, новые мелодии, новые стили в живописи или архитектуре, новые паттерны социальной организации, лишь немногое из которого приживается и получает распространение в культуре как инновации.

Но что такое креативность? Каковы механизмы функционирования креативного восприятия и мышления? Можно ли культивировать в себе креативность как когнитивную способность? Есть ли возможность целенаправленно тренировать свое креативное мышление и возвращать свою креативность, или же она, как и талант, дана нам от Бога, есть «искра божья», которую, кстати, нужно в себе еще раскрыть? Как креативность проявляет себя в различных видах творческой деятельности человека – в науке, в создании мифов, в поэзии, в музыке?

На эти вопросы пытаются ответить авторы сборника. Они подходят к рассмотрению творчества с точки зрения эпистемологии, прослеживают связь творческих способностей с когнитивными способностями человека – способностями восприятия, мышления, продуктивного воображения. Они анализируют творчество, фокусируя свое внимание на классической, но сегодня иначе решаемой проблеме ума и тела (*mind-body problem*), на понимании роли осознаваемого, бессознательного и подсознательного в творчестве,

на проблеме личности, личностного опыта и конструирования личностных смыслов в творчестве, на выявлении сходств и существенных различий научного и художественного творчества.

В «Энциклопедии одаренности, креативности и таланта» (2009) говорится, что креативность включает в себя два аспекта¹. Во-первых, продукт творчества всегда оригинален, ему свойственна новизна, необычность, уникальность. Во-вторых, он не просто оригинален, но и действенен, эффективен, способен хорошо встроиться, найти свою когнитивную, культурную, социальную, рыночную нишу. Креативные продукты чрезвычайно важны, и именно они двигают общество вперед. Но сама креативность скорее личностна, чем социальна. Она связана со способностью иметь открытый ум (open mind) и с оригинальностью мышления, способностью отступить от общепринятого, от стандартов восприятия, мышления и действия.

Креативные личности более открыты новому опыту, для них в меньшей степени важны условности, они обладают упрямством, дерзостью, смелостью сказать свое слово в науке или культуре и настаивать на своем, а также гипоманией – способностью работать с высокой энергией в своей специфической области длительное время. Для них характерны толерантность к двойственностям и противоречиям, способность думать вне языка (мысле-образы, метафоры как путь к новому), гибкость, которая допускает изменения, желание рисковать, предпочтение беспорядку и сложности перед унылым порядком и простотой, кураж предпринимать творческие усилия, несмотря на возможные их последствия. Креативная личность самодостаточна, ее сознание камерного типа, у нее сильно развиты любопытство и интуиция, она обладает высоко развитой способностью к эмпатии.

Авторы сборника исследуют творчество с разных сторон и применяют разные, в том числе и нетрадиционные подходы. Натуралистический подход (Е.Н.Князева) позволяет говорить о сквозной креативности мира природы и мира человека, а также использовать синергетическую модель самоодстраивания для понимания работы творческой интуиции. Для понимания творчества важен также новый подход энактивизма в эпистемологии, который

¹ Encyclopedia of Giftiness, Creativity, and Talent / Ed. by B.Kerr. Los Angeles, 2009. P. 200–201.

означает вдействие познающего субъекта в познаваемую им среду, их взаимное влияние (циклическую детерминацию), взаимное сотворение и возникновение. Изучение творчества в логике и математике дает возможность подчеркнуть связь творчества и парадоксов (А.А.Ивин). Не только в этих областях, но и всюду в культуре гениальность есть способность парадоксально мыслить. Вспомним А.С.Пушкина: «И гений, парадоксов друг»... Способность к выдумке и фантазии в художественном творчестве весьма похожа на способность строить абстракции в науке (М.М.Новосёлов). Развивая перспективный телесно ориентированный подход в эпистемологии, И.А.Бескова исследует специфику организации ум-тело у творцов, их способность «думать телом», что находит отражение в продуктах их творчества. Телесный подход применяется и для анализа интересной проблемы – изменения восприятия времени в процессе творчества (аспирант М.А.Солоненко). Не меньшую значимость в современной неклассической эпистемологии приобретает феноменологический подход, реализуя который Н.М.Смирнова обосновывает, что творчество есть открытие сияющего смыслами мира, производство новых смыслов. Креативный процесс может индуцировать измененные состояния сознания. Проводя параллели между ними, аспирантка С.А.Филипенко показывает роль личностного опыта и личностных смыслов в процессе творчества. Е.Н.Шульга дает историко-философский экскурс в изучение проблемы творчества. Рассматривая современные теории творчества, она в частности делает важный вывод о том, что творчество есть адаптивный, защитный механизм личности, позволяющий ей справляться с жизненными трудностями и выживать. Еще З.Фрейд говорил, что творческий процесс может выполнять терапевтическую функцию: сублимация энергии либидо в творчество излечивает от психозов. Следуя античной традиции калокагатии, А.А.Горелов рассматривает творчество в контексте триединства истины, добра и красоты. Этим же путем идет и аспирантка сектора А.Г.Кибальнич, изучая музыкальное творчество как интеллектуальную тренировку, обучение чувству красоты и воспитание нравственности. В сборнике анализируются также особенности мифологического (А.С.Майданов) и поэтического творчества (Ю.С.Моркина).

Е.Н. Князева

Творческое мышление: натуралистическое видение

Природа творит ради себя самой, художник творит как человек и ради человека... Художник, благодарный природе, которая породила его самого, дарит ей взамен новую, вторую природу, но созданную чувствами мыслями, совершенную по человечески.

И.В.Гёте

В статье показывается, что творчество природы, формирование в ней новых форм и творчество человека подчинено единым закономерностям самоорганизации сложных структур, рождения упорядоченных структур из хаоса и их усложнения. В качестве основной для понимания работы творческого мышления, продуктивного воображения и интуиции предлагается модель самодостраивания мыслей и образов. Творческое озарение, инсайт интерпретируется как сверхбыстрый, лавинообразный процесс радикальной переструктуризации элементов опыта и обретения нового смысла. Обсуждаются современные методы развития творческого мышления.

Творчество, как говорит Платон, есть рождение бытия из небытия, возникновение нечего из ничего. Человек в процессе своей творческой активности также производит нечего ранее невиданное и небывалое. По-видимому, можно говорить о сквозной креативности мира природы и мира человека. Природа рождает новые формы и структуры, но она также запускает и механизмы разрушения и самоуничтожения организмов (их запрограммированная смерть) ради созидания нового и прогресса на более высоком уровне организации. Природа умеет увеличивать и свертывать разнообразие, умножать случайность для поиска нового и канализировать ее для выхода к сверхсложным формам. Можно подсмотреть, как природа это делает, выявить используемые ею способы и пытаться подражать ей в творении новых форм.

Хотя среди современных когнитивных психологов и философов есть разные мнения и некоторые из них считают, что творческому мышлению нельзя научить, позицию тех, которые считают, что мы можем развивать в себе способность к творчеству (креативность), тренировать творческое мышление, я считаю более обоснованной и отстаиваю в настоящей статье. В ней предпринимается попытка показать, какие закономерности предположительно лежат в основе функционирования творческого мышления, работы интуиции, продуктивного воображения и озарения, ага-переживания и как эти закономерности можно использовать для возвращения творческих потенциалов своего духа.

1. Креативность – главный человеческий капитал

Начнем с критики. Немецкий автор Хартмут фон Хентиг говорит о том, что в современном обществе креативность стала новым священным словом, все очарованы ею, все хотят творить и научиться творить, изобретать новое. Тогда как в Древней Греции священными словами были *arete* (добродетель) и *agon* (состяжание), в Древнем Риме – *fides* (вера) и *pietas* (преданность, набожность), в Новое время – *humanitas* (человеческое достоинство), в наше время – это креативность¹. Добавлю, что креативность, творение нового на уровне индивида есть основа для социальных инноваций, о которых сегодня также часто говорят. Однако не всё, что считается общепринятым в массовом сознании, действительно является таковым. Так ли хороша креативность? И так ли уж нужно к ней стремиться?

Слово «креативность» пришло к нам из Америки. Англ. *creativity* происходит от лат. *creatio* – созидание, порождение. Но не всё, что перенято, стоит приветствовать, к перенятому нужно относиться критически.

Прежде всего трудно дать вразумительное, свободное от тавтологий определение креативности. Слабость такого определения состоит в том, что креативность чаще всего определяется через креативную личность, т. е. личность, обладающую способностью

¹ *Hentig von H. Kreativität. Hohe Erwartungen an einen schwachen Begriff. München, 1998. S. 9.*

к творчеству. Тем самым определение замыкается на само себя. Даже кантовское определение креативности (а он говорит о творческом воображении – *Einbildungskraft*) не свободно от тавтологии, ибо Кант определяет способность воображения через способность представления предмета, отсутствующего перед нашим взглядом. Может быть, более плодотворным, призывает нас фон Хендиг, было бы определить креативность, например, через креативную ситуацию или креативную игру, или креативное партнерство, или креативную тишину (концентрацию)². Ведь креативным может быть не только отдельный человек, но и группа людей, причем последняя, проводящая, к примеру, мозговой штурм, может быть не менее креативной, чем один человек.

Главные возражения этого автора против креативности состоят в следующем. Она не может быть самодостаточной целью, но только средством для достижения чего-то. Креативность – не главная характеристика гениев: гораздо большее значение имеет способность реализовать креативную идею, а за этим стоит тяжелый интеллектуальный труд. «Голая» креативность, креативность сама по себе – еще ничто. Всё творчески – это всё равно, что в природе всюду мутации. Креативность – только базис для дальнейшей подлинной и длительной работы. Она должна быть дополнена другими важными качествами: усердием, квалификацией и мужеством отстоять новую идею перед научным или культурным сообществом. Креативность возможна лишь локально, в специально отведенных для этого местах. Креативное мышление – это свободное мышление, не заторможенное страхом, рутинной или образцом. Креативность спонтанна, и ее нельзя «устроить», поместить в рамки метода, натренировать. Нельзя содействовать креативности и ее производить, можно только убирать препятствия на пути творчества. Да и вообще, возможно ли изобретение чего-то нового в бытии? Креативность, как считают сторонники этой точки зрения, есть проявление еще непроявленного: новое человек должен обнаружить (распознать, вычленить), а не создать!

Другие авторы не столько жестко и критически настроены по отношению к креативности и возможности ее тренировки. Креативность связывается ими, в частности, со способностью про-

² См.: *Hendig von H.* Op. cit. S. 21.

дуктивного воображения, как ее видел Кант, а последняя – со способностью мысленного экспериментирования. Эксперимент – это всегда игра с возможностями.

В естественнонаучных экспериментах человек играет с природой. А «мысленные эксперименты – это полеты его фантазии и понимания в возможных мирах. Сам термин “мысленный эксперимент” или “духовный эксперимент” восходит к философу и теоретику науки Эрнсту Маху, который понимал его очень широко: “Выдвигающий проекты, строящий воздушные замки, пишущий романы, создающий социальные и технические утопии – все они проводят мысленные эксперименты”»³. Тот, кто мысленно экспериментирует, пускается в ничем не ограниченные приключения в своем духе. При этом он черпает знания, первичные наводки и подсказки из огромного резервуара неартикулированного опыта. Сама способность строить гипотезы и проводить мысленные эксперименты – важная для выживания способность человеческого разума.

В наибольшей степени когнитивная способность мысленного экспериментирования присуща философам. «Философствовать – значит играть и экспериментировать с мыслями, их анализировать и по некоторым правилам варьировать, вплетать их в другие мысли, испытывать связь мыслей на возможность разрыва и на сопротивление этому разрыву, а также перепроверять устойчивость мысленных построений»⁴.

Дети – идеальные мысленные экспериментаторы. Они – первобытные жители в стране фантазии. Дети свободно блуждают между миром так называемой действительности и царством фантазии, в игре они погружаются в иные, вымышленные миры, в которых возможно все то, что может представить их творческий дух. Философы по своей способности к фантазии, наивности и любопытству близки к детям. А творческие личности сохраняют всю свою жизнь детскость восприятия и философский скепсис.

Наиболее близка мне позиция Герда Биннинга, изобретателя туннельного микроскопа, Нобелевского лауреата по физике (1986), написавшего замечательную книгу, в которой попытался раскрыть природу креативности. Он предлагает образ пирамиды как наилуч-

³ Freese H.-L. Abenteuer im Kopf. Philosophische Gedankenexperimente. Weinheim: Berlin, 1995. S. 23.

⁴ Ibid. S. 25–26.

шую модель того, по каким механизмам возникает новое. Природа строит свою пирамиду сложности, восходя к все более сложным и все более маловероятным формам и структурам (антропный принцип). Человеческое творчество, по его мнению, есть «открытие возможностей для новых единиц взаимодействия» и «рост некой пирамиды»⁵. Хочешь быть креативным – построй себе свою пирамиду и живи в ней какое-то время, но ни в коем случае не арендуй пирамиду, – призывает он. И правда, подлинное творчество всегда связано с личностным усилием по созданию своего, а не с усваиванием чужого. А я бы сказала, в соответствии с моим видением творчества, вырасти в себе самом дерево, ибо дерево – это образ жизни и познания, образ многократного ветвления, т. е. нелинейного течения времени, образ самодостраивания и рождения новых целостностей, который является ключевым для понимания творчества.

2. Самодостраивание как механизм работы творческой интуиции

Строя модели нелинейной динамики и развивая синергетическое видение мира, мы с С.П.Курдюмовым стремились приоткрыть с помощью синергетики завесу над тайной феномена человека, функционирования его тела и сознания, работы его творческой интуиции⁶.

Сознание является в высшей степени *самореферентной системой*. Оно способно к самообучению и самодостраиванию. Возвышение духа есть показатель внутреннего роста личности. Речь идет о высшей ценности человеческой жизни – самореализации, о чем говорили мыслители со времен Гераклита до Абрахама Маслоу, построившего известную пирамиду человеческих ценностей. По мысли Гераклита, ничто никогда не есть, но все становится, поэтому и себя он видит в процессе непрерывного становления, обнаружения своей собственной природы. Он смотрел на мир широко открытыми, полными любопытства глазами, но все, что знал, выпытал у самого себя. «Я искал самого себя», – говорил Гераклит.

⁵ Binning G. Aus dem Nichts. Über die Kreativität von Natur und Mensch. München, 1989. S. 29, 31.

⁶ См. об этом: Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Человек, конструирующий себя и свое будущее. Изд. 4-е, доп. М., 2011.

Сознание является *операционально (организационно) замкнутой системой*, т. е. одновременно и отделенной от мира (фильтры сознания), и соединенной с ним (открытость миру и готовность к новому как условие для творчества). Операциональная замкнутость является предпосылкой когнитивной и креативной активности сознания.

Важнейшее понятие для понимания сложных организаций и структур, каковым *par excellence* является сознание, – это понятие автопоэзиса. Введя его, У.Матурана и Ф.Варела стремились раскрыть сущность жизни, отличие живого от неживого. Жизнь способна постоянно поддерживать, продуцировать саму себя, сохранять свою целостность. «Автопоэтическая организация по своей форме или паттерну такова, что она базируется на особой циклической взаимозависимости между взаимосвязанной сетью самогенерирующихся процессов и самовоспроизводящейся границей так, что вся система поддерживает себя в постоянном самопроизводстве как пространственно обособленная целостность»⁷, – разъясняет содержание этого важного понятия Э.Томпсон.

Сознание *автопоэтично*: оно непрерывно производит само себя, поддерживает свою идентичность через ее постоянный поиск и через свое становление. В автопоэзисе всегда есть не только сохранение состояния, но и его преодоление, обновление. Можно, пожалуй, говорить и об *автопоэзисе мысли*, что означает наличие в ней вектора на самодостраивание, изобретение и конструирование, достижение цели и построение целостности. Сознание в своей когнитивной и креативной функции автопоэтично в том смысле, что оно направлено на поиск того, что упущено, на ликвидацию пробелов.

Представление об автопоэтичности сознания и роста личности в процессе ее самореализации резонирует с некоторыми образами сознания в истории философии. Согласно Платону, душа находится в диалоге сама с собой, в ходе которого она напоминает то, что она знала в своей космической жизни; внутренние конфликты вожделеющей, страстной и разумной души стимулируют движение колесницы души. Декарт развил учение о сознании как прямом и непосредственном знании души о самой себе (интроспективная концепция сознания). Один из гештальтов сознания в «Феноменологии духа» Гегеля – это «несчастное сознание», кото-

⁷ Thompson E. Mind in Life. Biology, Phenomenology and the Sciences of Mind. Cambridge (MA), 2007. P. 101.

рое тоскует по самому себе, по высшей сущности, которое всегда хочет преобразований, но никогда не достигает окончательной реализации. Сущность разума – это его самополагание, становление самим собой. Это свойственная сознанию «нехватка-к-бытию», о которой говорил Жак Лакан. Это его «творческое беспокойство», на которое указывал Стивен Пинкер. Человек в сопряжении тела и сознания, как и всякое живое существо, отличается от мертвого тем, что оно всегда может быть иначе. На основе представлений об автопоэзисе сегодня развивается концепция энактивности ума – «вдействие» его в среду, в результате чего трансформируется среда и перестраивается сам ум (и сама личность творца), обретая новые возможности для своего развития.

Самодостраивание имеет место в визуальном восприятии, в распознавании образов. На самодостраивании основывается работа синергетического компьютера, о котором пишет в своих книгах Г.Хакен.

Что касается психологии восприятия и распознавания образов, здесь в настоящее время широко применяется синергетический подход. Восприятие бистабильных образов, например, профиля человека или вазы, портрета или натюрморта с овощами и т. п., зависит от «предыстории», от существующей в восприятии установки. Продолжительные осцилляции между двумя различными образами определяются тем, что один параметр порядка должен внезапно исчезнуть, а другой возникнуть. Распознавание образов может быть понято как процесс их самодостраивания (возникновения) на потенциальном мультистабильном ландшафте⁸. Если даны лишь некоторые определяющие черты распознаваемого образа (информация на входе существенно неполна), то они принуждают систему дополнить все остальные черты, так что реконструируется целостный паттерн. Например, если имеются очертания, скажем, глаз или носа человека – ключевых элементов для распознавания образа, то, следуя этой процедуре, можно реконструировать все лицо.

Ф.И.Шаляпин писал об особенностях восприятия художественного образа. В его представлениях вычитывается понимание им роли первоначальной неполноты и самодостраивания образов. Он вывел такие правила для нанесения грима: «Грим очень важная

⁸ *Haken H. Synergetics of the Brain // Matter Matters? On the Material Basis of Cognitive Activity of Mind. Berlin, 1997. P. 159.*

вещь, но я не всегда помнил мудрое правило, что *лишних деталей надо избегать в гриме так же, как и в самой игре*. Слишком много деталей вредно. Они загромаждают образ. Надо как можно проще взять быка за рога. Идти к сердцу, к ядру вещи. Дать синтез. *Иногда одна яркая деталь рисует целую фигуру* (курсив мой. – Е.Н.). В тысячной толпе можно иногда узнать человека только по одному тому, как у него сидит на затылке шапка и как он стоит»⁹.

Мысль творца свободно движется по креативному ландшафту. Если в ходе этого зигзагообразного движения происходит событие выхода на структуру-аттрактор (одну из спектра возможных), то в открытой нелинейной среде мозга и сознания начинается процесс самодостраивания этой структуры-аттрактора. Процесс выпадения на аттрактор также естественен, как и процесс падения тел в гравитационном поле притяжения Земли.

Самодостраивание лежит в основе работы творческой интуиции, озарения, инсайта¹⁰. Происходит восполнение недостающих звеньев, «перебрасывание мостов», самодостраивание целостного образа. Мысли вдруг обретают структуру и ясность. Интуиция всегда холистична (это целостное схватывание) в отличие от логики, которая аналитична.

На первоначальном этапе работы интуиции, вероятно, имеет место *максимальное расширение креативного поля поиска*, охват максимально возможного разнообразия элементов знания. При этом уравнивание главного и неглавного, существенного и несущественного, т. е. радикальная переоценка познавательных ценностей перед лицом смутного Единого – творческой цели, является основой для продуктивного выбора идеи. Единство возникает через разнообразие (одно через многое) – это принцип кибернетики и общей теории систем, который находит в синергетике самые разные формулировки: «порядок из хаоса» (И.Пригожин), «порядок через шум» (Х. фон Фёрстер), «организующая случайность» (А.Атлан), “unitas multiplex” или «многообразное единство» (Э.Морен). Целое и одно часто как ключевое звено или притягивающий центр возникает в форме образа: оно ощущается, а не мыслится! И это ощущаемое целое ведет в творчестве.

⁹ Шалятин Ф.И. Маска и душа. Минск, 1999. С. 84.

¹⁰ Впервые эта идея была выдвинута в статье: Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Интуиция как самодостраивание // Вопр. философии. 1994. № 2. С. 110–122.

Достижение творческой цели одновременно означает построение целого. Креативность человека включает в себя способность видеть целое прежде составляющих его частей. И это целое определяет уже положение частей, причем сами части, возможно, еще не даны, находятся в процессе становления и упорядочивания. Это есть, по сути, способность к синтетической деятельности. Творческий человек видит контекст, поэтому он знает, каким должно быть положение части в целом. Лишенный таких способностей человек видит только части, отдельное, единичное, он «зациклен» на них; за деревьями он не видит леса. Так как он не знает контекста, значение какой-то непонятной части (не говоря уже о значении целого) остается для него неизвестным.

Известно, что хорошо разработанный план, подбор ключевых слов, привлекательный образ проблемы и даже удачно подобранное название могут значительно стимулировать научное и словесное творчество. Каким должно быть название произведения?

«Для многих произведений искусства название играет роль “первого стимула”. Название обеспечивает нас общим представлением о содержании, и мы воспринимаем всю другую информацию, которую дает нам это произведение (“второй стимул”), с этим представлением как основанием. Хорошее название не должно повторять содержание, оно должно иметь отношение “частичного сопадения” с ним»¹¹.

Настоящий творец часто начинает писать свою книгу, когда он знает, какой будет в ней последняя фраза. Он держит в своей голове весь ритм книги, общую архитектонику всего текста. Эта топологически распределенная цель ведет его в творчестве.

Инсайт наступает как катастрофа. Выражаясь на языке синергетики, это режим с обострением, т. е. чрезвычайно быстрый, лавинообразный процесс. В его основе лежит внезапный и бурный, катастрофический процесс структурной сборки целостных образов и представлений, переструктуризации знания, установления связей между доселе, казалось бы, несоединимым. Инсайт происходит внезапно, неожиданно, непредсказуемо: вдруг возникает ясность, обнаруживается когерентность элементов, они складываются в целостную структуру.

¹¹ *Golitsyn G.A., Petrov V.M.* Information and Creation. Integrating of “Two Cultures”. Basel: Birkhäuser, 1995. P. 152.

В современной теории сложности П.Баком была разработана концепция самоорганизованной критичности, которую можно рассматривать как теоретическое обоснование катастрофизма. В ней выдвигается, в частности, идея точечного равновесия, когда длительные периоды медленного роста в биологической или когнитивной эволюции, в которые, кажется, не происходит видимых изменений, сменяются гораздо более короткими периодами быстрого взрыва, когда происходят драматические, решающие изменения и достигается лишь «точечное равновесие». «Эволюция происходит рывками, а не следует по медленному, но устойчивому и равномерному пути»¹². В синергетической модели режима с обострением также есть длительная квазистационарная стадия, когда не происходит никаких видимых изменений (на языке фаз творческого процесса это вызревание идеи), и стадия резкого, очень быстрого роста, за которую ответственны механизмы нелинейной положительной обратной связи, автокатализа (фаза иллюминации – озарения, инсайта, ага-переживания).

Инсайт – явление эмерджентное. Неожиданный скачок в понимании, внезапное обнаружение смысла, связанное с новым соединением образов. Творить – это уметь соединять. “Créer c’est unir”, – говорил П.Тейяр де Шарден. И правда, творческая способность – это способность неожиданно, иначе соединить, может быть, даже известные вещи, радикально переструктурировать элементы, в результате чего в исследуемом или конструируемом предмете обнаруживается новый смысл. В этом заключается, вообще говоря, и чувство юмора, которое радикально выделяет человека из царства животных и напрямую связано с его креативными способностями.

3. Периодическое погружение в хаос как путь творческого мышления

Путь самоорганизации и творчества природы таков, что режимы структурализации, роста упорядоченности в сложных системах сменяются режимами усиления процессов диссипации и рассеяния, увеличения хаотических элементов, умножения разнообразия, рас-

¹² *Bak P.* How Nature Works? The Science of Self-Organized Criticality. Oxford, 1997. P. 117.

текания по следам прежних процессов, которые когда-то происходили в них. Стадии *периодического погружения в хаос* как «метафизическое единство потенций» (Шеллинг), *приобщения к «родимому хаосу»* (А.Блок), обращения к сокровищнице возможных, мыслимых, но пока еще не реализованных форм необходимы для инновационной перекристаллизации природных или человеческих систем, для обновления их организации, для возникновения новых структур (тех или других из спектра возможных, детерминированных собственными свойствами этих систем), структур-аттракторов.

Человек-творец движим надеждой, что сотворенное им в минуты напряженной творческой работы и приобщения к хаосу не будет простым фоном для научного или культурного течения, как это действительно имеет место с подавляющим большинством творений человеческого духа, а оставит свой след, волеется в сокровищницу научных знаний или культурных ценностей. Эту сокровенную мечту выразил Р.М.Рильке, по сути, в чисто синергетическом образе «разрастания флуктуаций» или «эффекта бабочки», когда малое, незначительное индивидуальное изменение приводит к значительным коллективным последствиям:

«Все то, что дух из хаоса берет,
Когда-нибудь живущим пригодится;
Пусть это будет нашей мысли взлет –
И та в крови всеобщей растворится, чтоб дальше течь...
А чувство? Как понять его пути?
Ведь и ничтожной тяжести прирост,
Чей след в пространствах мира не найти,
Меняет суть и направление звезд»¹³.

Без хаоса (случайности, разнообразия) не видно элементов самодвижения. Инерция есть всегда лишь стремление сохранить наличное состояние. Хаос же – сущностный элемент эволюции, положительной или отрицательной, эволюции или инволюции, прогресса или регресса, усложнения форм, морфогенеза или их деградации, но всегда эволюции. Именно он есть её начало, первичный носитель, движущая сила. Именно он есть стимул, толчок, механизм эволюции, перекристаллизации форм или рождения новых, еще неизвестных формообразований и структур.

¹³ Рильке Р.М. Лирика. М., 1965. С. 232.

Эта закономерность организации сложной системы имеет силу и для творчества природы, и для креативности человека. Творческая активность человека нуждается в особых стадиях или периодической активизации постоянно присутствующего в слоях подсознательного случайностного, хаотического, спонтанного, ничем не детерминированного движения ума. Чтобы быть продуктивным, познающий ум должен иметь периоды выпадения в хаос. В «И цзин» говорится: «Человек должен выйти из своего гармонического развития и, сознательно нарушив эту гармонию, двинуться в хаос, ибо в хаосе он находит свободу для своего творчества»¹⁴.

Многие писатели, поэты и философы интуитивно понимали эту важную особенность творческого мышления. Чтобы создать что-то новое, нужно предварительно разрушить старое, оторваться от него, выйти из прежних русел мышления. «Страсть к разрушению – это творческая страсть», – говорил Г.В.Флоровский. О разрушении как творческом принципе писал С.Лем. М.Фуко отмечал, что «написать книгу – это всегда в некотором смысле уничтожить предыдущую. Работать – это значит решиться думать иначе, чем думал прежде». Б.Парамонов рассуждает в духе Платона, подчеркивая, что творец создает свои образы из ничего и способен показать в вещах то, что другие не замечают или даже отвергают: «Порождающая сила художника – его собственная, он сам создает свои “эйдосы”, как и всякий творец, творит из ничего. Сведение художественного творчества к искусному мастерству, ремеслу не унижает художника, а необыкновенно его возвышает, подчеркивает его самостоянье... Творчество – не уход в иные и лучшие миры, а умение настоять на своем, заставить любоваться своим уродством... Творчество – это индивидуальная смелость, превращающая комплекс в норму: норму восприятия данного творчества как ценного. Это умение модницы обыграть свои некрасивые ноги или плоскую грудь»¹⁵.

Ныне разрабатываются методики хаотического познания, которое позволяет мыслителям испытывать новые возможности и максимально использовать моменты интенсивной вдохновенной работы, когда происходит прирост нового: содержательных и гармонично сложенных частей художественного произведения, му-

¹⁴ Шуцкий Ю.К. Китайская классическая «Книга Перемен». СПб., 1992. С. 435.

¹⁵ Парамонов Б. Конец стиля. СПб., 1999. С. 10–11.

зыкальной композиции, элементов нового научного знания и т. д. Творческое мышление является мышлением *дивергентным*. Для решения стандартных, стереотипных задач требуется конвергентное мышление, в ходе применения которого осуществляются переходы от исходных проблем через ряд заранее предписанных операций к единственно правильным решениям. В отличие от конвергентного дивергентное мышление позволяет осуществить поиск в различных направлениях от исходной проблемы, чтобы предложить много возможных идей и их комбинаций, которые могут стать решениями¹⁶. Путь творчества состоит в том, чтобы отдать себя во власть хаосу для овладения им, подчиниться хаосу, получив возможность создать из него изящную структуру.

Хаос является *генератором случайности*, генератором разнообразия, из которого складывается новое единство, рождается новая структура, усматривается новый смысл. Рассмотрим хотя бы в качестве примера вспоминание или перечитывание какого-либо текста. Перечитывание – это всегда не полное повторение по старым следам, оно всегда *чем-то* дополняется. Это *что-то* определяется опытом, накопленным человеком за время, прошедшее между прочтениями, или просто свободными сиюминутными ассоциациями сознания. Бесконечное повторение одного и того же, передумывание, перечитывание, просмотр накопленных материалов и записей никогда не протекает полностью и всецело по прежним руслам. Эта неповторимость старого и есть высечение искр нового знания в себе самом.

Любопытно, что настоящие гении в искусстве (поэзии, музыке, живописи) нередко начинали с подражания и варьирования чужих произведений. «Вариации на тему» сыграли значительную роль в творчестве Л.Бетховена. Все дело в том, чтобы варьировать творчески, подпустить окрашенный личностью хаос, дать возможность для спонтанных движений собственной души. «К 1782 году относится первое известное нам сочинение Бетховена – фортепьянные вариации на тему марша ныне забытого композитора Э.Дресслера, – пишет исследователь жизни и творчества Бетховена А.Альшванг. – Вариации – распространенный и излюбленный в XVIII веке жанр. Они представляли как бы “рассуждения на тему”».

¹⁶ Chaotic Cognition: Principles and Applications / Ed. by R.Finke and J.Bettle. Mahwah (NJ), 1996. P. 183.

Сначала излагалась тема – собственная или заимствованная из популярных опер, песен, маршей и т. п., затем композитор давал ряд разнохарактерных ее изменений. Бетховен очень любил этот жанр и не расставался с ним в течение всей своей композиторской деятельности. Пристрастие к вариациям стоит в прямой связи со свойственным бетховенской творческой мысли стремлением возможно полнее и разностороннее развить взятую тему, разработать ее, видоизменить, извлечь из нее максимум заложенных в ней возможностей. Впоследствии Бетховен достиг небывалой до него свободы в трактовке варьируемой темы»¹⁷.

Всякий человек имеет и теневую сторону, которая состоит не только в его психических слабостях и недостатках, но и таит в себе демоническую динамику. Чудовищная, взрывная, неорганизованная энергия, прорывающаяся из слоев бессознательного, подобна лавинообразным природным процессам, так называемым режимам с обострением, изучаемым в синергетике, в которых могут прокладываться совершенно новые русла развития темы, проблемы и т. п., возникать новые, доселе невиданные структуры самоорганизации.

Блуждающий «глаз» ума – образ, достаточно точно передающий основу креативности человека. Ум должен быть децентрализован, расфокусирован, должен совершать свободные движения между векторами направленной активности. «Блуждания по полю возможных путей развития», хаотические движения креативного разума приводят время от времени к «выпадению» на ту или иную структуру-аттрактор. Тем самым определяется вектор креативной активности, ведущий к прорыву к новому. Поле возможностей испытывается, «прощупывается». В результате одна из скрытых структур актуализируется, происходит кристаллизация нового знания.

Методы активизации креативного мышления сопоставимы с техникой расширения сознания в йоге и с психоделическим опытом. Исследователи измененных (к примеру, под действием ЛСД) состояний сознания отмечают, что существует сценарий, называемый «цирк в глазной сетчатке». При этом психике присуща абсолютная гибкость и ничем не ограниченная свобода, имеет место спонтанная смена настроений и чувств. «Все возможно. Все чувства доступны. Человек может “примерять” разные настроения,

¹⁷ *Альвиванг А.* Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. М., 1971. С. 36.

меня их, как одежды. Субъекты и объекты кружатся, трансформируются, переходят друг в друга, сливаются, сплавляются, вновь разведируются. Внешние объекты танцуют и поют. Ум играет на них, как на музыкальных инструментах»¹⁸. Прежде чем структура личности вновь затвердеет, кристаллизуется, она должна быть полностью размыта, растворена в потоке энергии, превращена в вату, воспринимающую всё и вся.

Многие философы и психологи говорили о том, что творческий человек должен уметь расчищать пространство внутри самого себя для спонтанной активности, рождающей новое. Пустота, незаполненный центр души и/или интеллекта есть условие для творчества. Эта пустота имеет разные смыслы. Это и перевзвешивание всего для выхода из привычных русел и рождения новой целостности. Это и ценность момента. Творящий человек, как говорил А.Маслоу, – холистический человек, преодолевающий свою раздробленность. Он весь в настоящем. Настоящее втягивает в себя прошлое и будущее и «прободает» в вечность.

Согласно синергетической модели Германа Хакена (параметры порядка, принцип подчинения, циклическая причинность), в результате креативной деятельности или творческого обучения возникают новые параметры порядка поведения человека как сложной нелинейной системы. В результате «раскачки» системы по всем доступным степеням свободы возникают новые макроскопически упорядоченные структуры знания. Креативность является фактором успеха, ибо она подспудно опирается на хаос как способ самообновления. Что-то предпринимать – значит постоянно изменяться и находить векторы дальнейшего развития.

Что может означать в таком случае «синергетическая методика» поисковой и творческой деятельности? Зная, как устроено сложное в мире и по каким общим законам оно функционирует, вписывать свои действия в универсальные цепи самоорганизации, оставляя себе тем самым большую надежду на успех. То есть соотносить свои действия с общим порядком, с общими правилами игры, установленными самой природой. Делать структуру своей личности конгруэнтной изумительным формам самоорганизации в царствах неживой и живой природы.

¹⁸ Лип Т., Метцнер Р., Олверт Р. Психоделический опыт. Руководство на основе «Тибетской книги мертвых». Львов–Киев, 1998. С. 106.

4. Способы развития творческого мышления

Есть ли нам чему поучиться у природы как изобретателя форм самоорганизации? Какие уроки истории преподает нам сама природа? И чем ценен для нас опыт мистиков, шаманов, просветленных, взошедших по древу познания и узнавших, сделавших самих себя?

Вращение в пространстве мыслеобразов, путешествие в глубины своего духа – это способ экспериментирования с реальностью, проектирования (личностного и социального), работы творческого, продуктивного воображения (И.Кант), испытания множественности реальности (Э.Гуссерль), столкновение с «миром, известным иначе» (А.Шюц).

По Канту, «воображение (как продуктивная способность познания) очень сильно в создании как бы другой природы из материала, который ему дает действительная природа»¹⁹. Воображение оперирует с «миром как если бы» (*die Welt als ob*), оно жонглирует своим опытом, строя его «как если бы», что дает возможность увидеть событие, явление, вещь в иной перспективе, в спектре иных возможностей, в иных оттенках их цвета. Воображение действует как «иначе видение». Не означает ли это умение побродить по древу познания (жизни, эволюции), попробовать реализовать нереализованное в прошлом и по-разному реализуемое в будущем, прощупать этот мир на способность его действия, реализации, раскрытия, развития? Уж очень напоминает это синергетический образ блуждания по полю путей эволюции, спектру структур-аттракторов.

Творить – значит а) *созидать*, т. е. способствовать рождению нового, б) *соединять*, т. е. активировать свою синтетическую способность мышления и деятельности. Синтез в умственной деятельности – это способность к холистическому видению, к сращиванию элементов опыта, к интерпретации смысла части с точки зрения целого.

Герман Гессе писал: «Жизнь каждого человека есть путь к самому себе, попытка пути, намек на тропу»²⁰. Подлинное творчество требует от человека полной самоотдачи. Это – растворение себя в мире, попытка слияния с космосом. Человек должен отдать

¹⁹ Кант И. Соч. Т. 5. М.: Мысль, 1966. С. 330.

²⁰ Гессе Г. Степной волк. М., 2000. С. 198.

себя миру, потерять свое Я, чтобы найти его, чтобы обрести себя. Человек оказывается способным растворить себя в мире, диссипировать в нем, чтобы структурировать себя по-новому, вынырнуть из космической стихии обновленным. Человеку не стоит бояться расстаться с самим собой, чтобы встретиться с собой вновь. Акт творчества есть акт личностного преобразования, обретения себя, актуализации скрытых в душе и разуме возможностей. Это резонанс человека-творца с миром.

Расставание с собой – это проявление смелости, не все на это способны. Это страшно, но вместе с тем привлекательно, манит творческих личностей. Расставание с собой в акте самоотдачи миру: в творческом порыве, во взлете вдохновения, в любви, во сне – есть нечто противоположное эгоизму; это альтруизм, но альтруизм эгоистический, ибо человек в результате строит себя от другого, строит и перестраивает себя от мира, культивирует собственное эго, возвращает себя как личность. «The aim of life is self-development», – говорит Оскар Уайльд устами героя своего романа «Портрет Дориана Грея». А саморазвитие, самоорганизация, самореализация себя в мире есть путь человека к самому себе.

В настоящее время появляются книги, авторы которых отстаивают точку зрения, что человек способен управлять развитием своего мозга и сознания, а значит, и креативных способностей. Такова, к примеру, книга немецкого биолога Вернера Зифера «Гений во мне»²¹, вышедшая в свет в 2009 г. и широко обсуждаемая в прессе. Автор показывает, как возникает талант и как развиваются интеллектуальные способности. Он призывает каждого из нас: «Открой свои возможности, которые в тебе скрыты!». Сам по себе показатель интеллектуальных способностей IQ – это еще не судьба. Человек может тренировать свой интеллект, он может научиться быть талантливым. В каждом из нас скрыт гений.

Зифер выводит свои шесть правил, чтобы каждый смог стать гением.

1) Не бояться низкого IQ, так как показатель уровня интеллекта редко определяет успех в избранной области.

2) Отбросить предрассудки, такие, как «мальчики сильнее в математике, чем девочки».

²¹ *Siefer W.* Das Genie in mir. Frankfurt a/M., 2009.

3) Оставаться на своем пути, поскольку путь к успеху долг и требует ежедневных усилий. Стратегия маленьких шагов ведет к большому успеху.

4) Из слабости возникает сила. Тот, кто спотыкается в одном и том же месте, играя музыкальную пьесу, должен упражняться каждый день, и он добьется успеха.

5) Спорт (велосипед, ходьба, плавание или бег) есть тренировка мозга, спорт полезен не только для тела, но и для мышления.

6) Нужно достаточно спать. Мозг учится и развивается не только в течение дня во время работы или тренировки, но и ночью. Решение проблемы может прийти ночью или по крайней мере на свежую голову²².

Стратегия маленьких шагов для решающего прорыва – это, по сути, способ запуска процесса нелинейного роста («малые причины больших событий»). Можно делать настолько малые шаги, что фактически топтаться на месте и никуда не продвигаться, остаться ниже порога, достигнуть который необходимо для раскрытия своего таланта. А можно делать такие настойчивые малые шаги, что перешагнуть порог, раскрыв свой талант и заняв свою нишу в науке или культуре, так что дальнейшие тоже, казалось бы, незначительные усилия могут привести к многократному, нелинейному, самоподстегивающемуся возрастанию своего самораскрытия в творчестве, степени общественного признания, получаемого за свой труд вознаграждения и т. д. Недаром древние индийцы связывали творчество, в частности поэтическое вдохновение или красноречие, с огнем – Агни (оратор есть «открыватель сверкающей речи»), который развивается с молниеносной быстротой, уничтожает ради созидания²³. Творец горит в своем творчестве настолько быстро, что он может преждевременно и испепелить свою сому (вспомним жизнь и творчество В.М.Шукшина, В.С.Высоцкого и др.).

Существуют специальные способы тренировки творческого мышления и креативного действия, методики продуцирования креативных идей и креативных поведенческих актов. Установлению общих принципов функционирования творческого мышления и

²² См. об этом: *Lehmann A.* Für die Begabung gibt's kein Gen // *Bunte*. 11.06.2009. № 25. S. 24–26.

²³ См. об этом: *Лысенко В.Г.* Универсум Вайшешики. М., 2003. С. 55.

его техник, приложимых в самых разных областях, посвящена книга Р.А.Финке, Т.Б.Уорда и С.М.Смита «Креативное познание»²⁴. Я суммирую мое собственное видение возможностей тренировки креативного мышления и их выводы так:

– хаотизация состояния сознания и мышления, культивирование разнообразия для намеренного выхода из проложенных русел, сложившихся стереотипов мышления, чтобы найти новый путь поиска;

– осознание позитивной роли забывания. Реминисценции важного из памяти происходят тогда, когда активные элементы знания вытеснены, «забыты». Необходимо забывать, чтобы открывать и созидать;

– демистификация гениев: творческий гений не так уж и далек от обыденной реальности²⁵ и на 95 % строится своим собственным трудом (остальное – «искра божья»); некоторые люди остерегаются быть креативными, поскольку не хотят показаться странными, они боятся насмешек «толпы», им кажется, что творчество ведет к беспорядку и хаосу, а творческие идеи кажутся им безумными, странными, неудобоваримыми; так называемые нетворческие люди – это те, душа которых еще не пробуждена к творчеству;

– тренировка перцептивного мышления, конструирования мыслеобразов и продуктивных метафор, сборки целостных образов, всплывающих в голове в готовом виде;

– для творческого прорыва необходимо угасание активности, охлаждение, расслабление, рассредоточение, периодическое втягивание диссипативных, хаотических элементов; в некотором смысле необходимо проходить через опыт квазисмерти;

– понимание того, что открытия происходят неожиданно, но не случайно. Случайность может способствовать, но она не является желательной и необходимой для творческого результата в познании²⁶, ибо, как говорил Луи Пастер, «случайность благоприятствует лишь подготовленному уму»; внутренняя твердая установка на решение проблемы не исключает, а предполагает наличие важной стадии инкубации, вызревания идеи;

²⁴ *Finke R.A., Ward T.B., Smith S.M. Creative Cognition. Theory, Research, and Applications. Cambridge (MA), 1992.*

²⁵ *Ibid. P. 28.*

²⁶ *Ibid.*

– тренировка дивергентного мышления как метода креативного познания и действия. В то время как конвергентное мышление идет от первоначально поставленной задачи алгоритмически, т. е. строго предписанным образом, к единственно правильному решению, дивергентное мышление позволяет свободно двигаться в разных направлениях, ситуационно менять вектор движения, с тем чтобы иметь возможность выдвинуть целый ряд креативных идей и их комбинаций, которые могли бы служить решениями проблемы и лечь в основу созидательного действия.

Существуют также специальные техники мозгового штурма и синектики. Техника мозгового штурма, изобретенная Алексом Осборном (1888–1966), основывается на свободной ассоциации идей, продуцируемых группой участников. Взаимная критика участников полностью исключена, чтобы они вдохновили друг друга на ничем не ограниченный полет мысли, на продуцирование идей. Осборн предложил идею проверочных листов – серии вопросов, которые призваны стимулировать рассмотрение новых возможностей и продолжение поиска. К примеру, задаются такие вопросы, как «Почему это необходимо?», «Существуют ли иные способы применения?», «Какие свойства могут быть добавлены?».

Техника синектики, разработанная Джорджем Принсом (1918–2009), отличается от мозгового штурма тем, что требует от каждого участника процесса больших усилий и больших временных затрат, но за это они получают большее вознаграждение: конечный результат синектики – это действие, а не просто новая идея. В технике синектики подчеркивается важность использования метафор, которые делают известное странным, а странное известным, что выражено в принципе «Доверяй вещам, которые чужды и отдаляйся от вещей, которым доверяешь!». Приветствуется также использование аналогий, которые служат катализаторами для креативного мышления. Используются аналогии четырех типов: 1) *личностные аналогии* погружают человека, решающего проблему, в саму разрешаемую им ситуацию. Он воображает себя некой сущностью, являющейся частью проблемы (в случае инженерной проблемы он может представить себя вращающейся рукояткой); 2) *прямые аналогии* отсылают к составлению карты ситуации, часто вовлекая известные в природе структуры; 3) *символические аналогии* – это поэтические фразы, которые всплывают в умах участников в ответ

на необходимость решения проблемы; 4) *фантазийные аналогии*, которые заставляют представить, как можно было бы решить проблему, если бы невозможное внезапно оказалось возможным. Все это ведет, в соответствии в рассматриваемой здесь моделью креативного мышления, к расширению креативного поля поиска.

Подлинное творчество не только позволяет найти истину, но и сопровождается сильными эстетическими и этическими переживаниями. Оно позволяет быстро преодолевать трудности и препятствия. Творчество приносит самую глубокую радость бытия.

Творчество и парадоксы

В статье рассматриваются особенности творчества в так называемых формальных науках (логика и математика) и те парадоксы, которые неизбежно появляются в результате этого творчества. Выводы, касающиеся связи логико-математического творчества с парадоксами, распространяются на всякое творчество. Затрагивается также проблема парадоксальности самого процесса творчества и, в частности, обучения творчеству. Творчество представляет собою деятельность, порождающую новые предметы, идеи, ценности и, в конечном счете, самого человека как творца. Каждый занимается в своей жизни творчеством, когда он не просто выполняет свою работу, но стремится внести в нее что-то от себя и в чем-то ее усовершенствовать. Творчество всегда порождает парадоксы. Они особенно часты на ранних стадиях развития новой области знания, когда делаются первые шаги в еще неизученной области и нащупываются самые общие принципы подхода к ней. Парадоксы в этом случае можно рассматривать как наиболее интересный случай из всех неявных, «безвопросных» способов постановки проблем. Можно сказать, что парадоксы имманентны самой природе творчества. Это общее утверждение нуждается в специальном исследовании и обосновании. Настоящая работа является только первым шагом в этом направлении, и отталкивается она от самых простых и уже известных вещей – парадоксов так называемых формальных наук – логики и математики.

Формальные науки и парадоксы

Своеобразие формальных наук в том, что они являются высоко абстрактными. В них нет экспериментов, нет даже фактов в обычном смысле этого слова. Подход логики и математики к исследуемым объектам настолько абстрактен, что получаемые результаты находят приложение при изучении всех областей реальности. Строя свои теории логика и математика исходят, в конечном счете, из анализа реального научного знания. Но результаты этого анализа носят синтетический, нерасчлененный характер. Они не являются констатациями каких-либо отдельных процессов или событий, которые должна была бы объяснить теория. Такой анализ, очевидно, нельзя назвать наблюдением: наблюдается всегда конкретное явление.

Конструируя новую теорию, ученый обычно отталкивается от фактов, от того, что можно наблюдать в опыте. Как бы ни была свободна его творческая фантазия, она должна считаться с одним неизменным обстоятельством: теория имеет смысл, когда она согласуется с относящимися к ней фактами. Теория, радикально расходящаяся с фактами и наблюдениями, является надуманной и ценности не имеет. Но если в логике и математике нет экспериментов, нет фактов и нет самого наблюдения, то чем сдерживается логическая и математическая фантазия? Какие если не факты, то факторы принимаются во внимание при конструировании новых логических и математических теорий? Роль одного из таких факторов играют как раз парадоксы.

Расхождение логической или математической теории с практикой действительного мышления нередко обнаруживается в форме более или менее острого логического или математического парадокса, а иногда даже в форме *антиномии*, говорящей о внутренней противоречивости логической или математической теории.

Соответствие опыту некоторой логической или математической теории не устанавливается непосредственно. Оно может быть только результатом сопоставления с эмпирическими данными тех содержательных научных концепций, в структуре которых используется эта теория («ослабленный критерий истинности Куайна»).

В логике и математике, не связанных непосредственно с опытом, истина понимается чаще всего не в классическом смысле соответствия утверждения или системы утверждений реальности, а

как согласованность логических или математических идей между собой. Большинство «логических» или «математических истин» никогда не выходит за пределы согласования их с уже принятыми логическими или математическими теориями и теми критериями, по которым оцениваются последние.

Согласованность сильнее логической непротиворечивости: не всякое высказывание, не противоречащее ранее принятым высказываниям, может быть отнесено к истинным. Истинно только положение, являющееся необходимым элементом систематической, целостной концепции. «Целостность» обычно понимается так, что из нее нельзя удалить без ее разрушения ни одного элемента. Строго говоря, при таком истолковании истины, если оно проводится последовательно, последняя оказывается характеристикой прежде всего самой «целостности», а не ее отдельных элементов. «Целостность» приобретает при этом абсолютный характер: она не оценивается с точки зрения соответствия ее чему-то иному, например, внешней реальности, но придает входящим в систему высказываниям ту или иную степень истинности.

Идея согласованности отправляется от важной черты научного знания – его системности. Можно, конечно, предполагать, что новое положение, позволяющее придать большее внутреннее единство какой-то теории и обеспечить более ясные и многообразные ее связи с другими, заслуживающими доверия теориями, может оказаться истинным также в классическом смысле. Но такое предположение будет всего лишь гипотезой, нуждающейся в дальнейшей проверке.

Парадоксы

В самом широком смысле *парадокс* – это положение, резко расходящееся с общепринятыми, устоявшимися, «ортодоксальными» мнениями. «Общепризнанные мнения и то, что считают делом давно решенным, чаще всего заслуживает исследования» (Г.Лихтенберг). Парадокс – начало такого исследования. Парадоксальны в этом смысле афоризмы: «Люди злы, но человек добр». Парадоксальным казался в свое время закон всемирного тяготения И.Ньютона, объединявший такие разные виды движения,

как падение яблока и движение планет по орбитам. Несомненный оттенок парадокса имела и волновая теория света, утверждавшая, что в центре тени, отбрасываемой небольшим непрозрачным диском, стоящим на пути луча света, должно быть светлое пятно. Ускорение процесса развития науки привело к тому, что парадоксальность стала одной из характерных черт современного научного познания. Если еще сто лет назад парадокс воспринимался как досадное препятствие на его пути, то сейчас стало ясно, что наиболее глубокие и сложные проблемы нередко встают в остро парадоксальной форме.

Парадокс в более узком и специальном значении – это два противоположных, несовместимых утверждения, для каждого из которых имеются кажущиеся убедительными аргументы.

Наиболее резкая форма парадокса – *антиномия*, рассуждение, доказывающее эквивалентность двух утверждений, одно из которых является отрицанием другого.

Расхождение логической или математической теории с практикой действительного мышления нередко обнаруживается в форме более или менее острого логического или математического парадокса, а иногда даже в форме логической антиномии, говорящей о внутренней противоречивости теории. Этим как раз объясняется то значение, которое придается парадоксам в логике и математике, и то большое внимание, которое уделяется парадоксам в этих науках.

Парадоксы играют роль фактора, контролирующего и ставящего ограничения на пути конструирования логических и математических систем. И здесь их можно сравнить с экспериментом, проверяющим правильность систем таких наук, как физика или химия, и заставляющим вносить в них изменения.

Парадокс в логической или математической теории говорит о несовместимости допущений, лежащих в ее основе. Он выступает как своевременно обнаруженный симптом болезни, без которого последнюю можно было бы долгое время не замечать. Наиболее известную и сложную группу парадоксов составляют антиномии, в их числе антиномия «лжеца», антиномия Рассела, антиномия Греллинга – Нельсона и др.

Антиномии и подобные им парадоксы являются рассуждениями, итог которых – противоречие. В логике известны и многие другие типы парадоксов. Они также указывают на какие-то за-

труднения и проблемы, но в менее резкой форме. Особый интерес среди них представляют парадоксы неточных, или размытых, имен – известные еще с античности парадоксы «куча», «лысый» и т. п. В этом случае неясно, какие именно предметы подпадают под то или иное имя, а какие нет.

Источники парадоксов

В принципе творчество, направленное на открытие чего-то нового, всегда способно порождать парадоксы. Но особенно часто они появляются в совершенно новых областях знания, когда вводятся не использовавшиеся ранее понятия. Следствия принятия таких понятий на первых порах всегда не особенно ясны.

Так обстояло, в частности, дело с построенным Г. Кантором в XIX в. новым разделом математики – *теорией множеств*. Совершенно новое для математики понятие *множества* казалось поначалу совершенно очевидным. Ведь множество – всего лишь совокупность в чем-то однородных элементов – так обычно определяется в словарях понятие «множество». Но уже здесь возникает проблема, поскольку в определении содержится явный круг. Понятие множества оказалось источником столь большого числа совершенно неожиданных парадоксов, что можно без преувеличения сказать, что в прошлом веке так называемая проблема «обоснования математики» сводилась едва ли не к одному – выработке радикального противоядия против всех парадоксов, связанных с множествами. Из дальнейших примеров станет понятно, что никаких универсальных средств устранения математических парадоксов найдено не было, да их просто и не существует. «Где опасность, там вырастает и спасительное» – говорил поэт Ф. Гёльдерлин. Но то, что оказывалось «спасительным» для какого-то одного исследуемого парадокса, переставало действовать в случае вновь открываемых.

Творчество всегда связано с введением новых понятий. Как правило, они оказываются *неясными* или *неточными*, а иногда и то, и другое одновременно. В неясности и неточности вводимых в процессе творчества новых понятий лежит, как представляется, основная причина парадоксов, как логических, так и математиче-

ских. Этот вывод можно, как кажется, распространить на всякое творчество и порождаемые им парадоксы: творчество предполагает введение новых понятий, и если последние, как показывает дальнейший их анализ, оказываются неясными или неточными, неизбежно обнаруживаются парадоксы.

Неясность – это характеристика содержания, или смысла, понятия: трудно сказать, какие именно признаки мыслятся в этом содержании. Неточность – это особенность денотата, понятия: не вполне понятно, какие предметы подпадают под это понятие, а какие нет.

Неясным и неточным является в частности понятие «множество». Аксиоматизированные теории множеств (а их несколько десятков, и процесс аксиоматизации этой теории далеко не завершен) дают только примерное представление о свойствах множеств. В ходе аксиоматизации были исключены из числа множеств «слишком обширные множества», подобные «множеству всех множеств», но что еще потребуется исключить? Неясными и одновременно неточными являются также понятия «логика», «язык», «игра» и т. д. В чем собственно состоит гарантия того, что в процессе творчества не вводятся неясные или неточные понятия? Никакой гарантии – во всяком случае в первые годы или даже десятилетия использования нового понятия – в этом случае нет.

Неточные понятия

В случае неточных понятий граница области тех объектов, к которым они приложимы, лишена резкости, размыта. Возьмем классический пример – понятие «куча». Одно зерно (песчинка, камень и т. п.) – это еще не куча. Тысяча зерен – это уже, очевидно, куча. А три зерна? А десять? С прибавлением какого по счету зерна образуется куча? Не очень ясно. Точно так же, как не ясно, с изъятием какого зерна куча исчезает.

Неточными являются эмпирические характеристики, например, «большой», «тяжелый», «узкий» и т. п. Неточны такие обычные понятия, как «мудрец», «лошадь», «дом» и т. п. Нет песчинки, убрав которую, можно было бы сказать, что с ее устранением оставшееся уже нельзя назвать домом. Но ведь это означает, что ни

в какой момент постепенной разборки дома – вплоть до полного его исчезновения – нет оснований заявить, что дома нет. Вывод явно парадоксальный и обескураживающий.

Нетрудно заметить, что рассуждение о невозможности образования кучи проводится с помощью хорошо известного и лежащего в основании математики метода математической индукции. Одно зерно не образует кучи. Если n зерен не образуют кучи, то $n+1$ зерно не образуют кучи. Следовательно, никакое число зерен не может образовать кучи.

Возможность этого и ему подобных «доказательств», приводящих к нелепым заключениям, означает, что принцип математической индукции имеет ограниченную область приложения. Он не должен применяться в рассуждениях с неточными понятиями.

Хорошим примером того, что эти понятия способны приводить к неразрешимым спорам, может служить любопытный судебный процесс, состоявшийся в 1927 г. в США. Скульптор К.Бранкузи обратился в суд с требованием признать его работы произведениями искусства. В числе, отправляемых в Нью-Йорк на выставку была и скульптура «Птица». Сейчас она считается «классикой абстрактного стиля». Она представляет собой модулированную колонну из полированной бронзы около полутора метров высоты, не имеющую никакого внешнего сходства птицей. Таможенники категорически отказывались признать абстрактные творения Бранкузи художественными произведениями. Они провели их по графе «металлическая железная утварь и предметы домашнего обихода» и наложили на них большую таможенную пошлину. Возмущенный Бранкузи подал в суд. Таможню поддержали, однако, художники – члены Национальной академии, отстаивавшие традиционные приемы в искусстве. Они выступали на процессе и категорически настаивали на том, что попытка выдать «Птицу» за произведение искусства – просто жульничество.

Этот конфликт рельефно подчеркивает трудность оперирования понятием «произведение искусства». Скульптура по традиции считается видом изобразительного искусства. Но степень подобия скульптурного изображения «оригиналу» может варьироваться в очень широких пределах. В какой момент скульптурное изображение, все более удаляющееся от «оригинала», перестает быть произведением искусства и становится «металлической утварью»? На

этот вопрос так же трудно ответить, как на вопрос о том, где проходит граница между домом и его развалинами, между лошадьё с хвостом и лошадьё без хвоста и т. п. К слову сказать, модернисты вообще убеждены, что скульптура – это объект выразительной формы, и она вовсе не обязана быть изображением.

Обращение с неточными понятиями требует, таким образом, известной осторожности. Не лучше ли тогда вообще отказаться от них?

Немецкий философ Э.Гуссерль был склонен требовать от знания такой крайней строгости и точности, какая не встречается даже в математике. Биографы Гуссерля с иронией вспоминают в связи с этим случай, произошедший с ним в детстве. Ему был подарен перочинный ножик, и, решив сделать лезвие предельно острым, он точил его до тех пор, пока от лезвия ничего не осталось.

Более точные понятия во многих ситуациях предпочтительнее неточных. Вполне оправдано обычное стремление к уточнению используемых понятий. Но оно должно, конечно, иметь свои пределы. Даже в языке науки значительная часть понятий неточна. И это связано не с субъективными и случайными ошибками отдельных ученых, а с самой природой научного познания. В естественном языке неточных понятий подавляющее большинство, это говорит, помимо всего прочего, о его гибкости и скрытой силе. Тот, кто требует от всех понятий предельной точности, рискует вообще остаться без языка. «Лишите слова всякой двусмысленности, всякой неопределенности, – писал французский эстетик Ж.Жубер, – превратите их... в однозначные цифры – из речи уйдет игра, а вместе с нею – красноречие и поэзия: все, что есть подвижного и изменчивого в привязанностях души, не сможет найти своего выражения. Но что я говорю: лишите... Скажу больше. Лишите слова всякой неточности – и вы лишитесь даже аксиом».

Долгое время и логики, и математики не обращали внимания на трудности, связанные с размытыми понятиями и соответствующими им множествами. Вопрос ставился так: понятия должны быть точными, а все расплывчатое недостойно серьезного интереса. В прошлом веке эта чрезмерно строгая установка потеряла, однако, привлекательность. Построены логические теории, специально учитывающие своеобразие рассуждений с неточными понятиями. Активно развивается математическая теория «размытых множеств», нечетко очерченных совокупностей объектов.

Анализ проблем неточности – это шаг на пути сближения логики с практикой обычного мышления. Одновременно это движение в направлении лучшего понимания проблемы парадоксов, порождаемых процессом творчества, в котором всегда используются неточные понятия.

Неясные понятия

Сложность проблемы логической и математической *ясности* целесообразно проиллюстрировать на примере математических идей, относительно которых вообще сложно представить способы сопоставления их с реальностью даже в рамках содержательных научных теорий.

Знаменитый парадокс Рассела, приведший в свое время одного из основателей современной математической символической логики Г.Фреге в полное замешательство, касается *множеств*, т. е. является предельно общим. Относительно произвольного множества можно задать вопрос: является оно своим собственным элементом или нет? Так, множество лошадей не есть лошадь, и потому оно не собственный элемент. Но множество идей есть идея и содержит само себя; каталог каталогов – это опять-таки каталог. Множество всех множеств также есть собственный элемент, поскольку оно – множество. Разделив все множества на те, которые являются собственными элементами, и те, которые не таковы, можно спросить: множество всех множеств, не являющихся собственными элементами, содержит себя в качестве элемента или нет? Ответ оказывается обескураживающим: это множество есть свой элемент только в том случае, когда оно не есть такой элемент.

Данное рассуждение опирается на допущение, что есть множество всех множеств, не являющихся собственными элементами. Полученное из этого допущения противоречие означает, что такое множество не может существовать. Но почему столь простое и ясное множество невозможно? В чем заключается различие между возможными и невозможными множествами?

На эти вопросы исследователи теории множеств отвечали по-разному. Открытие парадокса Рассела и других парадоксов теории множеств привело к решительному пересмотру ее оснований. Оно

послужило, в частности, стимулом для исключения из ее рассмотрения «слишком больших множеств», подобных множеству всех множеств, для ограничения правил оперирования с множествами и т. д. Несмотря на большое число предложенных к настоящему времени способов устранения парадоксов из теории множеств, полного согласия в вопросе о причинах их возникновения пока нет. Нет соответственно и единого, не вызывающего возражений способа предупреждать их появление.

В качестве еще одного примера, связанного с неясным понятием множества, можно сослаться на две аксиомы теории множеств: аксиому выбора (1904) и аксиому детерминированности (1964)¹.

Ни «наивная» теория множеств Г.Кантора, ни предложенная Э.Цермело и А.Френкелем формальная аксиоматизация этой теории не давали ответа на многие, казалось бы, простые вопросы о множествах, причем широко использующихся в математических исследованиях. Требовались новые, дополнительные принципы, позволяющие лучше организовать мир множеств и наделить их более определенными свойствами. В качестве таких принципов были предложены, в частности, аксиома выбора и аксиома детерминированности.

Аксиома выбора сразу же вызвала серьезные возражения как своей формулировкой, непохожей на формулировки других теоретико-множественных аксиом, так и прежде всего своими следствиями, утверждающими существование множеств, лишенных какой-либо индивидуальности, но влекущих следствия, утверждающие существование множеств, свойства которых кажутся явно парадоксальными. В частности, аксиома выбора позволила доказать разбиение шара (поверхность + внутренность) на конечное число частей, из которых без наложений и пустот составляются два шара того же радиуса.

Как было показано, к теории множеств можно присоединять без противоречия как саму аксиому выбора, так и ее отрицание. Это означает, что эту аксиому нельзя ни доказать, ни опровергнуть традиционными средствами математических рассуждений. Вместе с тем, чем более абстрактными являются математические объекты, попадающие в область исследования, тем в большей степени ока-

¹ См. в этой связи: *Кановой В.Г.* Аксиома выбора и аксиома детерминированности. М., 1984.

зывается необходимой аксиома выбора. При изучении общих топологических пространств, произвольных множеств, мощностей и порядковых чисел эта аксиома оказывается органически включенной в структуру многих построений и рассуждений.

Следствия аксиомы детерминированности, как правило, противоречат следствиям аксиомы выбора, но обычно более согласованы с естественной интуицией множества. Аксиома детерминированности позволяет, кроме того, решить многие из тех проблем, которые не поддаются решению с помощью аксиомы выбора.

Решающим следствием в пользу принятия аксиомы детерминированности является богатство ее следствий во многих разделах теории множеств, дающих удивительно стройную и согласованную картину мира множеств. Данная аксиома пригодна не только для устранения парадоксальных множеств, даваемых аксиомой выбора, но и для построения таких, которые вообще нельзя получить с помощью последней.

Таким образом, аксиома выбора и аксиома детерминированности нередко порождают противоположные следствия в тех областях, где они применимы. Какую из этих двух аксиом следует принять в качестве расширения традиционной теории множеств? Развитие математических дисциплин, связанных с основаниями математики, пока не дает окончательного ответа на этот вопрос.

«Аргументированный выбор между аксиомой выбора и аксиомой детерминированности, – пишет В.Г.Кановой, – возможен, вероятно, только путем сравнения красоты и богатства теорий, построенных на этих аксиомах, а также сравнения согласованности следствий аксиомы выбора и аксиомы детерминированности со складывающейся математической интуицией»². Кановой высказывает в частности предположение, что если аксиома детерминированности позволит построить топологическую теорию, сравнимую по красоте и богатству следствий с созданной к настоящему времени топологией на основе аксиомы выбора, то будет снято едва ли не самое серьезное препятствие на пути широкого признания аксиомы детерминированности.

Аксиомы выбора и детерминированности чересчур абстрактны, чтобы можно было предположить, что они могут быть каким-то образом сопоставлены с эмпирическими данными. Данные аксиомы

² Кановой В.Г. Аксиома выбора и аксиома детерминированности. С. 63.

не входят в состав более частных математических теорий, которые могли бы быть использованы в конкретных научных теориях, допускающих сопоставление с опытом. Это заставляет предположить, что понятие истины как корреспонденции неприменимо к аксиомам выбора и детерминированности. Вместе с тем два других истолкования истины – как согласованность (когеренция) и как полезность – могут использоваться для оценки рассматриваемых аксиом. При этом согласованность и полезность являются взаимно поддерживающими друг друга свойствами математических утверждений.

Согласованность и полезность не являются, однако, единственными способами обоснования рассматриваемых аксиом теории множеств и утверждений подобного им типа. Обычная в математике ссылка на интуицию хотя и опирается в известной степени на согласованность и полезность, является, в общем-то, независимым от них доводом. Точно так же ссылка на богатство следствий, получаемых в результате принятия одного из двух конкурирующих утверждений, как и ссылка на общий принцип, что красивая теория не способна быть ложной или что она по меньшей мере предпочтительнее менее совершенной в эстетическом плане теории, не являются аргументами, связанными сколько-нибудь непосредственно с истолкованием понятия истины.

Парадоксальность обучения творчеству

Парадокс творчества, о котором пойдет речь, в основе своей прост. Творчеству можно и нужно учить. Как говорил В.В.Розанов, только творческое начало отвечает истинно человеческому в нас, и человек лишь тогда обнаруживает в себе человека, когда начинает творить³. Вместе с тем нет никакой науки о творчестве и, соответственно, не существует каких-то учебников, на которые можно было бы опираться при обучении творчеству. Как в таких условиях человек учится творчеству? Этот парадокс обсуждается еще с античности.

Говоря об обучении творчеству, часто употребляют выражение «логика творчества». Это выражение очень популярно. Вместе с тем оно является, в сущности, метафорой и потому нуждается в

³ См.: *Розанов В.В.* Сумерки просвещения. М., 1990. С. 78.

разъяснении. Я остановлюсь только на трех моментах последнего. Это, во-первых, смысл понятия «логика творчества», во-вторых, отношение данной логики к логике как специальной науке о мышлении и, в-третьих, возможность обучения логике творчества и условия плодотворности такого обучения.

Когда говорится о логике творчества, всегда нужно иметь в виду, что само слово «логика» употребляется в нескольких значениях. Часто говорят о логике событий, логике времени, логике характера и т. п. В этих случаях имеется в виду определенная последовательность и взаимозависимость событий или поступков. «Быть может, он безумец, – говорит один из героев рассказа английского писателя Г.Честертона, – но в его безумии есть логика. Почти всегда в безумии есть логика. Именно это и сводит человека с ума». Здесь «логика» как раз означает наличие в мыслях определенной общей линии, от которой человек не в силах отойти. Слово «логика» употребляется также в связи с процессами мышления. Так, мы говорим о логичном и нелогичном мышлении, имея в виду его определенность, последовательность, доказательность и т. п. Кроме того, логика – особая наука о мышлении, изучающая законы и операции правильного мышления. Она возникла еще в IV в. до н. э., основателем ее является Аристотель. Позднее И.Кант предложил именовать эту науку также «формальной логикой». Вот несколько примеров логических, или формальных, требований к мышлению:

- независимо от того, о чем идет речь, нельзя что-то одновременно и утверждать, и отрицать,
- нельзя принимать некоторые утверждения, не принимая вместе с тем все то, что вытекает из них,
- невозможное не является возможным, доказанное – сомнительным, обязательное – запрещенным и т. п.

Ясно, что принципы науки логики имеют такое же отношение к логике творчества, как и ко всякой другой области. В логике как специальной науке о правильном мышлении слово «творчество» вообще не употребляется.

В выражении «логика творчества» слово «логика» употребляется как раз в первом, самом широком и неопределенном своем смысле. «Логика творчества» означает наличие некоторой общей линии или каких-то общих принципов, распространяющихся на все процессы творчества.

Однако принципы творчества никто и никогда не сформулировал, да и вряд ли они будут когда-либо сформулированы. Никаких учебников по «логике творчества», напоминающих учебники по физике или по психологии, не существует. Рекомендации, касающиеся творчества и иногда имеющие форму учебников, скорее вредны, чем полезны.

Это не означает, конечно, что принципы творчества нельзя изучать, хотя, разумеется, нет никакой гарантии, что скрупулезное знакомство с кем-то написанной «логикой творчества» поможет бездарному человеку сделать глубокое открытие, а человеку, лишенному поэтического таланта, написать оригинальное стихотворение. Из-за расплывчатости термина «логика» выражение «логика творчества», использующее этот термин, обретает изрядную долю метафоричности.

Не меньшую иносказательность оно получает и из-за неясности и неточности понятия «творчество». Обычно под этим понимается открытие нового, ранее неизвестного. Но что является новым и как отличить принципиальную новизну от заурядной? Каждое слово, которое я говорю в самой пустяковой беседе, является, в сущности, новым, причем принципиально новым. Оно никогда ранее не звучало «здесь-и-теперь». Более того, будучи повторенным кем-то, оно опять-таки окажется принципиально новым: это будет новое «здесь-и-теперь».

Об отсутствии ясного критерия новизны человеческого творчества хорошо говорит притча Ф.Кафки «Перед параболой»: «Слова мудрецов подобны параболой (притчам). Когда мудрец говорит: “Иди туда”, то он не имеет в виду, что ты должен перейти на другую сторону. Нет, он имеет в виду некое легендарное “Там”, нечто, чего мы не знаем, что он и сам не мог бы точнее обозначить». Творчество – это открытие совершенно нового «Нечто», контуры которого неясны даже его автору, это движение в сторону легендарного «Там», расположение которого неизвестно не только терпеливому ученику, но и его мудрецу-учителю.

Творчество, как характеризует его Г.Гусейнов, является видом деятельности, протекающим на границе, а частично за границей возможного для человека и в силу этого мало поддающимся описанию. Как событие, акт, творчество и прежде всего художественное имеет много общего с усилиями человека, на-

правленными на сохранение своего вида: оно есть утоление вожделения, или, по Платону, стремление родить в прекрасном⁴. Размытость терминов «логика» и «творчество» делает таковым и само понятие «логика творчества». Полезно остановиться на вопросе об отношении логики как науки о мышлении к логике творчества. Иногда высказывается мнение, будто знание науки логики и следование ее принципам препятствует творчеству. Последнее всегда опирается на интуицию, оно требует внутренней свободы, раскрепощенного, раскованного полета мысли. Логика же связывает мышление своими жесткими схемами, она анатомирует его, предписывает контролировать каждый его шаг. Так говорил поэт Ф.И. Тютчев:

Нет веры к вымыслам чудесным,
Рассудок все опустошил
И, покорив законам тесным
И воздух, и моря, и сушу,
Как пленников их обнажил...

Не делает ли наука логика человека скучным, однотонным, лишенным всякой светотени? На этот вопрос со всей определенностью можно ответить «нет».

Творчество безо всяких ограничений – не более чем фантастика. Законы логики стесняют человеческое мышление не больше, чем другие научные законы. Подлинная свобода не в пренебрежении необходимостью и выражающими ее законами, а в следовании им. Правда, такая позиция начала складываться только три столетия назад. В античности представление о человеческой свободе было совершенно иным. «Законы логики стесняют нас, – писал Аристотель, – и потому они в тягость нам»⁵. Сейчас отношение к законам природы и логики является совершенно противоположным: чем больше их мы знаем, тем шире наша свобода. Знание, как сказал еще Ф.Бэкон, – это сила.

Логичность сама по себе не исключает интуицию. Дилемма «либо логика, либо интуиция» несостоятельна. Даже детская игра подчиняется определенным ограничениям.

⁴ Гусейнов Г. Художественное творчество, творческая жизнь // Опыт словаря нового мышления. М., 1989. С. 510.

⁵ Аристотель. Первая аналитика. 57а.

Нельзя не считаться с ограничительными принципами логики и создавать иллюзию, будто можно обходиться без них. Надо максимально следовать этим принципам, сделать их применение естественным и свободным, не затрудняющим движения нашей мысли. Только в этом случае станет возможным подлинное творчество, предполагающее способность не только выдвинуть интересную идею, но и обосновать ее.

И все-таки в отношениях между наукой логикой и творчеством есть определенная тонкость, которая обычно упускается. Известно, что логику изучают только представители гуманитарных и социальных дисциплин. Те, кто посвятил себя изучению естественных наук, её специально не изучают. Считается, что сам процесс знакомства с достаточно строгим и точным естествознанием способен привить элементарные навыки логики. Исключением является только изучение математики, всегда предполагающее обстоятельное знакомство с логикой. Это неудивительно, поскольку современная логика, как говорил известный логик П.С.Порецкий, «есть логика по предмету, а математика по методу».

Но данную науку не изучают не только будущие естествоиспытатели, но и те, кто решил посвятить себя так называемым «творческим профессиям». Те, кто обучается философии, филологии, журналистике, юриспруденции и т. п., обязательно слушают курс логики. Но в учебных планах тех, кто готовится стать актером, режиссером, писателем, художником и т. п., логики никогда не бывает. Случайно ли это? Разумеется, нет. Проблема в том, что изучение логики заставляет обращать внимание не на сам предмет размышлений, не на содержание того, о чем мы мыслим, а на наш процесс мышления об этом предмете. И не просто на мышление, что само по себе уже непривычно, а на чисто формальную его сторону – на логическую форму мыслей. Для логики безразлично, какое из двух суждений является верным: «Все люди лживы и склонны к предательству» или «Неверно, что все люди лживы и склонны к предательству». С точки зрения логики различие этих суждений только в том, что первое имеет форму «все S есть P», а второе – форму «неверно, что все S есть P», то есть первое суждение является общеутвердительным, а второе – общеотрицательным. Логика говорит о такого рода суждениях только то, что вместе они не могут быть истинными, но они могут одновременно

являться ложными. Кроме того, логика обязывает следить за каждым шагом наших мыслей, выстраивать из них цепочки, являющиеся доказательствами или опровержениями.

Совершенно нетипичное для творческого человека размышление не над миром, а над механикой мышления о мире, дополненное педантичным стремлением постоянно мыслить строго шаг за шагом, как при доказательстве математической теоремы, не пропуская ни одной ступеньки, сдерживает, конечно, фантазию человека. Но как раз фантазия, причем не ограничиваемая никакими рамками, является предпосылкой художественного мышления. Тот, кто готовится стать представителем какой-то творческой профессии, в процессе изучения логики может растерять главное свое преимущество – способность безудержно фантазировать.

Здесь ситуация аналогична изучению математики. Для будущего актера, писателя, художника полноценное изучение интегрирования и дифференцирования, сходящихся и расходящихся рядов и т. п. может оказаться прямо-таки губительным. Полезно напоминать о важности изучения науки логики. Но при этом не следует забывать, что знакомство с ней иногда способно приносить вред.

Есть, таким образом, важный пункт, в котором логика творчества и наука логика явно расходятся между собою: знание одной из них плохо согласуется со знанием другой.

И, наконец, последний и самый сложный момент – обучение логике творчества. Научной дисциплины «логика творчества», как известно, нет, и она, естественно, нигде не преподается. Никаких учебников по несуществующей «логике творчества» нет, и можно с уверенностью сказать, что они не будут написаны. И тем не менее логику творчества можно изучать, и она постоянно изучается.

Чтобы понять, как это делается, достаточно обратить внимание на обучение таким «творческим профессиям», как актер, художник, режиссер, писатель и т. п. Своеобразие их обучения заключается не в чтении каких-то теоретических курсов по «логике творчества», а во включении обучающегося в сам процесс творчества. Предполагается постижение учеником опыта своих предшественников, добившихся несомненных успехов в конкретной области творчества. При этом особую роль играет преподаватель. Он обязан быть не только хорошим педагогом, но и сам обладать талантом в конкретной области творчества. У плохого или по-

средственного музыканта, художника, режиссера и т. п. всегда или почти всегда окажутся такие же посредственные ученики. Ученик может «вырваться» из тени своего учителя, но только при условии своего исключительного дарования.

Логика творчества является, таким образом, тем, что Аристотель называл «практической» наукой. Она принципиально отличается от обычных наук. По самой своей природе последние являются «теоретическими», поскольку имеют своим идеалом построение научной теории. «Практические» же не стремятся, да и по самой своей природе не способны придать себе форму научной теории.

Навыки творчества непосредственно передаются учителем ученику, так сказать, из рук в руки, без всякой детализированной теории творчества, изложенной в каком-то специальном пособии.

Логике творчества обучаются, конечно, не только представители «творческих профессий». В принципе ей обучается каждый человек независимо от той профессии, которую он осваивает. Навыки творчества передаются при этом не с помощью каких-то надуманных «курсов творчества», а непосредственно от преподавателя к ученику. Более того, они передаются чаще всего без всяких разъяснений и указаний, касающихся процесса творчества. Можно сказать, что этому учат без слов.

Другое дело, что хороший преподаватель должен быть человеком с «творческой жилкой» и что ученик вряд ли что-то усвоит, если у него нет таланта в изучаемой области, будь то музыка, химия, философия или что-то иное.

Абстракция и лики творчества (мысли вслух)

*Бертольд: «Если найду вечное движение,
то я не вижу границ творчеству челове-
ческому...»*

*А.С. Пушкин
(Сцены из рыцарских времён).*

*Если мы хотим научить думать, то Пре-
жде должны научить придумывать.*

Джанни Родари

*Предлагаемый ниже текст – это своеобразная «проба пера», по-
пытка обозначить интервальность в искусстве как естествен-
ный процесс связи философских понятий абстрактного и кон-
кретного в контексте некоторых особенностей научного и худо-
жественного (преимущественно поэтического) творчества.*

Вместо введения

Всякий раз, когда я получаю очередное приглашение на участие в очередной теоретической разработке (в форме очередного коллективного сборника сектора или отдела), мне почему-то приходят на ум незабвенные слова из давно забытого комедийного кинофильма, – этакий апофеоз чиновничьего взгляда на вещи: «Всякий вопрос можно согласовать и увязать».

Однако последнее приглашение (отражённое в названии этого сборника) не на шутку меня озаботило. Возможно ли увязать и согласовать два таких, на первый взгляд несовместимых, явления как абстракция и творчество. Одно, скованное правилом и более подходящее для логического анализа, пригодное скорее для расчистки интеллектуального поля, чем для его создания, и другое, ни правилу, ни логическому анализу не подвластное, свободное в своих проявлениях не только в искусстве, но и в науке.

Оделённый этой заботой, я решил для начала спросить себя, так ли уж прав Джанни Родари (см. эпиграф), утвердив на первом месте в творческом процессе выдумку (*facultas fingendi*), а на втором размышление. В самом деле, прав ли этот знаменитый сказочник? – Ведь и это тоже его слова:

«фантазия и наука – не соперники, не враги, а союзники, руки и ноги одного тела, дочки и матери одного интеллекта»¹.

Допустим, что Родари прав, что фантазия в искусстве и фантазия в науке сравнимы как производные одного интеллекта. За это, между прочим, косвенно ручается и поэт: «поэзия требует высшей интеллектуальности... и в этом смысле она родственна искусству музыки и математике»². Но этого, конечно, недостаточно для указания на глубину их сходства. Поэтому, поразмыслив немного, я ограничился сходством, главным для нас, – фантазия как производная интеллекта и в научной, и в художественной сфере проявляет себя как *абстракция*. В этом (с точки зрения теоретико-познавательной) основное родство художественного и научного творчества. Как в науке, так и в искусстве фантазия (как абстракция) сначала разрушает, а затем из обломков разрушенного (и не только) создаёт некий новый, сознательно сконструированный мир.

Существенно, однако, что абстракция (фантазия) в науке и абстракция (фантазия) в искусстве разнонаправлены по цели. В науке мы привлекаем абстракцию (фантазию) для разрешения какой-либо трудной проблемы (и в этом смысле научная фантазия всегда остаётся в контексте абстрактного, но реального мира). В искусстве же, напротив, – фантазия скорее необходимое условие для создания вымысла (*fictionis* – мира ирреального). Так что, если некая фантазия вполне может оказаться наукой, то всё равно ни одна наука не является фантазией, хотя я и готов согласиться с тем, что науке более необходима фантазия, чем фантазии наука.

Фантазия и наука союзники по крайней мере в одном – в требовании *условий свободы* как в постановке их целей, так и в их достижении. Не случайно поэт назвал фантазию «королевой человеческих возможностей». Творчество (в чём бы оно ни было представлено) лишь в условиях полной свободы может стать ис-

¹ Родари Дж. Грамматика фантазии. М., 1990. С. 10.

² Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal. Paris, 1961. P. 249.

кусством (в его обобщённом смысле), а не ремеслом. И это независимо от того, идёт ли речь о художественном или же о научном творчестве.

Работа творческая (учёного или человека искусства – без разницы), конечно предполагает выдумку или, если хотите, – фантазию. Это *ça va sans dire*. Но у выдумки (фантазии то ж) в творческом процессе место обычно там, где положена граница внешней реальности, где объективно уже нет места для анализа и размышления, где необходимо просто «перейти Рубикон». И, возможно, правы те, кто считает фантазию вечной основой творчества. Но, не анализируя и не размышляя над фактом, нельзя понять её цель. Фантазия и размышление – акты волевые, а «волевое никогда не преднамеренно – оно подсознательно»³. Вот почему обо всём творческом (включая и научное) поэт вправе сказать: «Творчество – это умение управлять своим подсознательным»⁴.

Не одно только искусство живёт свободной игрой фантазии. До поры до времени так живут и философия, и наука. Но различие при этом существенное: в философии и в науке выдумка (фантазия) должна быть в конечном счёте выведена (исключена) из сферы чисто субъективного, поскольку и та, и другая должны «рассматривать подлинные интересы духа в свете истинного хода действительности»⁵. В этом смысле и в философии, и в науке свободное творчество (в том числе и фантазия) заявляет себя формой (положительной) *научной абстракции*, которая (в противоположность абстрактной неопределённости искусства) несёт объективность содержания в себе самой. Образно говоря, в научном творчестве только абстракция, а не эмпирический материал создаёт «новое царство, составляющее истину действительного, однако такую истину, которая не открывается, в свою очередь, в самом *действительном* как его собственная душа»⁶.

Так, думается мне, обстоит дело с фантазией в философии и в науке. Но не стану утверждать, что в искусстве дело обстоит иначе. Если принять тезис поэта, что фантазия в искусстве (по

³ В этой фразе (в кавычках) слово «воля» надо понимать не в психологическом, а в метафизическом его значении, например, воля у Шопенгауэра или Гартмана, то есть это бессознательная (свободная) слепая субстанция природы.

⁴ Волошин М. Лики творчества. М., 1989. С. 221.

⁵ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1. М., 1968. С. 11.

⁶ Там же. Т. 3. М., 1971. С. 359.

крайней мере в поэзии) – это «насильственная идеализация» реального, то и в искусстве фантазия это та же абстракция, что и в науке, только обусловленная иной целью творения. Разлагая знакомый реальный мир на его фрагменты (познание по частям), художественная фантазия (равно как и научная) по неведомым законам души творит из этих фрагментов (как ребёнок из кубиков) новый, абстрактный, но кажущийся уже *ирреальным* мир. В этом действе фантазии (то бишь, абстракции) проявляется «активность духа» и становится понятным и рискованное замечание Бодлера, что поэтическая «фантазия – самая научная из всех способностей»⁷, и тезис Андре Жида, что в искусстве значимо только общее; и проблема лишь в том, чтобы, используя частное, представить (выразить) общее.

Так мы обходимся нашей субъективной способностью к абстракции (фантазии) как в искусстве, так и в науке, где преобразование субъективного бытия «во внешнее бытие идеи, постигнутой и разработанной фантазией, рассматривается так, как если бы помимо этого ничего не существовало само по себе и не имело бы права на самостоятельную реальность. Вера в мир, как мы наблюдаем его глазами нашего прозаического рассудка, становится верой в фантазию, для которой существует только *тот* мир, какой создан для себя поэтическим сознанием»⁸.

Но в размышлениях о будущем, не только наука, но и искусство подчинены «канону» (данному информационному пространству). А это значит, что как бы ни было индивидуализировано произведение художника силой его творческой фантазии, каким бы новым и необычным ни было созданное им, это новое не беспредпосылочно. В его основе, кроме непосредственной данности, как *terra firma*, – культура («предание и преемство») предшествующих поколений, законы исторического развития науки или искусства, языка и мышления, то есть в конечном счёте традиция, и, следовательно, мысль и рефлексия. И здесь опять, как мы видим, творчество в искусстве и творчество в науке сходятся, но уже на почве чистого интеллекта, *на почве необходимых абстракций*, расчищающих ему путь. Художественный акт в его завершающей фазе оказывается актом *интеллектуальным*, даже если его творец верит в теорию

⁷ См.: Фридрих Г. Структура современной лирики. М., 2010. С. 67–69.

⁸ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. С. 387.

«чистого наблюдения». И это лишний раз подтверждает слова поэта: искусство, которое отказывается братски шагать плечом к плечу с наукой и философией и убийственно, и самоубийственно⁹.

Наконец, третье требование, не менее важное для общности научного и художественного творчества, это требование (как наукой, так и искусством) собственного языка, который бы дополнял нашу повседневную речь особой, *абстрактной выразительностью* символов, позволяя «осознать связь и смысл существующего не только в сфере земного эмпирического сознания, но и в сферах иных»¹⁰. И это как раз то, что превращает (для обывателя) язык науки в фантазию, а фантазию – в науку, создавая новый *творческий порог понимания*.

1. О творчестве в искусстве. Лирика

В предисловии к первому изданию моих стихов¹¹ я обратил внимание читателя на классификацию, которую предложила Марина Цветаева, разделив поэтов на тех, что с историей, и на тех, что без истории, без развития. Без истории, без развития в ней значились поэты-лирики с их темой «вечной красоты природы и бесконечной силы любви» (В.С.Соловьёв). С историей же, напротив, – так называемые «гражданские поэты» или, как говорила Ахматова, «социальники».

Различие социальников и лириков обсуждается редко. Но оно очевидно в тенденции и, конечно же, в выразительных средствах. Поэтика социальников тяготеет к *внешнему*, к рифмованной прозе. Точнее, она должна придавать вполне прозаическому материалу поэтические черты, просто возвышая прозу до «театра толпы», жадно поглощающей слово и дело поэта. Поэтика лириков, напротив, – это искусство, возвышенное в себе и для себя, как сказал бы Гегель, это «театр одного актёра» с оппозицией ко всему прозаическому, с претензией на броскую оригинальность не только самой личности поэта, но даже и всего внешнего.

⁹ Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1998. С. 252. Я даю лёгкий их парафраз.

¹⁰ Иванов В. Лики и личины России. М., 1995. С. 107.

¹¹ Новосёлов М. Наедине с собой. Лирика. М., 1996. (2-е изд.: Новосёлов М.М. Сквозь годы чувств и раздумий. Лирика. М., 2007.)

Поэтика социальников не свободна ни в выборе цели, ни и в выборе художественных средств для представления содержания. Лишённая права на свободную фантазию (в ней вымысел и действительность, вообще говоря, *a priori* отделены друг от друга), она вынуждена рвать с самим источником художественного слова, с основами (правилами) стихосложения в форме, представимой *омузыкаленной* (П.Валери) стихотворной речью, устремлённой всецело «внутри» личности, а не вне её. Кажется, что иначе, как *омузыкаленной*, такая речь и быть не может – ведь вся она о сокровенном в душе поэта: «поэзия соприкасается с музыкой через просодию, корни которой уходят в человеческую душу глубже, чем предполагают»¹².

Впрочем, это замечание (о душе), безусловно верное для классики, не приложимо ко всей современной лирике. Если поэтика прошлого требовала «на равных» единства формы и содержания, если композиционная ясность лирического стиха, представляя *абстракцию чувства*, соперничала с композиционной (тональной) ясностью музыкальной пьесы («слово становится мелодией»), а сам поэт уподоблялся «Эху»:

На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг,¹³

то для многих современных поэтов характерно «пренебрежение значением» (так сказать, – *абстракция значения*)¹⁴. Поэт сознательно отказывается от претензии на прозрачность (понятность) стиха, ошибочно полагая, что «никто не писал бы стихов, если бы проблема поэзии разрешалась в понятности» (Эудженио Монтале)¹⁵. Заменяя гармонию диссонансом, а смысл бессмыслицей либо кроссвордом, он не задумывается над тем, смогут ли этот кроссворд когда-нибудь разгадать.

*Бобэджи пелись губы
Вээджи пелись взоры
Пиээо пелись брови*

¹² Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal. Paris, 1961. P. 249.

¹³ Пушкин А. С. Собр. соч. Т. 3. М., 1977. С. 214.

¹⁴ Об этом очень подробно см.: Фридрих Г. Структура современной лирики.

¹⁵ Цит. по кн.: Фридрих Г. Структура современной лирики. С. 18.

*Лиэээй пелся облик
Гзи-Гзи Гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо*¹⁶.

Этот пример я привожу не в укор известному поэту (подобных примеров можно насчитать десятками и у других). Нет, я лишь хочу отмежевать мой собственный взгляд на стихотворчество (и на лирику, в частности) от современной тенденции повторять футуристическую манеру «делать стихи», которая живёт и поныне как «фасцинация вербального монтажа», как образец абстрактного стихотворчества, не говорящего «никому и ничего»¹⁷.

Впрочем, эта, когда-то новомодная, манера не так уж и современна. В частности, Фридрих, говоря о правах *анормальности* в поэтическом творчестве, указывает на XVIII век (Дидро и Руссо). Но тогда, возможно, ещё не были видны последствия *семантической стерилизации* стиха, которая слишком далека от возвышенной *идеи творчества*, уводя поэзию из-под власти её лирического начала. Между тем, важная (но почти не обсуждаемая) примета лирической поэзии не только в особой ритмике сказанного, изначально и неразрывно (в пределе) спаянной с музыкой слова, но и в особом *подсознательном явлении* самого поэтического факта, в его творческом рождении, таинственном и порой неясном даже для самого поэта. Так, по свидетельству Гёте, стихи являлись ему неожиданно, а «возникнув нежданно-негаданно, они властно требовали завершения, и я ощущал непреодолимую потребность тут же, на месте, произвольно, почти как сомнамбула, записать их»¹⁸. А вот другой, не менее значимый пример: как вы сочиняете вашу музыку, спросили как-то великого маэстро, и Иоганн Штраус ответил: Я не сочиняю, я только записываю то, что слышу.

«Слушать и слышать, а не сочинять» – вот подлинная мистерия поэтического (равно как и любого другого) творчества. Но когда поэт предлагает «решающие идеи возвысить до языка непонятности, отдаться идеям, которые заслуживают быть не понятыми никем»¹⁹, о какой музыке, о каком языке может идти речь?

¹⁶ Хлебников В. Избранное. Ростов н/Д., 1996. С. 22.

¹⁷ Ср.: Фридрих Г. Структура ... С. 34.

¹⁸ Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Ереван, 1988. С. 591.

¹⁹ Цит. по кн.: Фридрих Г. Структура ... С. 18.

К слову сказать, язык понятий так же универсален в искусстве, как и в науке – «его объятия всем». Умалает ли это лиричность стиха? Можно ли согласиться с тем, что в чистых лирических стихах должно быть «нечто... что важнее их смысла – их звучание» (М.Цветаева). Отчасти, думаю, «да». Но только отчасти. Вот почему модернистские попытки утвердить новую, формальную (символическую) лирику, исключив из неё «понятийно-высказывательную функцию» (Фридрих) и всякий намёк на объективную предметность, – все эти попытки методически разрушают гармонию стихотворной речи, лишая её и познавательной ценности, возможности *in potentia* быть музыкально инструментальной. И это понятно, если учесть, что именно текст придаёт законченное содержание и форму тому *индивидуально-абстрактному*, что позднее откликнется в звуках поэтической речи.

Указанный недостаток символической формы искусства (с точки зрения познавательной) в своё время отметил и Гегель, ратуя за преимущество классической формы искусства перед символической, в которой образная сторона произведения искусства (идея образа) входит в сознание лишь в *абстрактной неопределённости*, вследствие чего нарушается соответствие между значением и образом²⁰.

Очевидно, что лирический поэт не может быть безразличен к образам, представленным в его стихах, уже по одному тому, что сами эти стихи вопреки его собственной воле «являются вечной и неразделимой тюрьмой его души, как его живая плоть, как его живая жизнь»²¹. Следовательно, в отличие от художественной прозы, интимная жизнь поэта входит в лирический стих и *spiritaliter*, и *realiter*. Представляя эту жизнь *ad publicandum*, лирический поэт «с бесстрашной искренностью черпает содержание своих стихов из глубины своей души» (В.Брюсов о Блоке). В этом признанная исповедность лирики.

Но цель лирического стиха, конечно, значительней и глубже – не каяться, а поднять явления души (душевные переживания поэта) «на высоту идеи», которой в подлинно лирической поэзии во все времена была и остаётся *идея любви*. Отсюда и особая проникаю-

²⁰ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1. С. 83.

²¹ Hofmannsthal H. von. Ausgewählte Werke in Zwei Bänden. Zweiter Band. Frankfurt a/M., 1957. S. 311 // Цит. по кн.: Андреев Л.Г. Импрессионизм. М., 1980. С. 180.

шая сознание форма выражения, посредством которой лирический поэт ищет представление идеи в форме адекватного образа. И хотя посредством этой конечной формы идея входит в сознание лишь в её *абстрактной определённости* (Гегель), всё же только она позволяет претворить расстроенный (или мятущийся) духовный мир поэта в светлые грёзы фантазии, преобразовать привычные для сознания прозаические формы выражения в формы поэтические. В этом фантазия поэта (поэтическая грёза) родственна абстрактному (спекулятивному) мышлению науки и философии.

Замечу ещё, что в отличие от гражданской поэзии, в поэзии лирической духовный облик (лик) поэта предстаёт как главная тема стиха. Вот почему в его форме должна быть обозначена чёткая граница между *внешним* (лежащим снаружи души поэта содержанием) и скрытым за этой чуждой внешностью (абстрактной бытийностью) *внутренним* миром художника. Это *абстракция от данности внешнего*. И только духовная сила поэта, своим условным присутствием способна послужить связующим моментом между тем и другим. Значит, последним творческим актом лирического действия «в качестве средоточия и подлинного содержания лирической поэзии должен утвердиться конкретный поэтический субъект, *поэт*»²².

*Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи ещё хоть четверть века –
Всё будет так. Исхода нет.
Умрешь – начнёшь опять сначала,
И повторится всё, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь»²³.*

В этой миниатюре, в предельно сжатом тексте, *тема жизненного круговорота и свободы* (две последние строчки первой строфы и две первые строчки второй строфы) трагически замкнута *абстрактной статичностью* пейзажа (две первые строчки первой строфы и две последние строчки второй строфы), подчёркивающей безвыходность усилий личности (поэта) в её творческом стремлении выйти за круг повседневности (не спасёт даже смерть)²⁴.

²² Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. С. 510.

²³ Блок А. Тайный жар. М., 1998. С. 274.

²⁴ Из письма Блока: «Ужасное одиночество и безнадежность». Там же. С. 266.

На память приходят слова Гумилёва: «К искусству творить стихи прибавилось искусство творить свой поэтический облик, слагающийся из суммы надевавшихся поэтом масок. Их число и разнообразие указывает на значительность поэта, их подобранность – на его совершенство»²⁵.

Теория масок в искусстве, теперь почти забытая, по-своему замечательна. По крайней мере, она говорит о социальной роли поэтической фантазии и в немалой степени связана с психологией творчества самого по себе. Но теория эта порождает вопрос: если стих это маска, то можно ли и как по стихам распознать поэтический облик поэта, его собственное лицо как некий поэтический инвариант? К примеру, что мы скажем о стихе, приведённом выше, – это маска или подлинное лицо поэта, который больше не хочет публике *казаться*, а «идёт на Вы» с открытым забралом?

Если Гумилёв высоко ценит «поэтический маскарад», то Волошин, напротив, видит в нём только мимикрию: сознавая себя «в себе и для себя» индивидуальность обычно не хочет *казаться*, но инстинктивно или в силу обстоятельств она старается быть или остаться внешне похожей на всех. Именно так «создаётся маска – условная ложь»²⁶. В ней возникает потребность тогда, когда лицо (индивидуальность) сознаёт «свою способность раскрывать правду более глубокую, которую опасно раскрывать перед всеми. Способность ко лжи и правде развивается одновременно и параллельно. Чем глубже сознание своей индивидуальной правды, тем шире возможности обмана. Общественная ложь – как бы одежда лица»²⁷.

Надеюсь, из этих слов нетрудно заключить, что маска – явление социальное. Следовательно, у поэта социальной ориентации носить маску оснований более, чем у поэта лирического.

Но я опускаю здесь эту тему, где далеко не всё зависит от поэта²⁸. Замечу лишь, что тема масок, как и самый предмет лирического стиха, ставят перед поэтикой *философскую проблему*

²⁵ Цит. по кн.: Бодлер Ш. Цветы зла ... С. 9.

²⁶ Волошин М. Указ. соч. С. 401. Не следует, однако, забывать о способности креативной личности к неконформизму.

²⁷ Волошин М. Указ. соч. С. 402.

²⁸ Условия, среда, в которой протекает творчество, могут пробудить, а могут и заглушить ростки таланта: «Из страны, где мои стихи были нужны как хлеб, я ... попала в страну, где ни мои стихи, ни вообще стихи никому не нужны» (Цит. по кн.: Одовецова И. На берегах Невы). Это речь о России. Но, абстрактно говоря, ведь не только о ней.

*индивидуации*²⁹. Хотя эта проблема так или иначе обсуждалась всегда, её особая актуальность проявилась сравнительно недавно (для европейской лирики примерно с середины XIX века) – с того момента, когда наметился резкий разрыв с традицией, когда поэтическая индивидуальность стала измеряться *анормальностью* поэтической речи³⁰. Можно сказать, что именно с этого момента лирика попала в общее движение (течение) абстрактного искусства, хотя философские предпосылки (философский канон) для её неклассической ориентации (трансформации) оформились значительно раньше.

В этом движении реформации модернистские попытки утвердить свою индивидуальность, реформируя классический стих, отбрасывая его основные параметры³¹, методически подтачивали гармонию стихотворной речи, лишая, как я уже отметил выше, стихотворное слово быть *in potentia* музыкально инструментованным. Между тем, по словам поэта, «главное в поэтическом творчестве, это тенденция, приводящая поэта к пределу его искусства; самое полное творение поэта должно быть таким, чтобы с последним его аккордом оно было бы в высшей степени музыкальным»³².

*Я понял те слёзы, я понял те муки,
Где слово немеет, где царствуют звуки.
Где слышишь не песню, а душу певца*³³.

И явление этой души «во впечатлении, в ощущении, в настроении, в том общем звуковом потоке, в котором нет никакой возможности расчлнить и строго классифицировать составляющие его элементы»³⁴. Всё это составляет «небесную ткань» стиха (Блок). И только такая ткань достойна «небесного звучания».

Добавлю ещё, что подлинный акт поэтического творчества – это по сути акт подсознательный, это гештальт, обусловленный *неповторимой* передачей той «деятельной чувственности»

²⁹ Подробнее об этой философской проблеме см.: *Новосёлов М.М.* Абстракция в лабиринтах познания. Логический анализ. 2-е изд., М. 2010.

³⁰ *Фридрих Г.* Структура современной лирики... С. 23.

³¹ «стремление к высочайшей точности и простоте слога» (*Иванов В.* Лик и личности России. М., 1995. С. 249).

³² *Baudelaire Ch.* Les Fleurs du Mal. Paris, 1961. P. 47.

³³ *Фет А.* Стихотворения. М., 1996. С. 344.

³⁴ *Андреев Л.Г.* Импрессионизм. М., 1980. С. 81.

(Батюшков), которая на мгновения владеет или владела поэтом («минута, и стихи свободно потекут»), в том состоянии творческой несвободы фантазии, когда суть и форма неразделимы. Душа увлекается сутью, а уж форма является сама собой, как звуковая дорога к сути. Поэтому форма не должна быть «чем-то самостоятельным, *такой* стороной поэзии, к которой, собственно говоря, и сводилось бы всё». Только в этом случае сохраняются «права содержания в формировании речи и языкового выражения»³⁵. Метрика стиха, заметил Гёте, *бессознательно* определяется поэтическим настроением. Я и сам пережил нечто подобное. Не «я пишу», а «мне пишется», как сказал бы Людвиг Фейербах.

И если уж говорить о формальных особенностях творчества, то, отвечая на всяческий реформизм, скажу, что секрет поэтической индивидуальности видится мне не в причудливости форм, а в *качестве форм* (в смысле гештальтпсихологии), творимых поэтом, в том настроении, в том облагороженном состоянии души, которое владеет поэтом под силой общего и веками изведенного человечеством чувства. В каждом новом стихе, претворённое в «равенство души и глагола» (М.Цветаева), это чувство должно быть новым. Сто раз повторенная форма будет новой в исполнении нового состояния души – этой метафизической сущности, которую никто и никогда не видел, но присутствие которой по собственному опыту чувствовал³⁶. И эта *чистая абстракция чувства* роднит лирическую поэзию и философию. Не случайно же древний римлянин Боэций заметил, что «ткань философских рассуждений нужно начинать с основы – с человеческой души». А в поэзии, как заметил Блок, это и есть «единственно ценное».

К слову сказать, чистое лирическое стихотворчество это вовсе не профессия, а неизбывная потребность творческой личности, своего рода акт её *самоопределения*. Но не следует забывать, что художественное «я» в самом акте его художественного действия «иррационально в принципе»³⁷.

³⁵ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. С. 394.

³⁶ «И теперь, как и прежде, и потом, как и теперь, душа остаётся и останется навеки непостижимой... Законы для души не писаны, а потому не писаны они и для искусства» (Ю.Айхенвальд).

³⁷ Головин Е. Новая лирика: «мера и путь вопроса» // Фридрих Г. Современная лирика... С. 323.

Добавлю ещё, не претендуя на точность, что действительная индивидуальность лирического стиха достигается только тогда, когда поэзия превращает «внешнюю объективность» сюжета во «внутреннюю (абстрактную) субъективность» лирической темы, разрешённой впервые как творческий акт; точь-в-точь, как это делает математик, превращая (на глазах удивлённой публики) предполагаемую внешнюю (грубую) непрерывность пространства во внутреннюю (абстрактную, идеализированную) непрерывность континуума (числовой прямой).

2. Поэт и математик. Две линии творчества

Апеллируя к способности воображения (фантазии), не только в профессиональной среде психологов, но и в другой учёной среде, устойчиво бытует мнение, что художественное творчество (как явление и как проблема) существенно отлично от творчества научного, что художественное творчество отнюдь не родственно творчеству научному, а художник и учёный – это своего рода антиподы, несовместимые по творческому стилю: «существует огромная разница между воображением математика и поэта»³⁸.

Тема эта касается многих. Она «затрагивает большой вопрос о взаимосвязи двух сторон нашего отношения к действительности: разума и чувства, рационального и эмоционального, научного и эстетического, вопрос о соотношении двух элементов культуры – науки и искусства»³⁹. Он касается также и самой постановки вопроса о предпосылках творческого решения вообще.

Правда, для обсуждения этого вопроса и вопроса об особенностях творческого воображения привлекается обычно аргументация *ad hominem*, а такой аргументацией не так-то легко убедить. Поэтому возьмем для примера другой аргумент. Скажем, что проблемы, которые в творческой работе приходится решать учёному, поставлены ему «извне» (со стороны) совместно (и в согласии) с некоторым числом других проблем, уже признанных как таковые научным сообществом. Контуры этих проблем обрисованы обычно с такой научной строгостью, что для данной системы знаний их ре-

³⁸ Мордухай-Болтовской Д.Д. Философия. Психология. Математика. М., 1998. С. 90.

³⁹ Александров А.Д. Проблемы науки и позиция учёного. Л., 1988. С. 426.

шение должно быть предопределено по сути однозначным образом. В определённом смысле можно сказать, что, в отличие от искусства наука «прогрессируя, становится всё более безличной по форме. Искусство говорит от имени “Я”, наука – от имени “Мы”»⁴⁰.

Результат художественного творчества, напротив, подсказывается художнику «изнутри» согласно его (художника) собственной творческой (духовной) установке и не имеет порой ничего общего с глобальными эстетическими проблемами эпохи; скорее он является как следствие непринятия этих проблем. Поэтому ничто не мешает, согласно внутреннему требованию художника, отказаться от однозначного (в соответствии с эпохой) решения стоящей перед ним задачи⁴¹.

Итак, если в первом случае (в науке) канон может играть важную или даже решающую роль в постановке и разрешении творческого акта (здесь, скажем, намёк на канон, требующий «минимум воображения»), то во втором – фантазия художника ничем не ограничена, его воображение свободно и детерминировано лишь мерой его таланта (гения).

Но, поразмыслив внимательно, и эти аргументы легко отвести. К примеру, опираясь на историю науки, можно с уверенностью возразить, что в своих изобретениях или открытиях наука столь же персональна, как и искусство, а фактор «безличности» их результатов входит по сути на равных (и параллельно) в институт человеческого общения⁴².

Конечно, в приведённых аргументах больше определённости, чем в аргументации «от воображения». Но хотя последние тоже не дают достаточных оснований, чтобы убеждённо заявить, что «*хороший математик в то время, когда он мыслит как математик, никогда не бывает поэтом*»⁴³, я всё же остановлюсь немного на них, стоящих ближе к психологии творческого воображения.

Повторю уже высказанное выше: «существует огромная разница между воображением математика и поэта». Основанное на классификации психолога, это суждение математика. Но «одного из...». Послушаем теперь другого:

⁴⁰ Bernard Cl. // Цит. по кн.: Lamouche A. Esthétique. Paris, 1961.

⁴¹ Weber J.-P. La psychologie de L'art. Paris, 1958. P. 47.

⁴² Lamouche A. Esthétique. Paris, 1961. P. 53. В этом контексте полезно прочитать «Жизнь науки. Антология вступлений к классике естествознания» (М., 1973).

⁴³ Мордухай-Болтовской Д.Д. Философия. Психология. Математика... С. 90.

«Многие, которым никогда не представлялось случая более узнать математику, смешивают её с арифметикой и считают наукой сухой. В сущности же это наука, *требующая наиболее фантазии*, и один из первых математиков нашего столетия говорит: совершенно верно, что *нельзя быть математиком, не будучи поэтом в душе*. Только, разумеется, чтобы понять верность этого определения, надо отказаться от старого предрассудка, что поэт должен что-то сочинять несуществующее, что фантазия и вымысел это одно и то же. Мне кажется, что поэт должен только видеть, чего не видят другие, видеть глубже других. И это же должен видеть математик»⁴⁴.

Разберём эти суждения по существу.

В суждении Мордухай-Болтовского явно видится опора на «внутренний опыт». Такой опыт ни универсальному обобщению (V-обобщению), ни верификации не подлежит, а потому и не может вызывать доверия. Могу допустить, что это аргумент для сторонника интроспективной психологии. Но это не аргумент для логика. Просто это пример неполной индукции из личного опыта.

В замечании Ковалевской больше научной объективности. Фантазия в её трактовке не требует классификации; как явление почти подсознательного акта (не подлежащего логическому анализу) она берётся как целое, как нечто однородное, общее математику и поэту⁴⁵. А потому, сравнивая фантазию математика и поэта, можно сказать, что фантазии может быть больше или меньше, хотя само такое сравнение, конечно же, из мира абстракции.

Однако в суждении Ковалевской это не главное. Главное, с моей точки зрения, в двух последних предложениях и в словах, выделенных курсивом. С эти связаны и другие её слова, сказанные в контексте общей темы математического творчества: «в математических работах язык играет весьма несущественную роль. Тут главное – содержание, идеи, понятия, а затем для выражения их у математиков существует свой язык – это формулы»⁴⁶.

⁴⁴ Ковалевская С.В. Из письма Шабельской // Цит. по кн.: Мордухай-Болтовской Д.Д. Философия. Психология. Математика... С. 90. Математик, не названный Ковалевской, по-видимому, Карл Вейерштрасс.

⁴⁵ Пуанкаре считал, что человек, заслуживающий звание учёного, в своём научном творчестве переживает такие же впечатления, что и художник, что творческий восторг учёного столь же значителен и той же природы.

⁴⁶ Ковалевская С.В. Воспоминания. Повести. М., 1974. С. 373. Нечто похожее и у Ницше: язык – это первая ступень в стремлении к науке.

Эти слова очень важны. Они подтверждают (хотя и не доказывают) убеждение, общее многим; в частности, и немецкому философу Фридриху Ницше («Научный человек есть дальнейшее развитие художественного человека»), и английскому физику Норману Кэмпбелу: «Учёные люди – это самые великие среди художников», и российскому математику Дмитрию Фёдоровичу Егорову: «научная работа имеет много общего с поэтическим творчеством», и многим, конечно, многим другим.

В чём именно выражается эта общность, это особый вопрос. К примеру, если присмотреться поближе, можно заметить, что лирический стих «в некотором отношении напоминает рассуждение» (Б.Томашевский). Я бы сказал точнее: каждый хороший стих это, по сути, *умозаключение*. В хорошем стихе, как и в правильном умозаключении, иногда можно переставлять посылки, но из него нельзя их исключать. В динамике любого стиха, когда совершается переход «из области бессознательных прозрений вдохновения в область волевою и сознательную» (М.Волошин), мысль *напутствует* равным образом и чувство и слово.

Что же касается сходства научного и поэтического творчества, то оно, если судить по внешним параметрам, конечно, не абсолютно. В первом чувство, сопровождающее его, остаётся «за сценой» – маски учёному не нужны. К тому же *in potentia* научное творчество – это всегда только предчувствие истины, сопровождаемое вопросом: «А, может быть, это и не так?». Поэтому сказанное в науке может сопровождаться сомнением, предчувствием контр-примера, тогда как творчество поэтическое, напротив, сомнением сопровождаться не может, поэтическое творчество – это явление *in actu*, когда сказанное необходимо: как есть, так и должно быть. Иными словами, модальность поэтической речи сродни логической истинности.

3. Абстракция и творчество

Теперь несколько слов об абстракции как посылки для творчества. Рассуждая о творчестве, абстракцию упоминают редко. А если говорить о творчестве художественном, то абстракция обычно проходит как «негативная категория» в выражениях вроде «абстрактная

поэзия», «абстрактная живопись», «абстрактное искусство» и пр. Возможно, так бывает потому, что от научного (теоретического) мышления (творчества) художественное отличается так называемой конкретной направленностью: художественная мысль интересуется единичным (индивидуальным), не стараясь явно постичь его как всеобщее (то есть превратить образ в понятие).

Выше я постарался возразить на эту позицию. Теперь несколько слов об абстракции «самой по себе».

Существует устойчивый предрассудок, будто абстракция не подходящее средство для творчества в собственном смысле, хотя *de facto* с её помощью мы фантазируем и фантазируем не только тогда, когда в целях «экономии мысли» что-либо упрощаем, ограничиваем исходное разнообразие слишком сложной для непосредственного понимания (познания) действительности, но и тогда, когда мы создаём (творим вкупе с интуицией) самую эту действительность, называя её «картиной мира». Эта наша творческая деятельность закрепляется обычно и терминологически в понятии «идеализация». И поскольку созданием картины мира занимается в основном наука, создаётся впечатление, что познание «покоится на предпосылках, которым не соответствует ничего в действительном мире»⁴⁷.

Соглашаясь с посылкой, что мышление вообще возможно лишь в той мере, в какой люди обладают способностью к разного рода (в том числе и творческим) отвлечённостям⁴⁸, я следую завету Уайтхеда: каждому философскому понятию «придавать самое широкое значение, какое только оно способно иметь. Только так можно установить подлинную ценность идей»⁴⁹.

Надо сказать, что в начале минувших 1960-х гг. в соответствие с тезисом Уайтхеда и применительно к понятию *абстракция*, сложилась методологическая программа, названная *интервальным подходом*. Тогда же её основные методологические установки приобрели характер методологической программы – явления типичного для второй половины XX века.

Принимая интервальный подход как методологическую программу, и отдавая должное другим концепциям, утвердившимся в обширной сфере философии науки (в частности кантовскому

⁴⁷ Ницше Ф. Соч. Т. 1. М., 1990. С. 244.

⁴⁸ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 47. С. 249.

⁴⁹ Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии. М., 1990. С. 641.

априоризму и попперовскому эволюционизму), авторы интервального подхода приняли для себя за правило: при любом начинании научных изысканий, даже весьма далёких от философских построений, не забывать о том, что точное и полное объяснение самого ничтожного предмета обязательно ведёт к высшей метафизике (Пьер Бейль). А метафизика, как выразился уже другой учёный, лучше и полнее всего может быть представлена как изучение главных абстракций человеческого ума⁵⁰.

В свете сказанного, конструктивным элементом интервальной программы стала *система абстракций*, а точнее то, что надо было ещё создать *на пустом месте* долгих философских дискуссий об онтологическом статусе универсалий⁵¹. И естественно, что с точки зрения интервальной программы тактика и стратегия применения абстракций в познавательном процессе должна была выглядеть иначе, чем в случае традиционной его трактовки. В частности, невозможно было ограничиться той связкой абстракций, которая была унаследована от традиционной логики. При интервальном толковании познавательного процесса в понятие «абстракция» следовало вложить больше творческого смысла, чем можно вложить, руководствуясь традиционной идеей «отвлечения». Кроме того, потребовалось поставить вопрос о *гносеологическом меропределинии абстрактных объектов* и ввести для этой цели ряд новых для философии понятий. Это позволило по-новому осветить проблему истинности знания. А такие понятия, как *мера информационного содержания абстракции, интервал абстракции, интервальная ситуация, гносеологическая фокусировка, гносеологическая точность* и др. позволили, помимо прочего, внести ясность и в творческий аспект построения научных теорий.

Но, обращаясь к проблемам абстракции, философия по необходимости погружается в глубины гносеологических основ положительных наук. Эти основы могут быть различны не только потому, что различны сами науки. И внутри одной науки многое определяет выбор теорий, а последний зависит от того, какую систему абстракций мы готовы принять и как эти абстракции мы должны понимать. Следовательно, необходимо было вернуть в

⁵⁰ Льюис Г.Н. *Анатомия науки*. М.–Л., 1929. С. 7.

⁵¹ О содержании этих дискуссий см.: Левин Г.Д. *Проблема универсалий. Современный взгляд*. М., 2005.

концептуальный оборот научной методологии и утвердить в самой общей форме мысль о гносеологической важности *информационной полноты* абстрактных понятий, в особенности тех, что претендуют на законы (аксиомы) науки. Казалось, что прежде, чем решать проблему научной истины, полезно самим абстракциям придать (помимо их служебной роли «чистильщика» ментального пространства) утраченную ими в эпоху позитивизма метафизическую основательность и вернуть априоризму научных понятий его законное право на истину.

Очевидно, что такая (интервальная) точка зрения не исключает абстракцию из творческого акта, а напротив, предполагает её. Она противится, с одной стороны, расхожему тезису, что постижение в понятиях искажает реальность, а с другой – тезису о том, что научная мысль исключает воображение. Тут, я думаю, уместно напомнить как мнение Софьи Ковалевской, отмеченное мной выше, так и позицию основателя российского математического конструктивизма Андрея Андреевича Маркова, который говорил, что фантазировать в науке – это привлекать те или иные абстракции.

Ценность абстракции (с *интервальной*, точки зрения), главным образом в том, что именно абстракциям мы обязаны *всей* нашей способностью мышления, начиная от перцептивных образов (восприятий, представлений и пр.) до «необразной всеобщности» – понятий, суждений, теорий и пр. И в этом смысле *абстракция универсальна*. При этом мы, конечно же, должны допустить, что в самом акте познания, подчинённого, как правило, какой-либо целевой функции (установке), любая разумная абстракция должна обладать определённым *гносеологическим смыслом*, соответствующим определённой познавательной задаче. При одних и тех же данных в различных ситуациях возможны различные установки и, соответственно, различные акты абстрагирования (иногда говорят, «чистого отвлечения») ⁵².

⁵² Принятая в этом смысле абстракция может играть (и убеждён, что играет) важную роль не только в интервальном анализе, но и в других методологических программах, например, в так называемом «задачном подходе», содержание которого, по мнению его авторов, представляет собой «одну из современных целебных мер применительно к философии математики» (*Ершов Ю.Л., Самохвалов К.Ф.* Современная философия математики: недомогания и лечение. Новосибирск, 2007).

Тогда напрашивается вопрос: если творческая активность абстракции сродни воображению, то способна ли абстрактность нашего мышления послужить положительному (а не мнимому) *приращению* знания?

Напрашивается и другой вопрос, в каком смысле можно (и можно ли вообще) говорить об истинности научного знания, если согласиться с тем, что, даже в его эмпирической части, всё наше знание абстрактно?

Очевидно, что ограничивая *a priori* абстрактное отвлечённым, мы вряд ли можем рассчитывать на какое-либо положительное приращение. В актах «чистого отвлечения» абстракция представляет собой информационный процесс в узком (собственном) смысле – процесс ограничения разнообразия. Такой процесс только предваряет мысленный анализ возможных отношений между абстрактным образом (абстрактным объектом) и его (возможно, наглядным) источником, а не завершает его. Упрощённый образ, лишённый «побочных черт» и «массы подробностей» соответствует научным задачам лишь до известного момента, пока обеспечивается возможность *видеть всё*, от чего абстрагируют. Дальнейшая работа абстракции обычно приводит к дискредитации (наглядных) образов, созданных актами чистого отвлечения. Следовательно, необходимо различить абстракцию и отвлечение (как это делает интервальный подход), точнее, отказаться считать их эквивалентными понятиями. Такое различие имеет далеко идущее гносеологическое продолжение.

Поскольку действительные цели нашего познания обычно лежат по ту сторону наличного опыта, акты чистого отвлечения, повинные, как говорят, в упрощающих грехах перспективы, только предваряют более общий (сложный) процесс, имеющий целью преобразовать данные опыта в умопостигаемый мир универсалий. Тогда абстрагирующая работа мышления состоит в завершении (дорисовке) первичных образов, в восполнении результатов чистого отвлечения мыслимым содержанием за счёт воображения или, хотя и не всегда, некоторой *идеализации*. В этом случае абстрактное часто выступает как *идеальность реальности*, а сама абстракция как *собственно творческий акт*, реализующий «интеллектуальный рискованный замысел»⁵³.

⁵³ Мах Э. Познание и заблуждение. М., 1909. С. 145.

Замечу, что синтаксическая сочетаемость русского глагола «абстрагировать» представляется в двух формах этого глагола: переходной – абстрагировать *что-то*, и непереходной – абстрагировать (абстрагироваться) *от чего-то*⁵⁴. Их позиции в языке равноправны, но семантические задачи не одинаковы. В переходной форме внимание фиксируется на том что абстрагируется. В непереходной, напротив, – на том, от чего абстрагируются. Эти два разных умственных акта отвечают и двум разным аспектам познавательного процесса.

Похоже, что, создавая абстрактные объекты науки, мы апеллируем к первой форме чаще, чем ко второй, которая имеет неприятный привкус отрицания. Но, вообще говоря, это только кажущееся (временное) разделение интереса, поскольку обе формы дополняют друг друга.

Семантическую задачу переходной формы я называю положительной, а семантическую задачу его непереходной формы – отрицательной. Деление это, конечно, условно и относительно, как условно и относительно деление геометрической прямой на положительное и отрицательное направления. Однако, когда задачи абсолютизируют, тогда, естественно, поляризуется ценностное отношение к абстракции. Те, кто имеет в виду положительную задачу, говорят о научном предназначении абстракции – представлять «существо дела». Те же, кто имеет в виду отрицательную задачу, указывают на односторонность результата абстракции как на «остаток» процесса отвлечения, представленный изолированным, неполным моментом понятия, в котором нет истины⁵⁵.

Аристотель основную ценность абстракции усматривал в решении её положительной задачи. Он считал, что приемлемый уровень научного понимания связан с выработкой абстракций, дающих нам модели объяснения и обобщения фактов. Ценность опыта – в его регулярности, в возможном повторении одного и того же, а осознание *одного и того же*, по мнению Аристотеля, – это необходимый шаг к обобщению и абстракции.

Кант, в отличие от Аристотеля, главной считал отрицательную задачу абстракции. Кант возражал против языковой практики употребления глагола «абстрагировать» в переходной форме. «Мы не

⁵⁴ Ситуация сходна и в других языках. Во французском глагол *abstraire* имеет только переходную форму. Непереходной форме того же глагола соответствует речевой оборот *faire l'abstraction de*.

⁵⁵ Гегель Г.В.Ф. Наука логики. Т. 3. М., 1972. С. 38.

должны говорить: абстрагировать нечто (*abstrahere aliquid*), но: абстрагировать от чего-либо (*abstrahere ab aliquo*)»⁵⁶. Этот протест против сложившейся языковой нормы легко объясним номиналистической установкой Канта на «исключение абстракций». Абстрактное, по Канту, атрибутивно, но не сущностно. Поэтому абстрактное не выделяется само по себе как субъект, как *ens reale*, как онтологическая сущность, а только мыслится как предикат, как *ens rationis*, как нечто неотделимое от того, что в действительности является сущностью (концепция целостности). Отсюда и его взгляд на абстракцию как на отрицательное условие познания: «Понятие, – говорил Кант, – осуществляется не благодаря абстракции; абстракция лишь завершает его и заключает в определенные границы»⁵⁷. Общность понятия – это лишь косвенное дело абстракции, поскольку она помогает отвлекаться от того, что не входит в наше намерение.

Разделяя абстракцию и обобщение, Кант, конечно, поступил несправедливо. Позднее эта кантовская несправедливость была исправлена В.Вундтом, который ввёл в научный оборот понятие «обобщающая абстракция». А ещё позднее родился так называемый «принцип абстракции» и основанные на этом принципе «определения через абстракцию». В сущности, неявный процесс, согласно которому определяются в языке все абстрактные понятия⁵⁸.

И поскольку эти определения играют в науке очень важную роль, я попробую показать, как связаны в них творческие процедуры обобщения и абстракции⁵⁹.

Положим, что мы рассматриваем свойства, присущие изучаемым объектам некоторой их совокупности (или вообще объектам окружающего нас мира, хотя и не изучаемым). Может так случиться (и нередко случается), что у *разных* объектов найдутся *одинаковые* свойства. Наличие определённого числа общих свойств мы примем как *признак* объекта. Исходные объекты с одинаковым признаком мы назовём равными и равные объекты отделим от остальных, с ними не равных. Сами по себе объекты в общем случае, конечно,

⁵⁶ Кант И. Трактаты и письма. М., 1980. С. 398.

⁵⁷ Там же. С. 399.

⁵⁸ Подробно об этом можно прочитать в моей монографии: Абстракция в лабиринтах познания. М., 2010 (1-е изд. 2005).

⁵⁹ Ф.Энриквес называет фамилии Грассмана, Гельмгольца, Маха, Максвелла, Пеано, Вайлани. К ним необходимо, конечно, причислить Бурали-Форти, Рассела, Кантора и многих др. См.: Энриквес Ф. Проблемы науки. М., 1911.

разные. Но, опуская все другие их свойства, кроме свойств, образующих признак, мы вправе сказать, что такие объекты равны *с принятой нами точки зрения*. Это само по себе любопытное обстоятельство имеет некоторые важные гносеологические последствия. Оно позволяет на основе общности свойств (у исходных объектов) сформировать *классы* (или многообразия) как новые объекты, если группировку вести таким образом, чтобы все равные в некотором выделенном признаке исходные объекты попали в один (и только один) класс. Такой процесс иногда называют «свёртыванием» (или принципом абстракции), а новые объекты (многообразия) *абстрактными объектами*, поскольку их существование процессом абстракции сведено к единственному признаку, по которому многообразия будут естественно различаться между собой.

Таким образом, очевидно, что собственно творческий акт определения через абстракцию заключается в «олицетворении свойства», в превращении свойства вещи в самую вещь. И более того, с точки зрения целей, определяющих выбор свойства или соответствующего отношения типа равенства (рефлексивного, симметричного и транзитивного отношения), каждый *конкретный предмет*, – элемент исходного множества, – указанным процессом абстракции определяется как *абстрактный предмет*, то есть только как представить своего *класса абстракции*. Предмет и его свойство попросту отождествляются. В этом, как нетрудно заметить, состоит естественный акт обобщения и формирования (определения) нового понятия.

Я привёл этот принцип как пример творческой работы абстракции. Но таких примеров множество⁶⁰. Для общего (как результата творческой работы мышления) как в науке (Аристотель), так и в искусстве (Андре Жид) необходимы понятия. Но «понятия всюду»⁶¹. А значит, и абстракции всюду.

Заклучая этот мой незатейливый монолог об абстракции, я хочу подытожить его выразительным афоризмом Розы Петер: «Абстракция приходит к нам из воображаемого мира и исчезает, когда мы пожелаем, оставляя после себя результаты»⁶².

⁶⁰ В частности, им посвящена монография: Каганов М.И., Любарский Г.Я. Абстракция в математике и физике. М., 2005.

⁶¹ «Понятие есть всеобщее» // Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1. С. 117.

⁶² Петер Р. Игра с бесконечностью. М., 1968. С. 229.

И.А. Бескова

Личность творца в зеркале творческого прозрения

Я полагаю, что в специфических особенностях творческого акта (его содержания, сфере локализации, результирующей форме, лежавших в его основании побудительных мотивах) находят свое выражение параметры личности, создавшей его. Чтобы обосновать этот вывод, я постараюсь показать, что сами выразительные средства, с использованием которых совершается творческий поиск и достигается когнитивный, художественный, духовный прорыв, несут на себе глубокий отпечаток личности оперирующего ими человека. Для этого будут проанализированы понятия («информация» и «идея»), имеющие непосредственное отношение к исследованию мыслительно-преобразующей деятельности субъекта. Также будет введено понятие «организм творчески одаренного», позволяющее утверждать, что специфической креативных личностей является особая организация телесности, позволяющая достаточно хорошо переносить пребывание в зонах неопределенности и противоречивости, связанных с творческой ситуацией.

Интенсивно развивающийся в последние десятилетия телесно-ориентированный подход в эпистемологии позволяет сделать новые важные шаги в понимании природы мыслительной деятельности человека. В частности, призыв обратить самое пристальное внимание на телесную воплощенность разума, на телесные детерминанты мыслительной активности дает возможность в плодотворном направлении изменить ракурс рассмотрения тра-

диционной mind-body problem, что чрезвычайно важно для верной расстановки акцентов и в исследовании природы творческого процесса. Вместе с тем, думается, не все ресурсы продвижения к новому пониманию соотношения ума и тела оказываются задействованы в рамках этого подхода. Поясню.

Когда мы говорим о том, что объектом рассмотрения при анализе естественно-интеллектуальной деятельности следует сделать систему ум-тело во всем богатстве и переплетении ее связей, отношений и потенциалов, мы, – хотя и движемся в верном направлении, – упускаем из виду тот важнейший методологический факт, что, призывая к единству рассмотрения, *уже* разделили это единство на составные «ум» и «тело», а затем такие диссоциированные конструкты пытаемся объединить, постулируя наличие взаимосвязей и взаимообусловленностей между ними. Но это неизбежно будет поверхностное, внешнее объединение того, что самим фактом подобного членения, самим обстоятельством рассмотрения в категориальном аппарате дуального (а что тело дает для того, чтобы ум имел пищу для размышления? а как в телесной форме представлены интенции ума? – и т. п.), *уже утратило свою целостность*. Поэтому я адресуюсь к иному уровню представленности человеческой природы, который буду называть *«изначальной целостностью <ум-тело>», обладающей качеством недвойственности*.

Чтобы передать упомянутый аспект отличия чисто графически, а не ссылаться на него каждый раз в тексте, обозначу такое *недвойственное* единство-целостность как <ум-тело> (т. е. буду использовать угловые скобки). Конечно, здесь надо иметь в виду следующее обстоятельство: наш язык и наш категориальный аппарат по природе своей неустранимо дуальны. Тем не менее задача исследования требует, чтобы мы с помощью таких средств говорили о недвойственном, пытались выразить невыразимое, – потому что других возможностей передать свою мысль у нас просто нет. Единственный выход, который я здесь могу предложить: видя обозначение <ум-тело> в угловых скобках или встречая выражение «изначальная (исходная, базовая) целостность» вспоминать, что, несмотря на использование дуальных средств, в этот момент мы говорим о *подлинной целостности, в которой разбиение на взаимоисключающие компоненты отсутствует*.

Итак, можно ввести разграничение разных уровней структурной организации, опираясь на которые исследуется познавательная деятельность человека: 1) изолированно ум, 2) система ум-тело и 3) изначальная целостность <ум-тело>.

Если мы пытаемся анализировать естественный интеллект как функционирующий исключительно с опорой на умственные процессы (коррелят: имеющий в своей основе лишь разные формы нейрофизиологической активности мозга), мы допускаем самое серьезное огрубление его природы, придавая ему высокую степень «машинообразия» и механистичности (вариант 1). Если мы рассматриваем познавательную деятельность как обеспечиваемую функционированием системы ум-тело (вариант 2), мы существенно продвигаемся в направлении более точной и более тонкой передачи природы естественно-интеллектуальных способностей, однако же все еще остаемся в границах дуального мировидения, поскольку привносим диссоциацию в самое основание системы, которую затем пытаемся применить к недуальному по своей природе образованию – живому человеческому интеллекту. Иными словами, задаваясь вопросами, которые оказываются осмысленными лишь в рамках двойственного понимания человеческой природы, хотим исследовать ее в качестве недвойственного феномена – что является внутренне противоречивой задачей.

И лишь переход к рассмотрению человеческой природы как формы *изначальной целостности <ум-тело>* (характеристической особенностью которой является ее недуальность, недвойственность – вариант 3) позволяет приблизиться к непротиворечивому пониманию природы как самого человека, так и его познавательной (в том числе творческой) активности.

Естественный интеллект как система <ум-тело>

В последние десятилетия значительные усилия специалистов направлены на выработку моделей понимания мыслительных процессов с использованием компьютерной и информационной метафор. Звучат голоса в поддержку идеи, что компьютеры тоже могут мыслить и что если наука и технология продвинуется еще немного вперед, то вполне актуальной может оказаться задача полномасштабной замены ими людей.

Причина такого упрощенного взгляда на природу познавательной способности, на мой взгляд, в том, что в современной культуре устоялось представление о важнейших когнитивных процессах как о чисто умственных актах, которые обеспечиваются работой мозга, нервной системы человека, ну и – до некоторой степени – функционированием органов чувств, поставляющих им данные для переработки. Как уже упоминалось, подобное представление серьезно огрубляет природу естественно-интеллектуальных способностей, поскольку реальный, живой интеллект неразрывно связан с телесностью. И даже не в том смысле, что, не будь тела, он бы не существовал, а в том, что параметры восприятия, хранения, репрезентации и переработки информации существенным образом обусловлены специфически человеческой телесностью. Иными словами, все операции сознания, все механизмы восприятия несут на себе печать нашей телесности. И более того, они именно таковы, какими являются, исключительно и всецело потому, что такова наша телесность, задающая параметры, горизонты, среды их нормального функционирования.

Исследования в области когнитивных дисциплин показывают, что на самом деле «нервная система человека не обрабатывает никакой информации (в том смысле, что готовые дискретные элементы существуют во внешнем мире и отбираются познающей системой), но взаимодействует с окружающей средой, *непрерывно видоизменяя свою структуру* (курсив мой. – И.Б.). К тому же нейробиологи обнаружили серьезные доказательства того, что человеческий интеллект, человеческая память и человеческие решения никогда не бывают полностью рациональными, зато всегда окрашены эмоциями... Наше мышление всегда сопровождается телесными ощущениями и процессами. Мы, правда, нередко стараемся подавить их, но всегда думаем *вместе* со своим телом...»¹, – чего, конечно же, нельзя сказать о компьютерах.

Вот на этих двух идеях я и хочу, прежде всего, остановиться, поскольку это действительно очень важные моменты для понимания природы феномена творчества: 1) что человек взаимодействует со средой в процессе познания, *постоянно видоизменяя свою структуру* (а вовсе не оперирует некими дискретными элементами

¹ Канра Ф. Паутина жизни. Киев–М., 2003. С. 85.

ми, в готовом виде представленными во внешней среде) и 2) что человек думает *вместе* со своим телом (а я бы даже сказала, что человек – в значительной степени – думает именно *своим телом*).

Посмотрим, как реализуется на практике «думание телом».

Известный психотерапевт, создатель метода Хакоми-терапии Рон Курц пишет: «Тело мобилизуется, чтобы справиться с ситуациями так, как ум их понимает. Таким образом, тело отражает жизнь ума. Наши интерпретации, предрасположенности, ожидания и планы – это все влияет на тело. Когда у вас есть какие-то ожидания, тело готово действовать в соответствии с ними. Когда вы настроены злиться, вы обязательно найдете повод. Если у вас есть предпочтения, вы обязательно мобилизуете свое тело. Если у вас есть какие-то желания, если вы хотите, чтобы что-то произошло определенным образом, если вы эмоционально привязаны к результатам своих усилий и выборов, то в этом участвует ваше тело. Нельзя даже сильно чего-то захотеть, чтобы тело не “схватилось” при этой мысли. Если вы позволите себе хотя бы на мгновение почувствовать настроение желания, стремления, то заметите, как ваше тело напрягается. Как большая рука, тело хватается за желаемый результат. Когда нет предпочтений, нет насилия по отношению к телу, нет страстного “хватация”. Человек без предпочтений принимает то, что есть. При такой гибкости нет усилий и нет насилия. Когда изучаешь и понимаешь свои напряжения в теле, то многое узнаешь о своих глубинных убеждениях»².

Итак, мыслительные процессы, психические, эмоциональные и духовные состояния сознания человека тесно переплетены с его телесностью. Именно привычка разрывать их, а затем рассматривать изолированно, как если бы в реальности они такими и были: разум только думал, а тело только действовало и чувствовало, – приводит к тому, что естественный живой интеллект обретает несвойственную ему механистичность.

Если вернуться к введенному выше членению уровней анализа, с опорой на которые обычно осуществляется исследование мыслительной активности, то можно сказать, что варианты 1 и 2 объединяет то, что человеческая природа в них предстает как поделенная на противоположности («ум» и «тело»). При этом сторонники первого

² Курц Р. Телесно-ориентированная психотерапия. Метод Хакоми. М., 2004. С. 62–63, 64.

направления вообще легко абстрагируются от учета телесных детерминант психической деятельности, полагая их вторичными и второстепенными по сравнению с анализом собственно мыслительной способности человека. Здесь можно возразить следующее: конечно, любая модель для того и строится, чтобы за счет опрощения исследуемого феномена сделать какие-то новые шаги в его понимании, которые не были бы возможны, имей мы дело с реальной его сложностью и многоплановостью. Но дело в том, что подобного рода решения допустимы и плодотворны до тех пор, пока исследование не вступает в сферу тонких моментов, где как раз отбрасываемые или обесцениваемые факторы начинают играть первую скрипку. В таком случае подобная модель может довольно сильно исказить подлинные характеристики исследуемого (как и происходит с творческими, спонтанными, уникальными состояниями и процессами).

Второй подход представляется гораздо более плодотворным, поскольку «приземляет» полностью абстрактное *видение* природы естественного интеллекта, свойственное первому воззрению. Но в целом он, на мой взгляд, не позволяет выйти за пределы двойственного понимания, привнося дихотомизацию рассмотрения в самое основание the mind-body problem. Это может показаться странным: ведь его сторонники ведут речь о *единстве* системы ум-тело. Я бы сказала, что здесь совершенно верная интенция, но не вполне адекватные ей средства. Дело в том, что, постулируя создание из противоположных начал единой системы ум-тело, мы не решаем вопрос устранения двойственности из сферы интерпретации человеческой природы, поскольку на самом деле исходно диссоциированные ментальные образования лишь реконструирующим умом исследователя могут быть объединены в некое подобие внутреннего единства. В действительности же и сами они, и такое их объединение также иллюзорно и невозможно как конструкт «вот если бы у Петра Ивановича был нос Ивана Сидорыча».

Выход я вижу в том, чтобы перейти к воззрению, при котором познавательный процесс предстает как более сложный и многоуровневый, обеспечиваемый *недуальной целостной* системой <ум-тело>³. Такое предложение связано со стремлением преодолеть логико-методологическую ловушку, которую я усматриваю в рамках традиционно формулируемого телесно-ориентированного

³ См. сноску 1.

подхода: пытаюсь исследовать целостные феномены – каковыми по своей сути и являются все процессы и продукты познавательной и творческой активности – мы ставим вопросы и выбираем средства, которые базируются на *двойственном* понимании человеческой природы, в которой, получается, есть то, что «от тела», и то, что «от ума». В результате, приступая к анализу феномена в его подлинной сложности, мы самим исходным *видением* его природы, фактом того, какую позицию мы занимаем, *изначально* привнесли в его понимание диссоциацию (соответствующую природе нашего ума), и потом удивляемся, что результирующий продукт такого анализа не соответствует подлинной сложности феномена.

Итак, вышеупомянутые отличия базовых позиций, с которых исследователь склонен воспринимать феномен, накладывают непосредственный отпечаток на то, *что* будет им увидено в исследуемом объекте с помощью применяемых средств.

В рамках первых двух вариантов анализ мыслительной активности человека, на мой взгляд, вполне адекватно будет осуществляться с опорой на понятие «информация». Для третьего предлагается перейти к исследованию на основе понятия «идея».

Отличие идеи от информации

Понятие информации родилось в ходе попыток Клода Шеннона, работавшего в «Белл Телефон», определить производительность телеграфных и телефонных линий для выработки основы тарифов на оплату сообщений. Соответственно, объектом интереса в одноименной теории оказался *сигнал*, передаваемый через канал связи с помехами, а вовсе не содержательная сторона сообщений. В результате понятие информации было определено через выбор одной или нескольких альтернатив из числа потенциально возможных, а степень информативности сообщения оказалась поставленной в зависимость от его способности уменьшать исходное множество вариантов (в идеале сводя его к единице – максимально информативное сообщение). Как пишет Ф.Капра, именно смешение понятий «информация» и «сигнал» побудило кибернетиков называть свое детище теорией информации, а не теорией сигналов, что на самом деле было бы гораздо точнее.

Имея в виду цель, ставившуюся перед собой создателем теории, мы теперь лучше можем понять, почему же вышло так странно: результирующий продукт (понятие информации), по языковому ощущению самым тесным образом связанный с содержательной стороной сообщений, был выражен в терминах, апеллирующих к характеристике «множество» (т. е. к чисто количественным показателям). В итоге получилось, что введенное К.Шенноном понятие информации носит экстенциональный характер (т. е. отсылает к количественным параметрам анализируемого явления), а не интенциональный (когда явление задается по качественным характеристикам, в терминах смысла).

Однако, как это часто случается, подобного рода тонкости остались за пределами сферы массового сознания научного сообщества, в результате чего данное понятие (с его на самом деле чисто *технической экспликацией*) стало применяться гораздо шире, чем предусматривал первоначальный контекст, а именно, как выражающее содержательные аспекты сообщаемого. В умах людей (включая профессиональных разработчиков средств анализа естественного интеллекта) данный, по сути технический, термин оказался прочно соотнесен с языковой интуицией, стоящей за его *повседневным употреблением*. Это привело к «бесконечным заблуждениям»⁴. В частности, к избыточному энтузиазму в истолковании естественного интеллекта в терминах теоретико-информационной и компьютерной метафор. И я вполне согласна с Ф.Капрой, который вслед за Х. фон Фёрстером утверждает, что в основе укоренившегося в научной культуре использования понятия информации, *а также связываемых с ним ожиданий*, лежит «досадная лингвистическая ошибка»⁵.

Итак, применительно к вопросу о характере отличий мыслительных процессов, задаваемых с использованием термина «информация» и тех, которым в большей мере соответствует понятие «идея», хочу заметить следующее. Идею я предлагаю рассматривать как *объемный интегрирующий паттерн*⁶ организации, возни-

⁴ Капра Ф. Паутина жизни. С. 82.

⁵ Там же.

⁶ Понятие паттерна (рисунка, схемы, конфигурации взаимосвязей) широко используется в современных нейро- и когнитивных науках. Еще основоположник кибернетики Норберт Винер подчеркивал, что закодированное сообщение представляет собой *паттерн организации*. Как отмечает Ф.Капра, «идея

кающий из *внутреннего* опыта человека⁷. Последнее кажется особенно важным, потому что главное отличие идеи от информации я усматриваю в том, что первая *рождается, создается* творцом *внутри* его собственной когнитивно-телесной сферы и, в этом смысле, выступает как *форма выражения его внутренней природы*. Идея несет на себе отпечаток личности своего создателя, репрезентирует параметры его глубинного мира, включая *разум (осознанные и бессознательные компоненты) и телесность* (как в плане генеза, так и в плане переживания-проживания осмысливаемого). Она самым тесным и непосредственным образом соотнесена с эмоциональностью, включает и предполагает вовлеченное, погруженное отношение человека к воспринимаемому, проживание воспринятого лично, заинтересованно, окрашено.

Информация, напротив, это то «постороннее», что усваивается индивидом извне⁸ и не выражает его собственной природы, параметров *его* личности. Это нечто гораздо более «умственное», чем идея. Воспринятая обезличенно, она и в самом деле может без особого ущерба для адекватности исследоваться изолированно и от телесности, и от индивидуального опыта субъекта. Именно восприятие информации (но не идеи) может осуществляться относительно безэмоционально, вне задействования для ее переживания-проживания телесности человека: «головной», но не всем его существом (субстратом <ум-тело>).

Однако если приходящая извне, по существу, внешняя для данного конкретного индивида информация по той или иной причине глубоко затрагивает его лично, начинает пережи-

паттерна организации – конфигурации взаимоотношений, характерной для определенной системы, – стала объектом кибернетического системного мышления и с тех пор остается важнейшей концепцией... Чтобы понять паттерн, мы должны обозначить конфигурацию взаимоотношений. Структура включает количества, паттерн – качества» (См.: *Капра Ф.* Паутина жизни. С. 97).

⁷ Когда я использую термин «объемный» в отношении характеристики образуемого идей паттерна конфигурации связей, я имею в виду не просто единство ум-тело, о котором обычно говорится в рамках телесно-ориентированного подхода, а *изначальную целостность* <ум-тело>, свойственную до-диссоциативному этапу когнитивной эволюции человека. (Этот вопрос подробнее рассматривается в разделе «Пребывание в зоне противоречия и неопределенности» данной статьи.)

⁸ Характерно, что и в одноименной теории информация изучается как то, что передается по каналу связи, а не как то, что рождается (создается) субъектом.

ваться вовлеченно, всем существом человека, для него она как бы претерпевает обратную трансформацию, вновь превращаясь в идею (теперь по отношению к ее нынешнему носителю). Соответственно, такая идея оказывается по-другому представленной в его нейронных сетях в частности и в его внутреннем мире в целом. Можно предположить, что отличие, прежде всего, будет касаться *локализованности* (для информации) и, напротив, *разлитости* (для идеи) в пространстве человеческой телесности. Информация, как представляется, будет по преимуществу репрезентирована в нейронных сетях *головного мозга* (именно поэтому информационные процессы, осуществляемые «головой», лучше моделируются точными средствами). Идеи же, на мой взгляд, будут представлены *ресурсами всей телесности* человека. По этой причине неосознаваемые аспекты знания, креативные составляющие мыслительного процесса (существенным образом соотносенные с бессознательным и с телесностью индивида) плохо поддаются анализу точными средствами.

Еще одно важное отличие: идея соотносена с аспектом порождения, со *становящимся* в динамике естественного интеллекта. Информация – с готовым, завершенным, ставшим. Если же, как было отмечено выше, «личностность» восприятия данным конкретным субъектом внешней для него информации (высокая мотивированность в усвоении этого знания, эмоциональная вовлеченность в его переживание-проживание, заинтересованность в том, чтобы оно оказалось максимально продуктивно встроено в собственные когнитивные структуры) вновь превратит ее в идею, то соответствующее ментальное содержание изменит свой когнитивный статус, трансформировавшись из застывшего знания в становящееся, готовое не к рутинному использованию, а к инсайтному изменению. Именно поэтому вовлеченное, заинтересованное, в широком смысле телесное (всей целостностью <ум-тело> осуществляемое) восприятие характерно для креативных личностей. Оно также является фактором, повышающим вероятность совершения творческого шага.

Сопоставляя понятия «идеи» и «информации» в роли потенциальных средств исследования феномена творчества, я хотела бы, прежде всего, обратить внимание на такой ключевой момент их динамики: информация – это то, что имеет направленность

извне – вовнутрь, идея же, напротив, изнутри – вовне. В связи с этим идея является выражением и репрезентацией глубинных параметров личности ее создателя-творца, информация же (для кого-то когда-то бывшая идеей и передающая параметры личности *своего* создателя), для человека, получившего ее как *внешний, готовый* продукт и не воспринимающего ее лично, – нет. В этом смысле можно сказать, что информация *нечувствительна, безразлична* к параметрам личности и внутреннего мира субъекта, оперирующего ею. Поэтому, когда мы анализируем естественный интеллект в терминах теории информации, мы оставляем за бортом все то, что составляет внутренний багаж индивида, *выражает его уникальную и неповторимую личность*. Понятно, что в этом случае за пределами рассмотрения оказываются все те моменты, которые связаны с не-всеобщим. А не-всеобщее – это один из ключевых моментов творчества, потому что креативный человек – тот, кто как раз совершает выход за пределы общепринятого и устоявшегося.

Специфика организации системы <ум-тело> у творчески одаренных

От одного спортивного врача я как-то услышала такое словосочетание «организм чемпиона». Заинтересовавшись, спросила, что оно значит. Оказалось, что это особый тип телесной организации, когда под нагрузкой организм индивида демонстрирует лучшие показатели, чем без нее. Бывает, что не все системы организма работают одинаково слаженно и устойчиво, имеются некие (пусть и совсем небольшие) сбои, отклонения, затруднения в функционировании. Такие отклонения могут быть зафиксированы с помощью компьютерных методов диагностики. Так вот, оказывается, что добавление нагрузки у некоторых людей не ухудшает (как можно было бы ожидать), а улучшает ситуацию с состоянием здоровья. Например, если при изначальном тестировании в состоянии покоя диагностика выявила определенные слабые места в работе телесности, то после выполнения серии приседаний картина работы систем и органов улучшается, а выявленные на предыдущем этапе отклонения оказываются скомпенсированы.

Я подумала, что это очень интересный феномен, и хотя, на первый взгляд, неожиданный, но по сути понятный: спортивная медицина лишь делает явным то обстоятельство, что высших результатов в спорте может достигать тот, чья телесность организована таким специфическим образом, что нагрузки предстают как благо. Ведь и правда, странно было бы надеяться, что человек будет склонен (и окажется способен) выдерживать (тем более не разово, а на регулярной основе – в ходе тренировок) какие-то пиковые режимы напряжений, если его организм реагирует на возрастание нагрузки ухудшением показателей работы. Было бы попросту наивно рассчитывать, что такой организм сможет устойчиво функционировать в зоне высоких напряжений.

Напротив, если специфика телесности данного индивида такова, что под нагрузкой его организм работает лучше, чем в состоянии покоя, иначе говоря, нагрузка для него чисто физически благотворна (что может не осознаваться самим человеком, но тем не менее на уровне ощущений окажется представлено), то – как это ни странно – работа под нагрузкой будет в определенном смысле даваться такому человеку легче, чем пребывание в бездействии. Субъективно данное обстоятельство будет переживаться как улучшение самочувствия, когда занят определенной деятельностью, по сравнению с периодами бездействия. Для так устроенного организма пребывание в зоне пиковых нагрузок хотя и потребует напряжения сил, но будет переноситься гораздо проще, чем в предыдущем случае.

В связи с этим представляется, что и о творчески одаренных людях можно сказать нечто подобное. В частности, я склонна предположить, что *специфической особенностью творчески одаренных* окажется то, что пребывание в зоне пиковых *интеллектуальных, ментальных и духовных нагрузок телесно* будет переживаться ими как благо. Иными словами, их организм в процессе творчества **чисто физически** будет демонстрировать лучшие показатели работы, чем когда креативная личность занята рутинной деятельностью. (Это, думается, хотя бы отчасти объясняет то обстоятельство, что такие люди в моменты творческого простоя чувствуют себя довольно скверно, и не случайно соответствующие состояния получили наименование «кризиса»: «творческий кризис»). И напротив, как только состояние твор-

ческого горения возвращается, такой человек как бы «оживает», телесные процессы нормализуются, настроение улучшается и жизнь кажется насыщенной.

В связи с этим вспоминается суфийская поучительная история⁹. Один известный поэт почувствовал себя больным. Сначала он лечился обычными средствами, но это не помогало, состояние его не улучшалось, а ухудшалось. Потом он испробовал все то, что могли предложить лучшие придворные врачи, однако и это не дало результатов. Время шло, а ему становилось все хуже и хуже. Знакомые и друзья заговорили о неизлечимой болезни. И вот однажды через их город проходил суфийский шейх. Родные пригласили его к больному. Шейх внимательно выслушал историю ухудшения его состояния, а потом неожиданно для всех спросил: «А давно ли ты писал стихи?». Поэт удивился, но ответил: «Очень давно». Тогда шейх сказал: «Почитай мне что-нибудь». Поэт начал читать. Его щеки порозовели, глаза зажглись, казалось, в нем вновь вспыхнула искра жизни. Шейх спустя некоторое время заметил: «Ты болен оттого, что рождающиеся в тебе стихи не находят выхода. Начни писать ежедневно, и ты поправишься». Так и получилось: с этого дня поэт пошел на поправку, и спустя некоторое время тяжелая «неизлечимая» болезнь забылась как страшный сон.

Эта история, мне кажется, служит яркой иллюстрацией того, **почему** для творчески одаренной личности возможность творить *жизненно* необходима: состояние творческого горения, когда функционирование телесности диктуется режимом вдохновенного поиска нового, *чисто физически, физиологически, улучшает качество жизни* такого человека. И именно это я имею в виду, предлагая в качестве важнейшей отличительной особенности творчески одаренных считать специфическую организацию их телесно-ментального функционирования, когда пребывание в зоне высших эмоциональных, ментальных, духовных нагрузок, связанных с рождением никогда прежде не бывшего, оказывается для организма *чисто физически более благоприятным, чем функционирование в режиме решения таким человеком рутинных задач*. Иными словами, я полагаю, что телесность человека-творца (целостная система <ум-тело>) устроена таким специфическим образом, что в процессе решения **творческих** задач его организм

⁹ «Почительная история» – это жанр суфийской духовной литературы.

функционирует лучше, чем в условиях отсутствия подобной нагрузки. Когда такой человек не творит, не рождает нового, он может хандрить, жаловаться на недомогания (и, главное, действительно их испытывать); когда же он входит в зону творчества, все нарушения функционирования исчезают сами собой, поскольку специфика его телесности такова, что данная форма нагрузки *для его организма благотворна*.

То же самое можно отнести к человеку, творчески одаренному в любой сфере профессиональной деятельности: преподаватель «от бога» будет лучше себя чувствовать, когда читает лекцию или объясняет материал, талантливый актер будет физически здоровствовать и процветать, активно выступая на сцене или будучи востребованным в кино. Духовный подвижник, – когда он исследует и открывает новые горизонты духовных трансформаций и новые глубины субъективных откликов на них.

Пребывание в зоне противоречия и неопределенности

Я полагаю, ключевыми характеристиками огромного большинства ситуаций, связанных с необходимостью применения творческих потенций для своего разрешения, являются: а) наличие неопределенности и б) представленность противоречия в той или иной форме. Соответственно, специфические особенности творчески одаренных должны обеспечивать им максимально эффективное функционирование в этих зонах.

Что можно сказать об общих тенденциях познавательной и операциональной деятельности обычного, «среднестатистического» субъекта, вынужденного работать в таких условиях? Сначала несколько слов о том, как функционирует организм человека в зоне неопределенности.

Физик Леонард Млодинов, профессор Калифорнийского технологического института и соавтор Стивена Хокинга по книге «Краткая история времени» пишет: «Механизмы анализа ситуации с элементами неопределенности довольно сложны для понимания и возникли в процессе эволюции и не без влияния особым образом устроенного мозга человека, его личного опыта, знаний и эмоций. В действительности реакция человека на неопределен-

ность настолько сложна, что иногда различные структуры в мозге приходят к различным выводам и, по всей видимости, конфликтуют между собой, оспаривая главенство»¹⁰. Кроме того, он обращает внимание на «...тесную связь между зонами человеческого мозга, отвечающими за оценку ситуации неопределенности, и зонами, отвечающими за реакции, которые часто считают наиболее иррациональными, – за эмоции. К примеру, функциональная магнитно-резонансная томография показывает, что риск и ожидаемое вознаграждение оцениваются подсистемами дофаминэргической системы мозга – медиаторной системы, играющей важную роль в обеспечении мотивационных и эмоциональных процессов. Томография также показывает, что миндалевидная железа, помимо прочего связанная с эмоциональным состоянием человека, включается, когда человек принимает решения в ситуации неопределенности»¹¹.

Итак, оперирование в зоне неопределенности связано а) с обстоятельством неоднозначной оценки перспектив разными структурами мозга, которые в результате оказываются в ситуации конфликта и оспаривают между собой право стать определяющими при принятии решения; и б) с эмоциональной компонентой в пространстве человеческого бытия, в результате чего соответствующие процессы обеспечиваются одними и теми же системами мозга.

Теперь посмотрим, как поступает человек в ситуации вынужденного оперирования противоречивой информацией.

Оказывается, на уровне осознанного осмысления он не очень удачно использует противоречивые данные. В частности, исследования¹² показали, что когда испытуемые вынуждены формулировать суждение на основе совокупности признаков, содержащих взаимоисключающие утверждения, их мыслительная стратегия сводится к отбрасыванию одного из компонентов противоречивой информации и принятию решения на основании другого. При этом выбор «оставляемого» признака определяется некоторыми установками общего характера: собственными предпочтениями, сложившейся системой представлений, когнитивными штампами и т. п.

¹⁰ Млодинов Л. (Не)совершенная случайность. Как случай управляет нашей жизнью. М., 2010. С. 16–17.

¹¹ Там же. С. 16.

¹² Posner M. Cognition: An Introduction. Scott. Illinois, 1973. P. 80.

Таким образом, для обычного, «среднестатистического» человека оперирование информацией в условиях неопределенности и противоречивости представляет довольно большую сложность. Однако априори ясно, что творчески одаренные успешно справляются с этими «вызовами», иначе результаты их деятельности не были бы положительными. За счет чего же обеспечивается более эффективная работа креативных натур в зонах неопределенности и противоречивости?

Я полагаю, ключевую роль здесь играет способность переходить от уровня осмысления ситуации в терминах *информации* к уровню репрезентации ее с опорой на *идеи*. Что же именно в параметрах идеи – как средства репрезентации имеющегося – обеспечивает большую эффективность и лучшие возможности в плане решения субъектом творческих задач?

Принципиальным здесь мне видится фактор *объемности*, который появляется в определении понятия идеи. Напомню, что предложенное в данной статье понимание содержит апелляцию к *объемности* паттерна организации внутреннего опыта субъекта. Это подразумевает не просто отсылку к единой системе ум-тело (что характерно для телесно-ориентированного подхода), но к лежащей в *основании* такой системы *исходной* синкретичной целостности, в рамках которой *еще нет* разбиения пространства человеческого бытия на противоположные, взаимоисключающие начала.

Поэтому я и говорю о сфере личностного опыта, который коррелирует с понятием «идея», как об *изначальной* синкретичной целостности, из которой впоследствии (после привнесения диссоциации в мир человека) действительно рождаются «ум» и «тело» как относительно самостоятельные переживания (а позднее и соответствующие этим ощущениям-переживаниям понятия), но которые на интересующем нас этапе эволюции человека *еще не представлены*. Иными словами, разбиения мира человека на противоположности и взаимоисключительности еще не произошло. Эту изначальную целостность с оговорками можно обозначить как «телесный ум» или «думающее тело». В ней нет позиции наблюдателя: человек и процесс – одно. Человек, направляющий заинтересованное внимание на процесс, *становится* процессом.

Экспериментальные данные свидетельствуют о том, что присоединение внимания к деятельности усиливает переживание деятельности¹³. В частности, ученые обнаружили, что когда человек смотрит на ту часть своего тела, к которой прикасается, соматосенсорная зона коры головного мозга, отвечающая за интерпретацию тактильных ощущений, активируется сильнее, чем когда он не видит прикосновения. Поэтому *направление внимания на саму деятельность направления внимания* (осуществляемое в акте самосознания) делает – помимо всего прочего – переживание куда более острым, чем всё то, что до этого ощущалось. В этом новом для человека переживании кристаллизуется и новое ощущение – *самости* как чего-то отличного от всего прежде испытанного.

Я считаю, что когда такой шаг был впервые сделан в когнитивной эволюции, в это мгновение и произошло привнесение в мир человека двойственности, диссоциации. Потому что отныне одно и то же – физиологически, субстанциально, телесно – существо в одно и то же время, в одном и том же отношении стало «я» и «не-я». «Я» – как то переживание, которое конституируется при *обращении способности сознания на саму эту способность*, когда человек «сознаёт себя сознающим». (Подобное переживание выливается в составляющую «дух», «душа», «разум», которые с этого момента больше «не плоть». Так и рождается полностью лишенное вещественности духовное начало и полностью лишенное духовности телесное.) И «не-я» – как все остальные формы переживания собственной представленности в мире, которые по сравнению с предыдущим становятся менее острыми, менее полными и слабо интенсивными.

Подобная трансформация само- и мироощущения выливается в дихотомизацию всего на свете. И отныне это та самая *позиция* двойственного, дуального мировидения, которая проявится и при взгляде на самого себя, и на окружающее, и на других существ.

До формирования подобного ощущения человек был соприроден миру. После формирования позиции наблюдателя он устойчиво ощущает себя отделенным от мира барьером самости (ни одно

¹³ Эккерман Дж. Краткая история человеческого тела. 24 часа из жизни тела: секс, еда, сон, работа. СПб., 2008. С. 52.

живое существо больше не способно к самосознанию)¹⁴. И именно в результате такого нового когнитивного акта рождается сначала ощущение «объекта», а затем и соответствующее этому ощущению понятие, а также соответствующая познавательная позиция. *Как познавательная позиция*, как интенция, она проявляется в стремлении выносить себя за рамки процесса, занимая позицию наблюдателя по отношению к происходящему. Это приводит к утрате способности непосредственно переживать-проживать происходящее в другом как во-мне-самом-совершающееся. А ведь именно данное переживание, обеспечиваемое эмпатийной способностью, лежит в основании непосредственного прямого усмотрения, которое обычно связывают с работой интуиции.

Итак, на стадии *недвойственного постижения* (осуществляемого в рамках *изначальной целостности* <ум-тело>) имеет место растворение человека в объекте, которое может быть представлено нами, как существами дискурсивной культуры, в следующей форме: направление заинтересованного внимания на объект приводит к формированию новой, никогда прежде не бывшей целостности <субъект-объект>, специфической особенностью которой является то, что в ней нет ни того, что в нашем нынешнем понимании мы называем «субъектом», ни того, что мы называем «объектом»¹⁵. В рамках такой изначальной целостности человек *становится*

¹⁴ Как говорит лауреат Нобелевской премии в области медицины, многие годы посвятивший исследованию проблем сознания, Дж.Эдельман: «Оно (высокоуровневое сознание. – *И.Б.*) выражается в прямом осознании – невыводном или непосредственном осознании ментальных эпизодов без вовлечения органов чувств или рецепторов. Это то, что мы, люди, имеем в дополнение к первичному сознанию. Мы сознаём, что являемся сознающими» (См.: *Edelman G. Consciousness: The Remembered Present // Cajal and Consciousness. Scientific Approaches to Consciousness on the Centennial of Ramon y Cajal's Textura / Ed. by Pedro C. Marijuan. Annals of the New York Academy of Sciences. Vol. 929. N.Y., 2001. P. 113.*

¹⁵ Строго говоря, в этом состоянии нет ни объекта, ни субъекта, потому что в нем нет двойственности. Но мы, исследующие и описывающие это состояние, не можем сделать этого, не прибегая к естественному языку, двойственному по самой своей природе и категориальным средствам анализа, в рамках и средствами которых мы выражаем осмысливаемое. Поэтому мы говорим: «В этом состоянии нет субъекта и объекта», но на самом деле в этом состоянии нет ни самих этих понятий, ни соответствующих этим категориям ощущений, – потому что, как уже отмечалось, позиция наблюдателя, диктующая вынесение себя за скобки процесса, в нем отсутствует.

объектом, на который направлено его внимание: он – не тот, кто наблюдает за внешним по отношению к нему процессом, он *и есть* сам этот процесс.

Данное мироощущение прекрасно выражено в объяснении Д.Т.Судзуки того, как рождается гениальное произведение искусства: «Можно задаться вопросом, как художник углубляется в дух изображаемого? (Речь идет об изображении растения (гибискуса), созданном в XIII в. Моккеем (Му-цзи) и считающимся национальным достоянием Японии. – *И.Б.*). ... Секрет в том, чтобы стать растением. Но как человек может стать растением?... На практике это достигается посредством интроспективного рассмотрения растения. При этом сознание должно быть полностью свободно от субъективных эгоцентрических мотивов. Оно становится созвучным Пустоте, или *таковости*, и тогда человек, созерцающий объект, перестает осознавать себя отличным от него и отождествляется с ним. Это отождествление дает возможность художнику чувствовать пульсацию жизни, которая проявляется одновременно в нем и в объекте. Вот что имеют в виду, когда говорят, что субъект теряет себя в объекте и что не художник, а сам объект рисует картину, овладевая кистью художника, его рукой, его пальцами»¹⁶.

Иными словами, чтобы создать гениальный продукт, надо позволить себе слиться с ним, *стать* им. А это и есть отказ от позиции наблюдателя по отношению к процессу, вынесения себя за скобки процесса жизни. В этом состоянии исчезает граница, барьер, отделяющий человека от мира, человека от объекта его интереса, и они оказываются составляющими новую, прежде не существовавшую данность: человек – во всем богатстве, сложности и специфике (генетической и культурной) его личности – и объект, оказавшийся в центре его внимания. И в рамках этой новой, никогда прежде не бывшей целостности формируется новое поле отношения с новыми возможностями *в прямом непосредственном усмотрении* **знать** истинное положение вещей, поскольку процессы, происходящие в другом, переживаются как часть собственных внутрителесных динамик.

¹⁶ Судзуки Д.Т. Мистицизм: христианский и буддистский. Киев, 1996. С. 43–44.

Как сознание принимает решение о неосознании

Это очень неожиданный и сложный феномен, относительно которого имеются интересные экспериментальные данные¹⁷. Испытуемому в состоянии гипноза давалась установка, запрещающая видеть человека, который на самом деле был в комнате. Оказалось, что в таком случае испытуемый не только не обнаруживал его присутствия (хотя тот постоянно находился в поле его зрения), но и не мог понять, откуда доносится звук, если «невидимка» включал электробритву. Если субъекту давалось постгипнотическое внушение (после пробуждения не видеть того, кто находится в комнате), то и по выходе из транса испытуемый не видел его, хотя и не пытался «пройти сквозь него», если тот вставал на его пути. При этом сам испытуемый впадал в глубокое гипнотическое состояние.

Доктор психологических наук А.Агафонов так комментирует результаты эксперимента: «Получая запрет на зрительное восприятие, испытуемый усваивает инструкцию сознательно, так как он должен понять смысл того, что ему предписывается словами внушения. После этого он должен сохранять смысл в памяти, то есть должен всегда помнить, что из воспринимаемого ему нужно не воспринимать. Но, чтобы не воспринимать, он должен, воспринимая, сознательно идентифицировать тот объект, который требуется не воспринимать. Только в этом случае испытуемый мог бы не видеть то, что ему видеть запрещено... Видение без осознания возможно только в том случае, если само сознание понимает, что надо осознать, а что – нет»¹⁸.

Все это говорит о том, что акт осознания имеющегося – чрезвычайно сложный и неоднозначный процесс, совершающийся в ходе серии прямо-возвратных движений ума: сначала ум должен увидеть имеющееся, как оно есть, потом он должен соотнести имеющееся с хранящейся установкой на нераспознавание того, что он видит (зачастую того, что находится прямо у него перед глазами), и наконец, ум должен сделать вывод о том, что он не видит того, что

¹⁷ *Петренко В.Ф.* Личность человека – основа его картины мира // Модели мира. М., 1997. С. 12.

¹⁸ *Агафонов А. Ю.* Когнитивная психомеханика сознания, или как сознание неосознанно принимает решения об осознании. Самара, 2007. С. 183.

на самом деле находится прямо перед ним. И на протяжении всего процесса ум должен удерживать в памяти информацию о том, что именно ему видеть не следует.

Я думаю, именно этот процесс лежит в основании стандартной техники отказа от оперирования противоречивой информацией человеком, не занятым решением творческой задачи. Такой человек видит наличие противоречия, но его сознание – под влиянием установки на непротиворечивость картины мира – принимает решение не осознавать факт наличия проблемы. В результате одна часть информации отбрасывается, и человек спокойно остается только с одним компонентом реально имеющегося, – что и приводит к приятному ощущению отсутствия проблемы и сохранению устойчивости внутреннего мира. И это ощущение действительно приносит облегчение, потому что, как мы помним, когнитивная система человека не оперирует некими дискретными элементами информации, в готовом виде представленными в среде, а взаимодействует со средой, *постоянно видоизменяя и перестраивая себя*. А это сложная задача – все время менять свою структуру, причем так, что в какие-то моменты она оказывается выражено противоречивой.

И теперь, наконец, мы можем сказать, *почему* в процессе познания (особенно *творческого* познания, когда человек оперирует идеями, а не информацией) он непрерывно перестраивает свою структуру: потому что на базе *изначальной*, исходной целостности <человек-мир> (где нет двойственности, нет привнесения позиция наблюдателя) он составляет *единое целое с тем процессом, на который оказалось направлено его заинтересованное внимание*. Соответственно, в этом состоянии он **становится** (в вышеуказанном смысле) этим процессом, реально перестраивая всю сложность своей внутренней структуры под него.

Заключение

Я думаю, проанализированные аспекты особенностей креативного поиска позволяют понять, *почему* творческий акт сопряжен с пребыванием в зоне высших ментальных, эмоциональных, интеллектуальных, душевных и духовных напряжений: потому что

человек, взаимодействующий с проблемной ситуацией на уровне оперирования *идеями*, а не только информацией, переводит рассмотрение (а на самом деле проживание) проблемы в плоскость *изначальной базовой целостности* <ум-тело>. А в этом состоянии он постоянно видоизменяет себя самого, *становясь* в процессе исследования тем, что исследует. И понятно, что далеко не все люди способны выдерживать такие нагрузки.

Возвращаясь к понятию «организм творчески одаренного», можно сказать, что он устроен таким специфическим образом, что вбирание в себя противоречия (когда человек на какое-то время сам становится той проблемной ситуацией, которую изучает), неполноты (когда исследователь сталкивается с задачей восполнения недостаточности имеющихся для решения проблемы данных), пребывание в зоне спонтанности и неопределенности не разрушает его. Функционирование в сфере пиковых ментальных, эмоциональных, психических и духовных напряжений, связанное с непрерывным видоизменением собственной телесности (понимаемой как *исходная целостность* <ум-тело>), оказывается для него *чисто физически благоприятно*. Именно поэтому такой человек и способен выдерживать пиковые режимы напряжений, связанных с поиском и открытием подлинно нового.

Что касается понятий «идея» и «информация» в качестве потенциальных средств анализа творческого процесса во всей его сложности, противоречивости, спонтанности и не-всеобщности, то я связываю его, прежде всего, с оперированием *идеями*, – особенно на стадиях *неосознаваемого* мыслительного процесса (инкубация и озарение). С информацией же, на мой взгляд, человек теснее взаимодействует на стадиях накопления данных по проблеме, а также выведения следствий и проверки гипотез. Идею я определяю как *объемный* паттерн организации внутреннего опыта субъекта, в котором в максимально спрессованной форме представлена *вся сложность* его внутренней природы, обусловленная функционированием целостной системы <ум-тело>. Информация в таком случае может быть понята как поверхностный срез объемного паттерна, выражающего идею, в котором находит свое выражение лишь «умственная» составляющая продукта.

Полагаю, что термин «информация» эффективнее описывает процессы на стадии готового, ставшего знания, тогда как динамики, связанные с нахождением и порождением нового, со спонтанным, не-всеобщим в жизнедеятельности человека, адекватнее передаются термином «идея».

Оперирование понятием «идея» применительно к творческому поиску и интуитивному прозрению позволяет адресоваться к особенностям и телесного, и ментального склада человека, причем как в плане генетической обусловленности¹⁹, так и в аспекте средовых влияний.

¹⁹ В частности, исследования, проводимые в рамках социобиологии, показали, что генетические вариации обуславливают изменения в когнитивных способностях, поведении, восприятии человека. Это касается цветового зрения, остроты слуха, способности различения запахов и вкусов, экстравертированности-интровертированности личности, времени овладения языком, правописанием, особенностей формирующихся перцептивных и психомоторных навыков, времени прохождения стадий Пиаже, характера возникающих фобий, некоторых форм неврозов, психозов и др. Кроме того, были выявлены единичные генетические вариации, которые обуславливают когнитивные способности (данные Ахтона и др.). Стало также очевидным, что мутации в отдельном локусе могут выразиться в глубоких и очень специфических изменениях в архитектуре мозговых тканей (данные Ракик). Эти изменения не только модифицируют поведение на локомоторном и перцептивном уровнях, но также влияют и на такие высокоуровневые функции, как осуществление выборов и принятие решений (Блисс и Эррингтон) (см.: *Lumsden Ch., Gushurst A. Gene-Culture Coevolution: Humankind in the Making // Sociobiology and Epistemology. Dordrecht, 1985. P. 9–10.*

Н.М. Смирнова, Л.М. Демченко

Творчество как процесс созидания смыслов

В статье рассмотрен один из важнейших когнитивных аспектов творчества, а именно мышление как процесс созидания человеческих смыслов. Абстрагируясь от психологических интерпретаций творчества как креативной деятельности персонального сознания, «встроенного» в чувственную ткань индивидуального восприятия, авторы обращаются к рассмотрению процессов феноменологического конституирования в рамках трансцендентально-чистого, «сущностного» сознания трансцендентального субъекта феноменологической философии.

Методологические проблемы анализа творчества

Понимание творчества как процесса создания нового, ранее не известного является исходной интуицией в изучении творческой деятельности человека. Именно творчество созидает новые идеи, ценности, смыслы, а в конечном счете – и самого человека как субъекта духовно-практической деятельности. Творческая активность человека порождает «цветущее многообразие культуры» – неисчерпаемое богатство генофонда человеческой цивилизации. Поэтому изучение когнитивных аспектов творческого процесса составляет важнейшую задачу философского анализа становления и развития культуры, общества и самого человека.

Первой методологической предпосылкой исследования когнитивных аспектов творчества является определение объема и содержания этого понятия, его контекстуальной ниши в системе других понятий, изучающих познание человека и культурные артефакты его сознания и деятельности. Существуют различные точки зрения относительно места и роли творчества в мышлении и деятельности человека. Обозначим лишь крайние из них, между которыми – целый спектр промежуточных, синкретических позиций. Согласно первой, творчество эксклюзивно и эмерджентно. Оно манифестирует прорыв за пределы повседневности к так называемым измененным состояниям сознания. Подобный подход представлен, к примеру, в работах влиятельного исследователя Ч.Тарта¹. Подобное определение понятия творчества адекватно задачам отдельных когнитивных наук, в частности, психологии личности, психологии развития, когнитивной психологии и т. п. Презумпцией же философского, теоретико-познавательного анализа когнитивной активности сознания, восходящего к классическому рационализму Нового времени и по умолчанию принятому современной эпистемологией, является представление об «отелесненном» сознании взрослого бодрствующего человека в здравом уме и твердой памяти, в классической философии сознания способного достичь полноты саморефлексии. Изучение же измененных состояний сознания является прерогативой специализированных разделов когнитивных наук.

Другим полюсом в трактовке объема понятия творчества является влиятельная точка зрения, согласно которой творчество является атрибутом любых форм человеческого мышления и деятельности. С этих позиций именно созидательная мощь человека позволяет ему конституироваться в качестве субъекта масштабных преобразований природы, общества и самого сознания. Несомненное достоинство подобной активистски-деятельностной парадигмы состоит в том, что она существенно раздвигает рамки обыденных представлений о творчестве как процессе созидания лишь продуктов художественной фантазии – произведений искусства.

Важно, однако, иметь в виду, что расширительная трактовка творчества как атрибута человеческой деятельности и мышления является секулярной версией теологического догмата о

¹ Тарт Ч. Измененные состояния сознания. М., 2003.

сотворении мира, в соответствии с которым человек сотворен по образу и подобию Бога и от Бога же наделен созидательно-творческой силой. Современные исследования по медиэвистике обнаруживают не только преемственность, но и каналы культурной трансляции религиозных воззрений о творении в сферу светской культуры и образования. «Амвросий (Медиоланский. – Н.С.) подчеркивает способность человека быть творцом, способность, которую он получил на основании акта творения, – констатируют С.С.Неретина и А.П.Огурцов. – Обладающий такой способностью человек должен сам на основании свободной воли выбрать путь личного спасения, *произведя* (курсив авт. – Н.С.) себя заново»². Идея творческого созидания человека, отсылающая к культу божественного творения, констатируют исследователи, оказала влияние не только на средневековую мысль, но и на последующий процесс трансляции теологических идей в сферу светского образования³. Обыденный язык зафиксировал религиозные истоки представлений о творчестве, сокрытые позднейшими культурно-антропологическими напластованиями, в метафорическом уподоблении таланта «искре божьей».

Секулярные версии творчества как имманентной характеристики человеческой деятельности (в которых теологические истоки представлений о творчестве как производном от акта творения стерты) исходят из того, что любой акт человеческого мышления и действия является творческим по самой природе. В соответствии с подобной расширительной трактовкой, исследование творчества следует осуществлять на пути философской рефлексии над любыми актами человеческого мышления и действия. «Мышление, – отмечает известный отечественный исследователь В.М.Розин, – есть творческий процесс, причем такой, в котором мысль рождается каждый раз заново и эта мысль – *всегда новая мысль* (курсив мой. – Н.С.). Из современных философов ее отстаивают, например, М.Хайдеггер, М.Фуко, М.К.Мамардашвили. Они постоянно подчеркивают, что мышление – это процесс, делающий невозможным старую мысль, и наоборот, это определенная возможность мыслить иначе, чем прежде. Хайдеггер и Мамардашвили добавляют к этому также идею пути, понимая мышление как интеллектуаль-

² Неретина С.С., Огурцов А.П. Время культуры. СПб., 2000. С. 7.

³ Там же.

ный путь, ведущий человека из обычной реальности в подлинную (мир истины, сущности, божества и т. п.), как поиск, позволяющий человеку впервые состояться в качестве человека»⁴.

Не подлежит сомнению, что творчество может вести (а может и нет) в мир истины, сущности и божества. Важно, однако, помнить, что подобное понимание творчества (как пути к указанным ценностям) парадоксальным (хотя и неявным) образом отсылает к изначальной теологической интерпретации творчества как совпадения истины, сущности и божества. А поэтому, не слишком искажая суть дела, можно утверждать, что представленная в трудах означенных философов XX в. расширительная трактовка творчества «стара как мир».

Помимо общекультурных, укорененных в христианской традиции, расширительная трактовка творчества опирается и на собственно философские предпосылки. Они восходят к пространственно-темпоральной метафорике «потока сознания»⁵, представленной в трудах А.Бергсона, У.Джемса, а впоследствии и Э.Гуссерля. Согласно этим представлениям, сознание взрослого бодрствующего человека представляет собой непрерывный поток мыслей, чувств, переживаний – поток персональной жизни сознания. Использование метафоры потока высвечивает ту мысль, что «течение» мыслей, чувств, переживаний является условием динамического равновесия структур человеческого сознания. Для поддержания субъективной реальности сознание должно непрерывно изменяться, подобно сказочным героям Зазеркалья Л.Кэррола, которые непрерывно бегут, чтобы оставаться самими собою.

Основной характеристикой потока сознания является его имманентная *временность* – внутренняя длительность, психологическое время («время-взросление»), столь же отличное от внешнего, астрономического, как чувственное переживание – от движения часовой стрелки. Утверждение, что в поток сознания нельзя войти дважды, отсылает к возможному, но методологически непротиворечивому пространственному образу «внутреннего времени» – представлению о том, что однажды пережитое нельзя пережить заново, поскольку между любыми его состояниями существует *разрыв*

⁴ Розин В.М. Мышление и творчество. М., 2006. С. 24. См. также: Библер В.С. Мышление как творчество. М., 1975.

⁵ См: Бергсон А. Материя и память. Собр. соч. Т. 1. М., 1963.

во внутреннем времени. Поэтому для предполагаемого повторения отсутствуют сопутствующие изначальному переживанию ментально-аффективные «окаймления» (fringe) мыслей и чувств. Так что в пределах метафорического уподобления сознания потоку – согласимся с упомянутыми выше авторами – любая мысль каждый раз действительно выступает как существенно новая⁶.

Подобное отождествление творчества с мышлением в целом переводит проблематику творчества в плоскость изучения функционирования и развития мышления как такового. Тем самым исследование собственно креативных характеристик мышления лишается своего специфического предмета. Между тем философский анализ обыденного мышления обнаруживает целый пласт алгоритмических и просто привычных мыслительных операций, которые не требуют мобилизации творческого потенциала. Это рутинные действия и мыслительные операции, которые выполняются на пониженном уровне внимания. «Не согласуется с действительностью, – отмечает Ж.Делёз, – что мыслить означает якобы естественное проявление способности, что эта способность якобы обладает природой и доброй волей. “Все” знают, что в действительности люди размышляют редко и скорее под действие шока, а не в порыве склонности»⁷. Индустриальное производство и обусловленный им стиль мышления (модерн) привносят в нашу повседневность стандартизацию и унификацию, а вместе с ними – и алгоритмизацию («автоматизацию») рутинных операций деятельности и мышления⁸.

Развернутый анализ когнитивной специфики обыденного мышления и действия осуществлен в рамках социально-феноменологического подхода. В повседневной жизни, полагает А.Шюц, нет необходимости каждый раз заново ставить и решать рутинные задачи. Обыденное мышление прибегает к использованию социально апробированных *готовых образцов* (когнитивных паттернов) – смысловых конфигураций, сложившихся эмпирически в синтезе различных содержаний социального опыта⁹. Они

⁶ Ср. с Гераклитовым: «На входящего в одну и ту же реку текут все новые и новые воды».

⁷ Делёз Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. С. 167.

⁸ См.: Касавин И.Т., Щавелев С.П. Анализ повседневности. М., 2004.

⁹ Шюц А. Мыслительные конструкты здравого смысла / Пер. с англ. Н.М.Смирновой // Шюц А. Избранное: мир, светящийся смыслом. М., 2004. С. 10–28.

даны как само собой разумеющиеся (taken for granted) и не требующие размышлений до тех пор, пока эмерджентные обстоятельства этого не потребуют. Использование типологических образцов позволяет в стандартных ситуациях мыслить и действовать на пониженном уровне «внимания к жизни» (attention to life), сберегая творческую энергию для подлинных инноваций.

«Опривыченными» (habitualized) являются большинство обыденных повседневных действий. В повседневной жизни, где мысль непосредственно вплетена в практическое действие, мы не задумываемся над тем, как орудовать столовой ложкой, приветствовать коллегу или заварить чай, а опытным водителем считаем того, кто привык вести машину на «автопилоте». Существуют даже образцы стандартизированных действий в чрезвычайных ситуациях (экологических и социальных)¹⁰, а также кодифицированные церковью образцы ритуалов для общения с трансцендентным. Свод интересубъективных образцов (паттернов) социально апробированных форм мышления и действия подобен поваренной книге, из которой мы в повседневной жизни извлекаем нужный рецепт, не обременяя себя на каждом шагу размышлением о том, насколько истинны те предписания, которые лежат в его основе. Усвоение («присвоение») типологических образцов социального мышления и действия составляет когнитивный фундамент первичной социализации человека и его культурной адаптации в определенном сообществе.

В рамках концептуального каркаса теории личностного знания М.Полани используемый здесь «рецептурный» тип знания является не фокусным, а «периферическим», краевым (subsidiary). Это знание «на подушечках пальцев», «на острие взгляда», «на кончике языка». Будучи жестко инкорпорированным (встроенным в габитус), оно зачастую трудно выразимо в языке¹¹. Использование личностного знания индивида, функционирующего как *навык* – телесный или интеллектуальный, – не требует решения собственно творческих задач. Ментальные действия, следующие предзаданным типологическим образцам или «отелесненным» схемам деятельности *не продуцируют новых смыслов*.

¹⁰ См.: Гостюшин А. Энциклопедия экстремальных ситуаций. М., 1994.

¹¹ Polanyi M. Personal knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy. L., 1962. Chapter 1. P.P. 69–124.

Основываясь на приведенных выше ограничениях, мы определим собственно творческую деятельность как *процесс созидания новых смыслов*. Они могут обрести предметное воплощение как в идеализированных объектах мышления (понятия, числа, теории, стихи, музыкальная тема, драматический конфликт и т. п.), так и в овеществленных артефактах человеческой деятельности (технические устройства, архитектурные сооружения, ландшафтный дизайн и т. п.) – онтологический статус продуктов творческой деятельности не определяет их содержания. Определение творчества как **процесса созидания новых смыслов** не позволяет «растворить» его в предметах отдельных когнитивных наук, изучающих мышление. Напротив, оно схватывает его собственно философский, социально-эпистемологический аспект, т. к. смысл выступает конститутивным базисом социальной эпистемологии¹². Универсум социальной эпистемологии – это мир, светящийся смыслом.

Подобное понимание творчества укоренено в наличных практиках изучения формирования понятий и процессов их культурной трансляции. «Творчество, – читаем в Новой философской энциклопедии (а также и в Энциклопедии эпистемологии и философии науки), – категория философии, психологии и культуры, которая выражает важнейший *смысл* (курсив мой. – Н.С.) человеческой деятельности, состоящий в увеличении многообразия человеческого мира в процессе культурной миграции»¹³. Определяя творчество как *смысл человеческой деятельности*¹⁴, приведенное определение схватывает не только культурно-антропологическую размерность творчества как порождения и репродукции культурного многообразия. Оно выражает его бытийную, философско-онтологическую характеристику: сопряжение сознания и продуктов человеческой деятельности с реальностью. Онтологические экспликации процесса конституирования смысла нашли свое

¹² Подробнее см.: *Смирнова Н.М.* Смысл как конститутивный базис социальной эпистемологии // Эпистемология и философия науки. 2008. Т. XVIII. С. 57–60.

¹³ *Бескова И.А., Касавин И.Т.* Творчество. Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М., 2009. С. 954.

¹⁴ Заметим, что социальная востребованность творчества в различных исторических типах цивилизаций неодинакова. В традиционном обществе инновации маскировались под традицию, однако в индустриальном обществе все новое считается непреходящей цивилизационной ценностью.

развернутое воплощение в феноменологической философии¹⁵. «Между сознанием и реальностью, – убежден Э.Гуссерль, – поистине зияет пропасть смысла»¹⁶.

Представление о том, что – независимо от его предметных воплощений – сущность творчества состоит в созидании новых смыслов, является философским обобщением теоретических наработок когнитивных наук. Так, еще в рамках психологической школы Л.С.Выготского сложилось представление о том, что элементарной клеточкой, единицей исследования сознания является значение. «*Значения* (курсив авт. – Н.С.) являются важнейшими образующими человеческого сознания... Значения преломляют мир в сознании человека»¹⁷. Осознанность – это системная организация значений, т. е. возможность выражения одних значений через другие¹⁸. *Осознать* что-либо – значит включить его идеальную модель в уже сложившуюся систему упорядоченных значений.

Значение является «превращенной формой человеческой деятельности», ее закрепленной в слове идеальной моделью. Но, будучи носителем значений, язык не является их самым глубоким источником. «За языковыми значениями скрываются общественно выработанные способы (операции) действия, в процессе которых люди изменяют и познают объективную реальность»¹⁹. Как схематическое отображение в сознании этих операций, значение нематериально и непредметно. Оно выражает человеческое отношение к предмету, а не сам предмет. Поэтому, анализируя структуру значений, мы фокусируем исследовательский интерес не на том, каковы картина внешней по отношению к человеку реальности или «стертая» в сформировавшемся значении чувственная ткань восприятия, а на том, каков *когнитивный образ* переживаемой реальности. И важнейшим инструментом исследования

¹⁵ Гуссерль Э. Собр. соч. М., 2001. Т. VI. С. 121–123.

¹⁶ Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М., 1994. С. 11.

¹⁷ Леонтьев А.Л. Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975. С. 140.

¹⁸ Выготский Л.С. Мышление и речь. М.–Л., 1934. С. 50.

¹⁹ Там же. С. 141.

сознания является феноменологический анализ процесса «осаждения» (*седиментации*) значений²⁰ в жизнепрактической деятельности человека.

Развивая идеи Л.С.Выготского, его ученик и последователь А.Н.Леонтьев трактует сознание как индивидуальную систему перцептивно детерминированных значений с присущей ей структурой релевантности: пристрастностью, субъективной мотивацией, ценностными приоритетами. При этом, по мысли А.Н.Леонтьева, изучение генезиса и эволюции значений выступает ключом к исследованию механизмов трансформации сознания. Представления о методологической роли изучения генезиса и структуры значений лежат в основе интенсивно развивающегося раздела современной психологической науки – психосемантики²¹.

Значения ведут двойную жизнь. С одной стороны, они выражают интересубъективный опыт социального конструирования реальности, с другой – опыт сознания отдельных индивидов, посредством которого они только и могут существовать. Отождествление сознания с системой лично окрашенных субъективных значений, выраженных в знаково-символической форме, проложило дорогу расширенным вариантам философского и междисциплинарного анализа языка. Философская одержимость языком вылилась в исследование его роли как в интерпретации картины реальности, так и ее социального конструирования лингвистическими средствами. Междисциплинарные аспекты языковедческой проблематики реализовались в изучении психологических аспектов и культурных артефактов человеческой деятельности: языка бессознательного Р.Якобсона²², «языков мозга» К.Прибрама²³, «языковых инстинктов» Ст.Пинкера²⁴, «языков мысли» Дж.Фодора²⁵.

²⁰ Термин «седиментация значений» впервые введен в рамках социальной феноменологии. Заимствованный из геологии, он артикулирует важность хронологической последовательности отложения различных аспектов значения, из системного взаимодействия в рамках иерархически организованной структуры.

²¹ См.: *Петренко В.Ф.* Основы психосемантики. 2-е изд. СПб., 2005.

²² *Якобсон Р.* Язык и бессознательное. М., 1996.

²³ *Прибрам К.* Языки мозга. М., 1975.

²⁴ *Пинкер С.* Язык как инстинкт. М., 2004.

²⁵ *Fodor J.* Psychosemantics: The Problem of Meaning in the Philosophy of Mind. Cambridge, 1987.

Исходя из представлений о том, что смысловая структура (система субъективных значений) является конститутивной характеристикой сознания и когнитивным инструментом исследования механизмов его генезиса и эволюции, мы определим предмет дальнейшего рассмотрения как *феноменологический анализ креативной активности (трансцендентального) сознания в процессах порождения смыслов*.

Смысл как идеальная предметность трансцендентальной феноменологии

Далее мы сосредоточим внимание на реконструкции феноменологических механизмов наиболее фундаментальной процедуры человеческого мышления – конституирования смыслов. Наиболее глубокое и философски изощренное решение этой проблемы мы обнаруживаем в трансцендентальной феноменологии Э.Гуссерля.

Следуя кантианским традициям, Э.Гуссерль полагал, что подлинная теория познания имеет смысл лишь как исследование (критика) когнитивных способностей сознания. Работа по систематическому прояснению познавательных возможностей человека, убежден Э.Гуссерль, является высшей мыслимой формой рациональности. Поэтому любые осмысленные вопросы о сознании суть проблемы трансцендентальной феноменологии. Предметность феноменологии – человеческие смыслы бытия. Это идеализированная реальность, воплощенная в структурах трансцендентального опыта, безотносительно к ее онтологическому статусу. «Бытие мира не может быть для нас само собой разумеющимся фактом, но лишь проблемой значимости», – убежден Э.Гуссерль²⁶. «В том и состоит задача феноменологической теории природы, – пишет он в письме к В.Дильтею от 29 июня 1911 г., – чтобы подвергнуть сущностному исследованию конституирующее природу сознание во всех его формообразованиях и корреляциях и добиться, чтобы все принципы, которым а priori подчиняется бытие в смысле природы, приобрели окончательную ясность и все проблемы, касающиеся корреляций бы-

²⁶ Гуссерль Э. Парижские доклады // Логос. 1991. № 2. С. 9.

тия и сознания в этой сфере, нашли свое решение»²⁷. Описывая процесс идеального конституирования смысла интенциональных объектов мышления, феноменолог преобразует проблемы традиционной онтологии в вопросы о необходимых условиях и формах когнитивного освоения бытия.

Э.Гуссерль не только синтезировал упомянутые нами выше идеи А.Бергсона и У.Джемса о потоке сознания, но и развил их в соответствии с собственным когнитивным проектом – исследования предельных оснований человеческого знания и генезиса смыслов важнейших универсалий культуры. В соответствии с унаследованной от Канта трансценденталистской установкой²⁸, феноменологическая методология стремится полностью десубъективизировать (очистить от психологических наслоений) опыт сознания и эксплицировать его общезначимое когнитивное содержание в «чистом» сознании трансцендентального субъекта. «Феноменология Э.Гуссерля возникла как радикально субъективный метод изучения явлений и сущностей сознания, – утверждает Г.Вагнер. – Элементарной областью ее исследования являются наблюдаемые формы непосредственного когнитивного опыта и рефлексии»²⁹.

Хотя мы непосредственно живем в нашем потоке сознания, его конструктивная деятельность, замечает Э.Гуссерль, обычно ускользает от нашего мысленного взора. В процессе зрительного восприятия, например, мы видим вещь, но не замечаем *процесса ее видения*. Сосредоточившись на объектах, мы упускаем из виду сами акты субъективного опыта, посредством которых объекты представлены в сознании в качестве предметов опыта. Чтобы их обнаружить, необходимо изменить «наивно-объективистскую» позицию – ориентацию на объекты – и «повернуться к себе», осуществив специфический акт рефлексии в отношении собствен-

²⁷ Ответ Э.Гуссерля на письмо Дильтея от 29 июня 1911 г. // Вопр. философии. 1995. № 10. С. 146.

²⁸ См: *Гайденко П.П.* Гуссерль и Кант: проблема трансцендентальной философии // Философия Канта и современность. М., 1974; *Мотрошилова Н.В.* Гуссерль и Кант: проблема «трансцендентальной» философии // Философия Канта и современность. М., 1974.

²⁹ *Vagner H.* The Scope of Phenomenological Sociology: Consideration and Suggestion // Phenomenology and Social Reality. Essays in Memory of A. Schutz. Nijhoff. 1970. P. 61.

ного опыта. В рефлексии же обнаруживается и фундаментальное свойство сознания – интенциональность, нацеленность сознания на объект, о котором я думаю, воспринимаю, размышляю, быть может, воображаю. Любой опыт детерминирован интенциональным объектом, т. е. тем, сознанием *чего* он является. Восходящий к Ф.Брентано принцип интенциональности имманентно содержит отрицание значимости жесткой субъект-объектной дихотомии как непроясненной метафизической предпосылки классической теории познания. Интенциональность объектов сознания означает, что не существует сознания как *tabula rasa*, лишённого какого бы то ни было содержания. Сознание всегда является сознанием чего-то и не может быть отделено от объекта, на который направлено. «Основное свойство форм сознания, в которых я живу как Я, есть так называемая интенциональность, есть соответствующее осознание (*Bewussthaben*) чего-либо», – убежден Э.Гуссерль³⁰. Принцип интенциональности означает, что направленность сознания на объект человеческого интереса наделяет его *значением*, отнюдь не присущим объекту «самому по себе». Но интенциональность имманентно несет в себе и отсылку к актам субъективного опыта, способам презентации предмета сознанию.

Изучая состав опыта, его структуру и способы образования, феноменолог движется путем, противоположным его генезису. Он отправляется от конкретного содержания предметного мира в сознании, затем исследует акты его восприятия, механизмы конституирования и, наконец, восходит к изначальным данным сознания. Способность задаваться «возвратными» вопросами Э.Гуссерль считал величайшим достоинством феноменологического анализа сознания. В результате феноменологического исследования опыт сознания предстает как неразрывное единство предметности (*ноэмы*) с содержанием акта восприятия предмета (*ноэзой*), т. е. как *ноэтико-ноэматическое единство*, продуцируемое совокупностью интенциональных актов. В таком когнитивном единстве «тает», обнаруживает пределы своей применимости присущее классической рациональности раздвоение познавательного отношения на противостоящие друг другу «субъект» и «объект». Свойственные же классической рациональности представления о том, что анализ наличного состава знания позволяет выявить в нем содержание,

³⁰ Гуссерль Э. Парижские доклады. С. 12–13.

присущее объекту «как таковому» (путем выявления и элиминации свойств субъекта) и характеристик познавательной активности субъекта самих по себе, Э.Гуссерль считает объективистской иллюзией. Он убежден в том, что редукция состава знания до уровня объекта «самого по себе» невозможна. Самое большее, на что может рассчитывать феноменолог, – это вычленение нередуцируемого остатка интенционального предмета (ноэмы), с одной стороны, и акта его конституирования (ноэзы), с другой.

Феноменологическая рефлексия обращена к изучению не только структуры сознания, но и механизмов его креативной активности – *процессу феноменологического конституирования идеальных предметностей*, т. е. смыслов. Рефлексивная деятельность сознания выступает операциональной базой «сотворения смыслов». Ибо феноменологически понятый смысл нельзя обнаружить в готовом виде и лишь «раскрыть» – в каждом рефлексивном акте сознания он формируется заново. Такого рода понимание заметно расходится с присущим классическому рационализму (и воплощенным в классической герменевтике) представлением об «истолковании» как процедуре обнаружения и «раскрытия» изначального смысла, т. е. мыслительной деятельности по анализу готового осмысленного содержания. Основоположник трансцендентальной феноменологии отнюдь не приписывает смыслу статуса онтологически объективной Идеи или Сущности на манер гегелевской «феноменологии духа». Феноменология Э.Гуссерля тем и отлична от гегелевской феноменологии, что в ней нет Абсолютного «самотчуждающегося» духа, в процессе саморефлексии порождающего все многообразие природы и культуры. Место гегелевского Абсолютного духа у Э.Гуссерля занимает трансцендентальное сознание, а место «объективного мира» – предметный мир, коррелятивный трансцендентальному субъекту. Феноменология развивает конструктивистски-творческий подход к анализу генезиса смыслов человеческого опыта.

Анализ процессов феноменологического конституирования представляет собой описание форм конститутивной активности трансцендентального субъекта. Он включает в себя механизмы конституирования любых идеальных предметностей, включая собственное Эго и его феноменологические аналоги – Alter ego и общий для них интерсубъективный мир. В свете конститутивной ме-

тодологии предметность феноменологии не только идеальна, но и категориальна, т. е. имеет первоисточник в конструктивной, творческой деятельности сознания. Именно на этот аспект конструктивной деятельности сознания сделан акцент в «Картезианских размышлениях» Э.Гуссерля. Он и является наиболее важным для реконструкции процессов феноменологического конституирования человеческих смыслов бытия.

Механизмы феноменологического конституирования представляют собой универсальные принципы или идеальные схемы предметности, благодаря которым сознание образует и удерживает устойчивые и протяженные во времени смысловые единства – *идеальные предметы*. Трансцендентальная субъективность является не набором разрозненных переживаний, но единством синтеза, в котором конституируются все новые и новые типы интенциональных объектов. Сознание образует их в процессе синтеза отдельных сторон в целостное единство. Таким образом, трансцендентальный субъект «излагает себя» (*Selbstausslegung*) в рациональных схемах трансцендентальной предметности.

На первом этапе феноменологического конституирования сознание осуществляет смысловой синтез, т. е. образует синтетические смысловые единства – идеальные предметности. Предпосылкой смыслового синтеза является осознание временной протяженности внутреннего восприятия. Подобная протяженность означает, что предмет конституируется сознанием в синтезе различных временных перспектив, в которых он воспринимается и помнится. Это позволяет к ранее образованным синтетическим единствам присоединять все новые и новые свойства. В процессе феноменологического синтеза ранее конституированный интенциональный предмет («первое творение») постоянно обогащается все новыми предикатами. Синтетическая деятельность сознания как фундаментальная форма конститутивной активности трансцендентального Эго, таким образом, постоянно расширяет область его когнитивного горизонта. Горизонт же трансцендентального сознания по определению шире горизонта опыта эмпирического субъекта, поскольку охватывает все многообразие потенциальных предметностей, возможных миров последующего предметного освоения. Постоянное обращение к горизонту возможного,

«не запрещенного», подчеркивает Э.Гуссерль, позволяет избежать грубых упрощений наивного объективизма, свойственного классическому рационализму Нового времени.

Смысл Другого как продукт феноменологического конституирования

Креативная деятельность трансцендентального сознания формирует устойчивые смысловые единства – трансцендентальные предметности. Подобные образования не отделимы от сознания, в рамках которого конституированы. Но как же в подобном случае обстоит дело с другими людьми, которые не являются лишь синтетическими единствами в структурах сознания, но по смыслу своему именно Другие, обладающие собственным потоком сознания и атрибутами духовности? «...ведь они, конечно, не только представление и представленное во мне, не только синтетические единства, которые могут найти свое подтверждение во мне, но по смыслу своему суть именно Другие», – констатирует Э.Гуссерль³¹. Через все «Пятое размышление», не без основания отмечает Поль Рикер, проходит напряженное противоречие между требованием конституировать Другого во мне, т. е. в поле опыта трансцендентально–феноменологического субъекта, и требованием конституировать его как Другого³².

Специфически феноменологическая трудность решения подобной задачи состоит в том, что феноменологическое конституирование ограничено полем опыта трансцендентального субъекта. На каком же основании мы можем заключить, что Другие существуют не только в пределах сознания, пусть и трансцендентального, но лишь осознаются им? Отвечая на этот вопрос, Э.Гуссерль обращается к рассмотрению амбивалентной процедуре феноменологического конституирования Другого – процессу образования смысла Другого и одновременно подтверждения его в качестве существующего.

Исследование процесса идеального конституирования Другого представляет собою феноменологическое описание постижения смысла Другого как обладающего независимым существованием.

³¹ Гуссерль Э. Картезианские медитации // Гуссерль Э. Собр. соч. Т. VI. М., 2001. С. 79.

³² Ricoeur P. Husserl. Evanston, 1967. P. 116.

Подобное исследование составляет предмет трансцендентальной теории опыта Другого или трансцендентальной теории интересубъективности. В ее рамках сформулированы конститутивные принципы, позволяющие не только сформировать смысл независимого существования Alter Ego, но и осуществить переход от трансцендентальной эгологии (феноменологической теории чистого сознания трансцендентального субъекта) к феноменологическому исследованию социальных сообществ и культуры.

Давая описание процесса феноменологического конституирования Другого, трансцендентальная теория интересубъективности обосновывает феноменологическую теорию природы и культуры как идеальных коррелятов интересубъективного опыта. Именно бытие Другого генерирует смыслы этих важнейших трансценденций. Феноменологическая теория интересубъективности, таким образом, выводит Э.Гуссерля как на проблемы феноменологии природы, так и на проблемы феноменологической онтологии культуры. В рамках феноменологической теории опыта Другого социальный мир обретает культурно-антропологическое измерение и предстает как смысловой горизонт человеческой жизни.

Э.Гуссерль определяет процесс феноменологического конституирования Другого как описание пути, ведущего от имманентности трансцендентального Ego к трансцендентности Alter ego. Исходной методологической процедурой процесса феноменологического конституирования Другого Э.Гуссерль полагает редукцию к сфере принадлежности (Eigenheitssphaere), или «специфически собственной сфере» (В.И.Молчанов). Подобная *тематическая редукция* выявляет в сфере опыта трансцендентального субъекта то, что не является для него не-собственным, чужим. Смысл тематической редукции состоит в исключении из поля рефлексивного анализа всех характеристик чужой субъективности. Редукция к специфически собственной сфере нацелена на то, чтобы схватить смыслы чужого бытия как иного, но понимаемого по аналогии с собственным. Я должен сначала истолковать собственное как таковое, рассуждает Э.Гуссерль, чтобы понять, что в нем получает смысл бытия как несобственного, но аппрезентируемого по аналогии с ним.

Если трансцендентально-феноменологическая редукция принципиально изменяет познавательную установку субъекта, освобождая его сознание ото всех предваряющих истолкований, то редукция

к сфере принадлежности – не более чем конструктивная абстракция для решения определенной познавательной задачи. Элиминируя предикаты чужой субъективности, она сужает горизонт сознания трансцендентального Его до тех синтетических единств (идеальных предметностей), которые не отделимы от него самого.

В сфере принадлежности я обнаруживаю один объект, заметно отличающийся от других, рассуждает Э.Гуссерль. Это мое собственное *тело*, которым я могу управлять. Оно является сенсорным полем моего опыта. Придавая философское, и более того, когнитивное значение *телесности*, Э.Гуссерль отходит от классически-рационалистических представлений о человеке как бестелесном познающем субъекте, равном чистому сознанию. Сужая горизонт сознания трансцендентального субъекта до сферы принадлежности, тематическая редукция наделяет его тело смыслом организма, данного непосредственно в синтезе изначального самоиспытания. Тело является сенсорным центром всей жизни сознания – от простейших переживаний «тепло–холодно» до самых возвышенных духовных. Именно благодаря изначальной связи моего Я с его телесной организацией, данной как возможность управлять собственным телом, полагает Э.Гуссерль, я постигаю себя как целостное психофизическое единство.

В сфере принадлежности трансцендентальное Его конституирует себя как полюс многообразных чувственных переживаний, привычек, ценностей. То, что входит в мое душевное бытие, полагает Э.Гуссерль, охватывает и процесс конституирования существующего для меня мира, а также его разделение на то, что свойственно мне, и на чужое. При этом Э.Гуссерль полагает, что Его имманентно присуще различие на то, что является им самим и что им не является. Ведь само осуществление редукции к сфере принадлежности предполагает, что не все свойственные Его модусы сознания являются и модусами самосознания. Поэтому уже в изначальном синтезе самоиспытания Его переживает себя составной частью множества внешних ему объектов и проводит различие между собою и тем, что им самим не является.

Тематически исключив результаты синтезирующей деятельности сознания, направленной на Другого, рассуждает Э.Гуссерль, я получаю в выделенной интенциональности новый смысл бытия, выходящий за пределы моих собственных характеристик.

Подобный не редуцируемый к собственному психофизическому Я остаток конституирует другое Ego – Alter ego, не являющееся моим собственным, но «отраженное в нем», производное от собственного. Другой, полагает Э.Гуссерль, по изначальному замыслу своего конституирования отсылает меня к смыслу меня самого как «первого творения» (die Urstiftung). Другой есть отражение меня самого, но отражение не в буквальном смысле, на манер наивно-реалистической теории отражения, а «апперцепция по аналогии» – аппреентация. Поясним.

Изначально Другой, как и любой предмет трансцендентально-феноменологической сферы, конституирован как смысловое единство посредством синтетической деятельности сознания. Однако конституирование Другого как идеальной предметности, очевидно, не исчерпывает его специфики, отличия от других объектов трансцендентального опыта. Ведь подобная операция, наделяя его смыслом интенционального предмета, еще не наделяет его смыслом человека как психофизического единства. Специфика феноменологического представления Другого в опыте сознания трансцендентального субъекта состоит в определении таких схем идеального конституирования, посредством которых Другой дан как обладающий собственным потоком сознания и миром интенциональных предметностей. Это означает, что механизм конституирования Другого обладает важной особенностью: с одной стороны, он конституируется как предмет трансцендентально-феноменологической сферы, с другой – как организм с атрибутами духовности.

Специфическая трудность конституирования Другого как обладающего собственным потоком сознания состоит в том, что чужой поток сознания не дан в опыте непосредственно. Он мыслим лишь как аналог того, что свойственно мне, рассуждает Э.Гуссерль, в качестве интенциональной модификации моего собственного сознания. Иными словами, опыт чужого сознания феноменологически открывается мне лишь через уподобление моему собственному. Подобное сходство и обнаруживает редукция к сфере принадлежности.

Используя непосредственный доступ к собственному телу, редукция к сфере принадлежности обнаруживает и способность им управлять. Наблюдая за выразительными (кинэстетическими) дви-

жениями Другого, я могу предположить наличие в нем сходной с моею способности, открывающей его психофизическое измерение. А поскольку в моей сфере принадлежности смысл организма присущ единственно моему телу, функционально схожее с ним тело за пределами сферы принадлежности по аналогии обретает смысл организма. Подобное уподобление и представляет собой *аналогизирующую апперцепцию* (*verähnlichende Apperzeption*) – ассоциативное наложение характеристик одного трансцендентального предмета, лежащего в основании апперцепции, на функционально сходный с ним, т. е. идентификацию смысла одного предмета со смыслом другого. Функциональное сходство поведения такого предмета с моим собственным, рассуждает Э.Гуссерль, равно как и сходство его телесного облика с моим, позволяет осуществить ассоциативный перенос смысла моего организма на тело Другого. Пробуждая чувственный образ моего собственного тела, уподобляющая ассоциация (аппрезентация) превращает его тело из *der Körper* в *der Leib* – телесную плоть при чужой душе.

Э.Гуссерль неоднократно подчеркивал, что операция ассоциативного переноса смысла (в данном случае – смысла собственного организма на тело Другого) не является ни индуктивным выводом, ни рассуждением по аналогии, ни дискурсивным мышлением вообще. Улавливание сходства и последующий перенос ранее конституированного предметного смысла на новый предмет является одной из фундаментальных процедур творческого мышления человека, лежащая в основе обыденных *типизаций* – смысловых конфигураций, сформированных посредством феноменологического синтеза. Типизация представляет собой идентификацию смысла интенционального предмета с ранее конституированным смыслом, «приписывание» вещи к уже известному образцу. Спонтанному подверстыванию под образец в естественной установке сознания в трансцендентально–феноменологической сфере соответствует процедура аналогизирующей апперцепции. Для своего осуществления она требует актуального присутствия того смыслового образца – «первого творения» (*die Urstiftung*), – в отношении которого подобный предметный смысл конституирован впервые. В трансцендентальной теории опыта Другого роль «первого творения» играет собственное тело, непосредственно данное в опыте самовосприятия.

Аппрезентация осуществляется в форме «спаривающей ассоциации» или образования пар (Paarung) с последующим переходом к множественным конфигурациям. Спаривающая ассоциация представляет собой отождествление двух сходных интенциональных предметов в едином совместно разделяемом значении. Перенос смысла на то, с чем образовалась пара, – это восприятие одного интенционального предмета в соответствии со смыслом другого. Аппрезентация конституирует функциональное сообщество одного восприятия, в пределах которого следует различать то, что воспринято в нем непосредственно, и то, что не дано непосредственно, но наличествует совместно. Любая аппрезентация, таким образом, является трансцендирующим восприятием: она полагает больше, чем актуально дано в наличии.

Применительно к трансцендентальной теории опыта Другого это означает следующее. Если в поле восприятия попадает *тело* вне сферы принадлежности, которое ведет себя аналогично моему собственному, и к тому же обладает с ним структурным сходством, рассуждает Э.Гуссерль, оно образует пару с моим собственным. В рамках вновь образованного единства и осуществляется процесс ассоциативного переноса предметного смысла. При этом собственное тело как продукт ранее осуществленных конститутивных синтезов самовосприятия обладает в паре статусом смыслового образца, «первого творения» (*die Urstiftung*).

В трансцендентальной теории опыта Другого смысловой образец как матрица смыслов всех возможных Других представляет собою не просто человеческое тело, но нераздельное психофизическое единство, уникальное взаимоотношение сознания с собственной телесностью. Поэтому аналогизирующая апперцепция, строго говоря, уподобляет друг другу не тела, а процессы непрерывно возобновляющейся данности тела самому себе при сохранении уникального характера их индивидуальных взаимоотношений. Смысл аналогизирующей апперцепции состоит в том, что члены спаренного единства, будучи уникальны, разделяют друг с другом сходное отношение.

Поток сознания Другого не дан непосредственно. Поэтому, в отличие от непосредственного постижения смысла собственного организма, восприятие Другого всегда опосредовано. Подобная опосредованность, подчеркивает Э.Гуссерль, составляет сущ-

ность аппрезентации. Аппрезентируемый предмет дан как аналог чего-то иного. Поэтому аппрезентация нуждается в постоянном подтверждении доступными презентациями, т. е. в «осовременивании», связывании ассоциативными отношениями с «первым творением». Применительно к феноменологической теории Другого роль верифицирующей презентации играет его поведение (*das Gebaren*). Узнаваемые телесные движения (рук, ног, глаз) нуждаются в постоянной верификации стилем собственного чувственного процесса. Впоследствии над чувственной сферой надстраиваются высшие психические функции, проявляющиеся в телесных реакциях веселья, гнева или печали. Сколь ни индивидуальны высшие психические процессы, феноменологически они могут стать мне понятны в результате ассоциативного сходства с моими собственными, благодаря доступности знакомого мне «эмпирически проявляющегося жизненного стиля».

Воспринимаемая в опыте чужая телесность манифестирует себя как изменчивая, но образующая психофизическое единство, т. е. обладающая взаимосогласованной манерой поведения. Наблюдаемые психические процессы обладают «синтетической взаимосвязью форм», доступной пониманию по аналогии с собственным поведением. Иными словами, если я могу зафиксировать сходный с моим взаимосогласованный характер поведения Другого, рассуждает Э.Гуссерль, он признается организмом, управляющим своим телом. Если же взаимосогласованность отсутствует, чужое тело признается организмом лишь по видимости.

Но *Alter ego* не является простым дубликатом моей телесности. Другой воспринимается в пространственном модусе «там» (*illic*), в то время как мое собственное тело – в модусе «здесь» (*hic*). Таким образом, тело Другого аппрезентирует мое собственное в модусе пространственной возможности, т. е. по аналогии с тем, «как если бы я был там», утверждает Э.Гуссерль. Однако собственный жизненный мир организован вокруг пространственного положения «здесь». Несмотря на все перемещения, я не перестаю быть сенсорным центром собственного мира, заданного в модусе абсолютного «здесь». Другие пространственные модусы не доступны даже гениальному актеру, вжившемуся в роль своего персонажа. Поэтому их восприятие как центра чужого мира и функционального центра поведения Другого является опосредованным, дан-

ным в модусе пространственной возможности. Аппрезентативный характер постижения Другого, заключает Э.Гуссерль, позволяет сделать вывод о его самостоятельном, т. е. не зависящем от меня, существовании. А различие в модусах пространственной данности, фундаментальное для феноменологической теории Другого, обеспечивает независимость Alter Ego как суверенного психофизического единства.

Конститутивная методология исходит из того, что объективность (т. е. всеобщность и необходимость) любого конститутивного предмета, в том числе и Другого в качестве «второго Я», гарантирована следованием определенным процедурам феноменологического конституирования. Если трансцендентальный субъект действует в соответствии с описанными выше конститутивными принципами – ассоциацией, образованием пар и аппрезентацией, – то конституирование Другого, обладающего независимым существованием, не только возможно, но и «трансцендентально неизбежно».

Ранее мы отмечали, что значимость феноменологической теории интерсубъективности оказалась куда выше, чем набор аргументов против обвинений в солипсизме. В ее рамках сформулированы конститутивные принципы, позволяющие не только наделить смыслом независимого существования Alter Ego, но и осуществить переход от трансцендентальной эгологии (феноменологической теории чистого опыта трансцендентального субъекта) к феноменологической онтологии, т. е. к феноменологии *трансцендентальной интерсубъективности*. А это открывает перспективу феноменологического исследования смысловых содержаний фундаментальных универсалий культуры как высших продуктов коллективного социального творчества.

Перестройка личностного опыта в процессе творчества

В статье предпринимается попытка показать, какие изменения в субъективном мире личности происходят в процессе творчества. Творчество понимается как результат кардинальной перестройки личностного опыта, основанной на раскрытии глубинных личностных смыслов и выходе за рамки усвоенных концептуальных схем. Трансформация личностного опыта отражается на сознании и познавательных способностях. В работе описываются те изменения, которые происходят с личностным опытом и сознанием на разных стадиях творческого акта. На основе проведенного анализа делается вывод, что особенности состояния творческого вдохновения соответствуют основным характеристикам измененных состояний сознания. Творчество способствует не только получению новых результатов, но и развитию самосознания личности, изменению отношения к себе.

Творчество имеет огромное значение в жизни человека, т. к. оно является основой культурно значимых открытий и влияет на внутренний мир самого субъекта творчества. Творчество может рассматриваться как одна из разновидностей измененных состояний сознания, наряду со сновидениями, галлюцинациями, гипнотическим трансом и т. д. Упоминание творчества в качестве ИСС (измененного состояния сознания) можно встретить у одного из исследователей данного вопроса Чарльза Тарта¹. В творческом акте существенным образом меняется восприятие окружающей действительности и себя самого, происходит коренная перестройка личностного опыта. Чтобы показать, на каком основании

¹ Тарт Ч. Измененные состояния сознания. М., 2003. С. 20.

творчество может индуцировать измененные состояния сознания и каким образом в момент вдохновения происходит преобразование личностного опыта субъекта, необходимо провести эпистемологический анализ феномена творчества, что и осуществляется в данной статье.

Личностный опыт и его роль в творческом процессе

Для осмысления творчества как когнитивного процесса, преобразующего сознание, попытаемся прежде всего предложить собственную трактовку личностного опыта. Под личностным опытом понимается духовный мир человека во всем многообразии его проявлений, объединяющий самые разные аспекты психической жизни. Отдельные психические явления, находящиеся между собой в сложных, неоднозначных связях, составляют пеструю, неповторимую мозаику наших переживаний и всего внутреннего мира в целом, являясь тем самым основой уникальности и целостности опыта, богатства личностных смыслов каждого индивида. Благодаря личностным смыслам субъект получает способность приносить в общепринятые представления новое содержание и устанавливать между известными явлениями необычные ассоциативные связи.

Основополагающие личностные смыслы формируются по преимуществу на ранних этапах становления каждого человека как личности, определяя в последующем индивидуальное восприятие реальности. Именно они, на наш взгляд, играют решающую роль в процессе творчества: «Это альтернативное видение, имеющее принципиально иную основу восприятия, членения и осмысления мира, – бесценный источник нетривиальных аналогий творческого мышления, неочевидных, неожиданных и не всегда доступных осознанию самого субъекта ассоциаций, умозаключений и выводов. И здесь кажется очевидной роль сферы психических содержаний, складывающейся в детстве, поскольку именно характер индивидуальной окрашенности впечатлений оказывается важнейшим критерием формирования класса восприятий»².

² *Бескова И.А.* Как возможно творческое мышление? М., 1993. С. 114.

Можно предположить, что в основе творчества лежит раскрытие в результате активной интеллектуальной деятельности и сопровождающего ее эмоционального напряжения глубинных личностных смыслов, за счет которых происходит коренная перестройка личностного опыта человека. В творческом акте совершается попытка выразить неартикулированные личностные смыслы в определенной рациональной форме, что может иметь огромное практическое значение; кроме того, процесс творчества меняет структуру личностного опыта, структуру личности творца. Трансформируется сознание человека, восприятие индивидом реальности и самого себя, являющееся в значительной степени результатом конструктивной деятельности субъекта. Каким же образом проявляется личностный опыт в процессе творчества?

Перестройка личностного опыта и трансформация сознания в процессе творчества

Роль личностного опыта в обнаружении проблемы

В начале творческого процесса лежит столкновение с неразрешимой проблемой. Само обнаружение этой проблемы уже предполагает нестандартность мышления, выход за рамки стереотипов и раскрывает личностный характер процесса: «Распознать задачу, которую можно решить, если она того стоит, – это уже фактически есть своего рода открытие. Из поколения в поколение передаются знаменитые математические задачи, оставляя за собой длинный шлейф достижений, стимулированных попытками их решения»³. Творческий человек способен увидеть трудность в тех областях, на которые раньше никто не обращал внимание, он придает значение случайным и, казалось бы, малозначительным вещам, выявляет оригинальные связи между явлениями, не учитываемые имеющимися теориями. К примеру, молодой ученый Г.Селье, не усвоивший еще общепринятых объяснительных схем, уделял внимание тому, что опытным врачам представлялось не очень важным. В отличие от медиков того времени, ищущих специфические проявления конкретных болезней, его заинтересовало наличие у всех

³ Полани М. Личностное знание. М., 1985. С. 176.

больных неких общих симптомов. Поставив перед собой задачу выявить и описать признаки «болезни как таковой», Г.Селье смог открыть и проанализировать синдром стресса⁴.

Роль личностных смыслов на стадии вызревания решения проблемы

Невозможность разрешить проблему имеющимися рациональными способами вынуждает субъекта на время отложить работу. Однако мыслительный процесс не прекращается и переходит в сферу подсознания, где привлекается и перерабатывается обширный пласт индивидуального опыта. Наступает стадия инкубации, вызревания решения проблемы. Особую роль на этой стадии играет эмоциональный настрой человека, его увлеченность данным делом: «Одержимость проблемой в сущности есть главная пружина любой творческой активности... Именно такая погруженность в свою проблему дает гению его вошедшую в пословицы способность неустанно трудиться. Но и наша способность успешно реорганизовать свои мысли и в течение часов поиска и потом, в часы отдыха, возникает в результате нашей интенсивной погруженности в задачу»⁵ Непреодолимое желание разрешить возникшую трудность побуждает субъекта сконцентрировать на ней свое внимание, мобилизовать весь свой опыт. М.Полани объясняет эти процессы на основе принятой им дихотомии фокуса и периферии: «Направив свое внимание на фокус, в котором мы периферийным образом сознаем все частности, которые напоминают нам о забытом имени, мы создаем некоторое представление о нем. Сходным образом, фиксируя внимание на фокусе, в котором мы периферийно сознаем данные, определяющие решение задачи, мы формируем концепцию этого решения»⁶.

Эмоциональное напряжение предполагает личностное отношение к действительности; конкретная эмоция наделена личностным смыслом. Заинтересованный человек исходит в своей интеллектуальной деятельности из собственных представлений и пристрастий, отражающих его неповторимый опыт.

⁴ См.: Майданов А.С. Методология научного творчества. М., 2008. С. 32–33.

⁵ Полани М. Указ. соч. С. 186.

⁶ Там же. С. 187.

На стадии вызревания идеи происходит проработка огромного пласта глубинных личностных смыслов, неосознаваемых в обычном состоянии из-за ограниченности применяемых концептуальных схем. Как правило, субъект, осознав недостаточность имеющихся познавательных средств, на время отказывается от решения проблемы, расслабляется и переключает свое внимание на другие задачи, сохраняя, однако, внутреннюю нацеленность на достижение нужного результата. Содержание переживаний на этом этапе может иметь косвенное отношение к самой проблеме и к той области, в которой ведется исследовательская работа, что позволяет привлечь более обширный опыт: «Среди комбинаций, на которые падает выбор, часто наиболее плодотворными оказываются те, элементы которых взяты из наиболее удаленных друг от друга областей»⁷. Психолог П.Сурье выразил это следующей фразой: «Чтобы изобретать, нужно думать около»⁸. Именно в таком состоянии появляется возможность выйти за рамки привычной картины мира и обнаружить неизвестные ранее, подчас совершенно неожиданные связи между различными явлениями. Выход человеческого сознания за пределы общепринятых представлений на уровень личностных смыслов объясняет необходимость отстраниться от наличной действительности, отказаться от коммуникации с внешним миром, уйти в себя.

Перестройка личностного опыта и изменение сознания в момент творческого озарения

В результате активизации личностного опыта во всем богатстве его содержания может наступить озарение, когда субъект непосредственно воспринимает те личностные смыслы, которые ранее были недоступны осознанию, но, тем не менее, имели огромное значение для решения проблемы и получения результата. Раскрытие с помощью личностных смыслов неизвестных прежде фундаментальных связей между явлениями позволяет переструктурировать наличный опыт, концептуальную схему, объясняющую

⁷ Пуанкаре А. О науке. М., 1990. С. 403.

⁸ Адамар Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики. М., 1970. С. 48.

ситуацию, а иногда и картину мира в целом. На базе личностных смыслов, всплывающих из глубин сознания, формируется новая целостность, посредством которой воспринимается и интерпретируется окружающая реальность. Таким образом, процесс творчества, имеющий на данном этапе интуитивный характер, можно трактовать как «механизм самодистраивания структуры (визуальных и мысленных образов, идей, представлений) на поле мозга и сознания»⁹. В основе творчества лежит «некий неосознаваемый, невербализуемый и некоммуницируемый, нерасчлененный “сгусток смысла”, который выливается рано или поздно в выражение мыслей в вербализованной форме»¹⁰.

Обнаружение этой новой целостности, структуры, благодаря которой становятся понятными и обретают смысл необъяснимые ранее явления, сопровождается особым эстетическим переживанием гармонии и ясности, на что указывал А. Пуанкаре в своих трудах, посвященных математическому творчеству: «Но какие же именно математические предметы мы называем прекрасными и изящными, какие именно предметы способны вызвать в нас своего рода эстетические эмоции? Это те, элементы которых расположены так гармонично, что ум без труда может охватить целое, проникая в то же время и в детали. Эта гармония одновременно удовлетворяет нашим эстетическим потребностям и служит подспорьем для ума, который она поддерживает и которым руководит. И в то же время, давая нам зрелище правильно расположенного целого, она вызывает в нас предчувствие математического закона»¹¹. Это ощущение гармоничности теории не является гарантией ее правильности, однако оно свидетельствует о тех изменениях, которые происходят в сознании личности, расширяя ее представления о мире и самой себе.

Человек в момент озарения переживает просветление, ему кажется, что он постиг истину, подлинную реальность, и это сопровождается необычайным эмоциональным подъемом. Выход за пределы традиционных познавательных схем дает чувство от-

⁹ Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Интуиция как самодистраивание // Вопр. философии. 1994. № 2. С. 112.

¹⁰ Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Человек, конструирующий себя и свое будущее. М., 2007. С. 61.

¹¹ Пуанкаре А. Указ. соч. С. 410.

крытости миру, новому опыту, вызывает ощущение бесконечного многообразия способов представления действительности, позволяет увидеть мир иначе. Индивид приобретает способность на более глубоком уровне проникать в суть постигаемого явления. Охваченность процессом творчества способствует появлению ощущения сопричастности человека окружающей реальности и возникновению внутренней связи между ним и внешним миром.

Творческое постижение действительности на этом этапе имеет интуитивный характер. В процессе творчества привлекаются внерациональные способности, подключается интуитивное, неартикулированное знание. Как и всякое интуитивное познание, творчество предполагает целостность восприятия. Такое целостное восприятие обеспечивает ощущение слияния с миром, единства с предметом творчества.

Интуитивный характер творческого процесса объясняет невыразимость переживаний творящей личности. Первоначально в момент озарения субъект, как правило, не располагает готовыми концептуальными схемами, соответствующими приобретаемому опыту; на этой стадии он воспринимает лишь невербализованные «мыслеобразы», «нерасчлененный сгусток смысла». Неартикулированность, внелогичность личностного, всплывающего из подсознания знания объясняет его чувственно-эмоциональный характер, благодаря чему на данном этапе критерием правильности полученного результата может выступать не просто соответствие утвердившимся принципам, а эстетическое чувство гармонии и простоты и эмоциональное переживание удовлетворенности и внутреннего преображения.

Один из наиболее ярких и образных примеров творческого вдохновения, позволяющий обнаружить описанные характеристики этого феномена, был дан В.А.Моцартом: «Когда я чувствую себя хорошо и нахожусь в хорошем расположении духа, или же путешествую в экипаже, или прогуливаюсь после хорошего завтрака, или ночью, когда я не могу заснуть, – мысли приходят ко мне толпой и с необыкновенной легкостью. Откуда и как приходят они? Я ничего об этом не знаю. Те, которые мне нравятся, я держу в памяти, напеваю; по крайней мере так мне говорят другие. После того, как я выбрал одну мелодию, к ней вскоре присоединяется, в соответствии с требованиями общей композиции, контрапункта

и оркестровки, вторая, и все эти куски образуют “сырое тесто”. Моя душа тогда воспламеняется, во всяком случае если что-нибудь мне не мешает. Произведение растет, я слышу его все более и более отчетливо, и сочинение завершается в моей голове, каким бы оно ни было длинным. Затем я его охватываю единым взором, как хорошую картину или красивого мальчика, я слышу его в своем воображении не последовательно, с деталями всех партий, как это должно звучать позже, но все целиком в ансамбле»¹².

Концептуализация личностных смыслов

Хотя на стадии озарения субъект и получает результат своей творческой деятельности, на этом процесс творчества не может быть закончен. Необходимость сохранить и передать новый опыт другим людям, подвергнуть его проверке заставляет искать рациональную форму выражения приобретенного посредством интуиции знания. Вслед за эмоционально заряженным моментом творческого озарения наступает порой длительный и мучительный этап концептуализации полученного опыта. Человек ищет наиболее адекватное выражение обнаруженным личностным смыслам. Как правило, это приводит к появлению новых понятий и образов, к изменению концептуальных схем, а порой и к преобразованию картины мира в целом. Разумеется, невозможно исчерпывающим образом выразить свой неповторимый опыт, однако именно то общезначимое содержание, которое фиксируется в рациональных конструктах, придает личностному творчеству объективное значение. Уникальный опыт человека, проявляющийся в творчестве, расширяет представления об окружающей реальности и указывает на иные способы понимания и объяснения мира, раскрывает неизвестные ранее связи между явлениями. Возможность получить важные теоретические и практические выводы из достигнутого результата определяет культурно-историческое значение конкретного творческого акта.

Как это ни странно, именно личностное содержание знания, лежащее в основе уникального восприятия реальности, придает творчеству общезначимую ценность, открывая новые перспекти-

¹² Адамар Ж. Указ. соч. С. 20.

вы для развития человеческой мысли. Нам представляется, что в этом в наибольшей степени проявляется парадоксальность творчества: будучи по своей сути личностным, творческий процесс может стать значимым лишь в том случае, если неповторимый опыт субъекта творческой деятельности удастся зафиксировать в виде общезначимого знания. Здесь перед нами встает, пожалуй, один из наиболее тонких вопросов, касающихся проблемы творчества: сохраняется ли в общезначимых представлениях лежащее в их основе личностное содержание и каким образом в общем передается особенное и неповторимое.

Различия в способах концептуализации готового знания определяют специфику существующих форм духовной деятельности. В художественном творчестве личностный момент принципиально неустраним, именно в нем заключаются неповторимая ценность и своеобразие каждого конкретного произведения. В научном творчестве личностный опыт, разумеется, также задействуется, однако для науки характерна нацеленность на фиксацию полученного знания в общезначимых представлениях и в конечном счете устранение личностного аспекта. Это объясняется традиционной для науки ориентацией на достижение объективного и общего знания, независимого от субъективных факторов.

Перестройка личности как результат творчества

Раскрытие глубинного личностного потенциала, наделяющего новым смыслом привычные явления, вынуждает человека переосмыслить свое отношение не только к окружающей действительности, но и к самому себе, побуждает признать недостаточность и ограниченность существующих представлений о себе, сформированного образа собственного «Я». В творческом акте человек должен отказаться от себя, от своего «Я», чтобы обрести себя вновь уже на ином, более глубоком уровне, обнаружив в себе то, что раньше было ему недоступно. Индивиду становится непосредственно доступен обширный пласт собственного опыта, который прежде не осознавался в достаточной мере и не поддавался артикуляции. Таким образом, творчество можно трактовать как процесс проникновения в глубины собственного «Я», преобразования себя

и приобретения уникального личного опыта. Артикуляция глубинного личного знания может вести к изменению системы ценностей, установок, определяющих поведение человека, что подчеркивает жизненно-практическое значение происходящего с каждым индивидом в результате его творческой активности.

При таком понимании творчества можно прийти к выводу, что перестройка личного опыта происходит на разных уровнях психики, видоизменяя и содержания сферы сознания, в том числе и такие, которые были вовлечены в творческий поиск. Преодоление привычных концептуальных схем меняет восприятие и мышление субъекта, что отражается в конечном счете и на сознании в целом. Принимая во внимание основные теоретические положения концепции Ч.Тарта, можно показать, что творческий акт по основным параметрам весьма близок к измененным состояниям сознания. Среди выделенных Тартом основных признаков ИСС многие из них в действительности соответствуют тем особенностям состояния творческого вдохновения, которые были нами описаны выше, например:

- 1) изменения в мышлении;
- 2) нарушение чувства времени;
- 3) потеря контроля;
- 4) изменения в эмоциональном выражении (происходят внезапные, неожиданные вспышки более примитивных и интенсивных, чем в нормальном состоянии, эмоций);
- 5) изменения смысла или значения;
- 6) чувство невыразимости;
- 7) чувства возрождения¹³.

На основе проведенного анализа можно показать, как перечисленные характеристики проявляются в творческом процессе:

- 1) изменения в мышлении представляют собой выход за рамки хорошо усвоенных познавательных процедур;
- 2) творчество объединяет в себе «замедленный темпомир под-сознания, обычно текущий мир сознания и быстро развивающийся, вспыхивающий и угасающий темпомир сверхсознания»¹⁴, что нарушает привычное представление о времени;

¹³ Тарт Ч. Указ. соч. С. 22–27.

¹⁴ Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Человек, конструирующий себя и свое будущее. С. 79–81.

3) утрачивается контроль со стороны сознания и рациональных способностей; в момент озарения человек не контролирует рождение нового знания из глубин подсознания;

4) творческое озарение сопровождается эмоциональным подъемом, экстазом;

5) реализация личностных смыслов, что сопровождается «чувством абсолютного понимания, озарения, инсайта»¹⁵;

6) невыразимость уникального субъективного переживания в момент озарения;

7) чувство перерождения собственного «Я».

Указанные особенности творческого процесса описывают момент озарения, т. к. предшествующий этап подготовки и последующая стадия концептуализации уникального опыта личности проходят в обычном состоянии сознания, с помощью привычных рациональных процедур.

Итак, в данной статье была сделана попытка показать роль личностного опыта в процессах, протекающих в сознании в период творчества: изменения в личностном опыте влияют не только на содержание и состояние сознания, но и на самосознание личности, ее восприятие самой себя.

¹⁵ Тарт Ч. Указ. соч. С. 25.

Е.Н. Шульга

Элементы креативной эпистемологии. Идеи, концепции и теории творчества

Что побуждает человека к творчеству и откуда исходит способность к новациям? Сопряжено ли творчество со свободой воплощения личного замысла и каковы условия, помогающие реализовать творческий потенциал личности? Обсуждение этих вопросов связано с выявлением различных аспектов креативности как концептуальных положений креативной эпистемологии. В статье показано, какой смысл в понимание творчества вкладывали философы и как изменялись представления о творчестве, прежде чем появились современные теории творчества. Привлечение историко-философского и философско-методологического материала способствует прояснению того, чем является «креативная эпистемология».

Изучение интеллектуальной творческой деятельности поэтов, художников, ученых, обращение к творческому наследию философов не всегда и не сразу дает начало представлению о том, чем является креативность и/или какие аспекты исследования творчества могут рассматриваться в контексте эпистемологии как теории познания. Это обстоятельство заставляет конкретизировать проблему и поставить ряд взаимосвязанных вопросов: может ли обогатить наши представления о специфике творческого процесса обращение к истории человеческого опыта познания? И наоборот: есть ли что-то специфическое в познании, о чем можно было бы рассуждать как о креативном, творческом? Другими словами: мож-

но ли обнаружить, выявить и систематизировать типичные черты креативности в познании и каковыми могут быть подходы в исследовании феномена креативности?

Творчество – это сложный процесс, основанный на опыте, и мы можем подойти к пониманию его сущности, обращаясь непосредственно к результатам творческой деятельности человека в конкретной сфере ее приложения. Такая установка на познание творчества как деятельности в конкретной области имеет свое оправдание по нескольким вполне объективным причинам.

Прежде всего, проблематика творчества обладает великолепными перспективами вариативности ее изучения, связанными с богатством темы, которая охватывает как субъективный опыт моментов частного озарения обычного человека, так и величайшие достижения человеческого гения на протяжении нашей истории – это та часть общечеловеческой культуры, которую принято называть «лучшими достижениями ума». В этой ситуации выбор единственного эффективного подхода к изучению творчества усложняется тем фактом, что творчество затрагивает многообразие определений, концептуализаций, областей и дисциплин, которые его исследуют, эмпирических методов и уровней анализа, наконец, существует разнообразие институций и исследовательских организаций, где творчество оказывается фундаментальным или прикладным – в зависимости от контекста его применения. Когда сталкиваешься с таким массивом перспектив, первоепенной становится задача обоснования избираемого направления собственного исследования. В данном случае – это поиск оснований для выработки стратегии индивидуального творчества, а также демонстрация эффективности эпистемологического подхода применительно к так называемой истории вопроса.

Поясню, что под «стратегией индивидуального опыта» не следует понимать чей-то единственный, отдельно рассматриваемый опыт исследовательской работы – я буду анализировать историю становления научного исследования творчества. А это значит, что изучение «истории вопроса» оказывается тем отправным моментом в избранной мной стратегии научного поиска, с которого как раз и начинается рассмотрение специфики креативности. Продуктивность первых шагов в проведении такого исследования зависит от наличия концепции, ее характера и тех развиваемых концептуальных положений, которые квалифицируются как приоритетные.

Следующий шаг рассматриваемой здесь «стратегии» касается обоснования, или поиска убедительных доводов в защиту тезиса о том, что научное объяснение природы креативности, а не только размышление о ней, важно и достоверно в такой же степени, как исследование иных феноменов, отвечающих социальной природе и природной сущности человека. Такая гуманитарная нацеленность в познании феномена креативности объясняет выбор аспекта ее исследования. При этом привлечение материала, как историко-философского содержания, так и философско-методологического, будет способствовать прояснению того, чем является креативная эпистемология.

Креативность как способность человеческого мышления. Ранние концепции творчества

Методология научного творчества, активно разрабатываемая отечественными философами, в частности А.С.Майдановым, предлагает начинать исследование, в особенности в том случае, если объект лишен определенности, с установления его категориальной принадлежности, а также с описания его сущностной характеристики¹.

Такой подход представляется продуктивным в силу того, что творчество – это не только имманентно присущая человеческому мышлению способность, но и сфера приложения его внутренних интеллектуальных усилий, направленных как на познание, так и на преобразование действительности, на созидание нового практически во всех сферах деятельности.

Отличаются ли по смыслу понятия «творчество» и «креативность» (от *create*, т. е. создавать) или они должны употребляться как синонимичные²? Какой смысл в понимание творчества вкладывали философы и как изменялись представления о творчестве, прежде чем появились различные теории творчества?

¹ Майданов А.С. Методология научного творчества. М., 2008. С. 46, 47.

² Думаю, что тонкое различие этих двух слов связано с их восприятием на слух и употреблением в русском языке. Например, вывеска на парикмахерской «Креативные прически» выглядит убедительно. Между тем о личности вполне уместно говорить как о творческой или как о креативной.

Понятие творчества имеет свою историю, связанную с формированием представлений о специфике и организации научного исследования, и эта история начинается вместе с признанием факта творчества как эффективного и практического способа изучения и постижения мира, освоения окружающей действительности. О творчестве много сказали Сократ, Платон, Аристотель, Кант и другие выдающиеся философы прошлого.

Первые мыслители и философы чаще всего ассоциировали творчество с гениальностью, сопоставляя гениальность с другими выражениями исключительности, однако выдвигаемые ими идеи еще не основывались на строгой эмпирической очевидности. Так, феномен гения, о котором говорили древнегреческие философы, – это было нечто такое, что усматривалось непосредственно умом как исходящее извне в виде мистической силы – защищающей, охраняющей человека и способствующей удаче во всех начинаниях. Только после того, как Сократ рассказал о своем личном «даймоне»³, эта интерпретация концепции гениальности стала практически всемирной и в дальнейшем ассоциировалась с исключительными индивидуальными способностями людей и их склонностями⁴, как конструктивными, созидательными, так и деструктивными.

Творчество приобрело социальную ценность. Это нашло отражение в языке, вошло в обыденную речь. Достаточно указать, например, на такие выражения: «да ты просто гений!» или «ты мой добрый гений»; «демоническая личность»; «гений места». Или с другим подтекстом: «злой гений», «злой дух» и т. п.

Первые попытки объяснить необычные состояния человеческого духа и мышления были связаны с наблюдением за человеком в состоянии воодушевления или возбуждения, которое Платон назовет *оргастическим катарсисом*. По мысли Платона, люди в состоянии экстаза воспринимают в себя существо бога, поскольку возможно человеку общаться с богом. Любопытное описание такого необычного состояния дает Вячеслав Иванов, оно пред-

³ О своем «даймоне» Сократ говорит так: «Благодаря божественной судьбе с раннего детства мне сопутствует некий гений – это голос, который, когда он мне слышится, всегда, что бы я ни собирался делать, указывает мне отступить, но никогда ни к чему меня не побуждает». (*Платон*, *Федр*, 242 с.).

⁴ *Шульга Е.Н.* Понимание и интерпретация. М., 2008. С. 21–24.

ставляется ему как «...поражение духа безумием, которое рассматривается то как благодеяние, то как губительное влияние божества “одержавшего”, проявляется то в священном и пророческом восторге, то в деяниях рокового ослепления, убийственных и самоубийственных, овладевает душой то в форме кратковременного и проходящего экстаза, то длительного и лишь божеством исцеляющего сумасшествия»⁵.

Вячеслав Иванов подмечает тонкую грань между конструктивными и деструктивными проявлениями экстаза. Во всех случаях *экстатическое состояние*, как его объясняли сами греки, – это уже не просто «подражание», но уподобление богу и в эти уникальные моменты воодушевления для человека не существует ни времени, ни пространства и он способен созерцать грядущее как настоящее.

К слову замечу, что знаменитый врач древности Гален определяет экстаз как *oligochronios mania*, как *кратковременное безумие*. Но это есть также *hieromania*, т. е. *священное безумие*. Внешние признаки такого рода экстаза могут рассматриваться как выражения некоторого пограничного состояния сознания. От болезненного исступления их отличает то, что в этой форме экстаза находит выражение творческое вдохновение, которое ничего не имеет общего с душевной болезнью, поскольку, как объяснял этот феномен сам Платон, оно *правильно* протекает и находит в себе *нормальный исход*.

Таким образом, очевидна попытка объяснить феномен творчества через описание состояния, сопровождающее вдохновение.

Связывая вдохновение с выражением неистовства, Сократ поясняет, что «неистовство бывает двух видов: одно – следствие человеческих заболеваний, другое же – божественного отклонения от того, что обычно принято». Обосновывая существование явных различий в направленности человеческих устремлений, Сократ говорит: «Божественное неистовство, исходящее от четырех богов, мы разделяем на четыре части: вдохновенное прорицание мы возвели к Аполлону, посвящение в таинства – к Дионису, творческое неистовство – к Музам, четвертую же часть к Афродите и Эроту – и утверждали, что любовное неистовство всех лучше»⁶.

⁵ Вячеслав Иванов. Эллинская религия страдающего бога // Эсхил. Трагедии. М., 1989. С. 319.

⁶ Платон. Федр // Платон. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1990. С. 172.

Указание на то, что состояние творческого неистовства происходит от Муз, подразумевает в первую очередь, что под покровительство попадают все виды искусства, известные грекам (пение, музыка, танец, поэзия). По крайней мере, так было в античности. Только в более поздний период эллинизма Музы рассматриваются как покровительствующие наукам и всей творческой деятельности в целом.

В античной культуре деятельность свободного человека (не раба), свободно реализующего свои цели, мыслится как творчество и обозначается как «*chretis*» или «*praxis*». Статусом престижных форм деятельности наделяли философию и свободное искусство. Обе эти сферы деятельности ассоциировались со свободой воплощения личного замысла, т. е. с творчеством. Таким образом, способность воплощать личный замысел – это и есть творчество, в отличие от физической деятельности как типового тиражирования предметов, потребляемых другими.

Последующий римский взгляд на творческие способности в целом и, в частности, на гениальность добавил к первоначальной греческой идее несколько любопытных характеристик: (1) она рассматривалась, прежде всего, как достопочтимая мужская созидательная сила и (2) она могла передаваться по наследству, от отца – к сыну. Таким образом, согласно этой точке зрения, творчество было делом мужчин (исключение составляло только рождение ребенка).

С возникновением христианства и его распространением на западный мир идеи творчества как созидания (Творения и Творца) ассоциировались с теми описаниями, которые обнаружили в библейской истории. В частности, в рассказе о сотворении мира, данной в Книге Бытия, где созидательные устремления людей подкреплялись идеей их родства с божественной Природой – идея, за которой следовала идея ремесленного воспроизведения божественного труда на Земле.

Добровольно связывая себя с верой в Создателя и Его Творение, человек подтверждает свою творческую силу посредством признания этого родства. При этом христианство, направляя ум и устремления человека в будущее, играло решающую роль в раскрытии внутренней способности человека к созиданию. Оставался открытым вопрос об истоках творческого вдохновения и критериях оценки самого творчества, его результатов: *что* побуждает человека к творчеству и *откуда* исходит способность к новациям?

Напомню, что во времена Платона искусство было попыткой противопоставления или подражания идеальным формам, а оригинальность, которая теперь стала показателем креативности, не была раньше атрибутом творчества. Таким образом, на смену способности подражать лучшим образцам пришли *свобода и оригинальность* (как право выбора). С позиции свободного проявления оригинальности оценивались произведения человеческого духа и его творения, и эти допущения рассматривались всерьез на протяжении более 1200 лет.

В Средние века появились новые воззрения на талант и необычные индивидуальные способности. Их стали рассматривать как проявления потустороннего «духа», проводниками которого служили эти индивидуумы. Талант и способности отдельных людей к созданию шедевров искусства и ремесла, природная склонность к созидательному труду, к влиянию на умы и настроения других людей, – все это было следствием необычного мышления, уникального дара *от Бога* – дающего, но и взыскующего⁷.

Такое отношение к таланту человека и к творчеству в целом практически не изменялось на протяжении всей эпохи Возрождения. В этот исторический период талант как божественный атрибут великих артистов и ремесленников был признан, но вместе с этим ему стали придавать новый смысл – талант рассматривался как *собственная способность* отдельных людей и их личная перспектива творчества.

Институциональные и философские предпосылки научного исследования творчества

Не секрет, что объективные исторические предпосылки, а также изменения в социально-экономической жизни людей оказывают влияние на развитие философии и способствуют появлению новых философских идей, концепций, теорий. Так, возросший интерес к проблеме мышления, поиск достоверных оснований знания, приоритет разума как опосредующего творческую деятельность в конкретной области – эти идеи пронизывают учения таких выдающихся философов, как Томас Гоббс (1588–1679) и Джон Локк

⁷ Кому много дано, с того многое и спрашивается (поговорка).

(1632–1704). Согласно Гоббсу, философия – познание, достигаемое посредством правильного рассуждения и объясняющее действия и явления из известных нам причин или производящих оснований. Он рассматривал творческое мышление в связи с индивидуальным познанием и утверждал, что уже единожды осуществленный опыт относительно какого-то предмета фиксируется в смутном и хаотичном индивидуальном познании посредством «меток», воспроизводя их в мышлении в нужный момент, преобразуя метки в знаки, а знаки – в «имена имен», т. е. в общие понятия. Так происходит аккумуляция знаний, а сам процесс познания и производство знания становится цельным и перманентным процессом.

По Локку, приобретенные из опыта идеи – еще не само знание, а только материал для него. Он отрицает врожденные идеи, включая Бога, и различает идеи, полученные из опыта внешнего (посредством ощущения свойств и восприятия тел) и внутреннего. Впервые Локк называет внутренний опыт *рефлексией*, которая представляет собой *познание души о своей собственной деятельности, получаемое через самонаблюдение*. Таким образом, во многом, благодаря усилиям этих философов, мы сегодня можем утверждать, что уже к началу эпохи Просвещения ученые заговорили о *воображении* в связи с мышлением, *об индивидуальной свободе и власти авторитета* в человеческих творениях и эти идеи мы можем квалифицировать сегодня как попытку построения концептуальных принципов креативности.

Три великих ученых западного мира – Коперник (1473–1543), Галилей (1564–1642) и Ньютон (1642–1717) дали образцы теорий, понимание которых потребовало глубоких изменений в восприятии не просто физических законов, но также и осознания того, как эти закономерности соотносятся с человеческим существованием. Эти открытия породили массу вопросов, в том числе вопрос о том, как наука порождает это знание, как можно объяснить эти соответствия и что столь же важно – как научное знание может служить социальным целям. Тем самым не только концептуальные принципы креативности, уже упомянутые, но и образцы теорий следует рассматривать как важные вехи на пути формирования представлений о том, чем является «научное исследование».

Наука и научные исследования были институционализированы, когда Карлом II в 1662 г. было учреждено Королевское Общество, одним из первых членов которого был Джон Локк. Две

подобные Академии уже существовали во Франции и Италии, но эти организации имели меньшее влияние на общество. Английское Королевское Общество было местом встречи разобщенных (и часто враждующих друг с другом) ученых и математиков, имена которых вошли в историю. Оно формально требовало, чтобы каждый ученый представлял свою работу всем другим членам общества. Ожидалось, что они не просто публиковали бы свои работы, но делали бы это только в «Известиях Королевского Общества». Частные публикации больше не распространялись. Поскольку каждый член Общества был обязан понимать и быть в состоянии воспользоваться научными результатами других ученых, последовало введение специальных правил: избегать личного уникального языка или, по крайней мере, минимизировать его использование; форма представления, символика и система нотаций, используемая членами Общества, должна всегда быть понятной другим ученым.

Из всех требований вероятно наиболее влиятельным было обязательство публиковать свои результаты в Известиях Общества. Это последнее обстоятельство придавало Королевскому Обществу исключительное влияние на репутацию его членов. При этом ожидание «заслуженных публикаций», исходно движимое личной мотивацией признания, стимулировало формирование чувства ответственности за науку как институцию.

Следует пояснить, что пример Английского Королевского Общества интересен не только вышеперечисленными требованиями в отношении научной деятельности, но их последствиями для дальнейшего понимания проблематики творчества, например, в части требований, предъявляемых к публикациям. Приветствуя индивидуальную оригинальность и гениальность, как они понимались в свое время, Королевское Общество установило множество требований, которые были направлены на устранение признаков индивидуальности, проявляющейся в статьях. (Это требование до сих пор действует в некоторых научных журналах.) Второе требование к публикациям касалось формулирования той пользы (часто практической), которую ожидали получить от знания закономерностей природы. Польза, как тогда казалось, подчеркивала значимость законов природы и важность научного эксперимента в физическом мире (т. е. в природе). Физическая природа считалась первичным источником научного знания, а человек считался частью природы.

Ранние дебаты на тему о том, откуда взялись «идеи» этой программы, вскоре ушли в тень и на первое место выдвинулись исследования, подчеркивающие все возрастающую уверенность в силе эмпирических методов и заметной способности естественных наук к получению практической пользы. И хотя условия для всестороннего изучения человека, его разума, мышления, воображения и других способностей были, казалось бы, созданы, тем не менее научное исследование креативной природы человека еще не предпринималось.

Западная мысль XVIII в. интересна появлением нового воззрения на разум и индивидуализм, развиваемые в противовес многообразию догматических ненаучных источников. В этот же период *интеллектуальная философия*, которая находится под влиянием достижений естествознания, формирует основы того, что мы называем сегодня *методологией науки*. На этом фоне творчество постепенно приобрело социальную ценность, однако идея «неистового безумия» как вдохновения по-прежнему сопровождала практически все концепции творчества, в особенности те, в которых речь шла о гениальности. И хотя на протяжении всего восемнадцатого столетия наиболее проблематичным оставался вопрос о ясном понимании того, чем является творчество, уже на рубеже XVIII–XIX вв. было установлено, что существует разница между талантом и оригинальной гениальностью. В основании попыток такого разграничения лежало отношение к свободе, понимаемой в широком философском значении.

Например, свобода, как утверждалось еще со времен Френсиса Бэкона (1603–1674), была существенной в силу индивидуальных оснований рациональности – и эта мысль, как тогда казалось, подтверждалась наукой и в науке. Отсюда следовал вывод о том, что *людям не нужны неподлинны авторитеты и социальные ограничения*.

Каковы границы свободы мысли? – вот основной вопрос, который можно сформулировать в отношении познания природы творчества, в познании креативности мышления. И хотя в философии этого периода мы не найдем четкого ответа на поставленный вопрос, все-таки следует прояснить некоторые частности в оценке «креативности» в отличие «гениальности», «оригинальности», «таланта» и того, что мы относим к обычной образованности.

Талант восприимчив к обучению. Этот тезис уже не оспаривается. Между тем в эпицентре дебатов оказалась сфера индивидуальной свободы как отличающаяся от социальных и политических ограничений, которые могут выступать в качестве барьеров и фильтров, налагаемых авторитетом⁸. Выяснилось, что существует разница между талантом и «оригинальной гениальностью». Причем не только в восприятии творческих усилий, которыми наделены люди талантливые или люди гениальные, но и в характере их конкретной деятельности и даже в поведении. Было установлено, что многие могут обладать талантом того или иного рода, однако «оригинальная гениальность» – это исключительная способность, проявление которой может (и будто бы должно) сопровождать такое поведение, которое демонстрирует полную независимость человека от общепринятых правил, обычаев и обязательств, применяемых к другим людям, в том числе, наделенным талантом. Предполагалось даже, что гений столь же свободен в творчестве, сколь и в нарушении известных социальных норм⁹.

Интересно отметить в связи с этим утверждением, что в период расцвета романтизма в Европе распространились представления о гениальности, проявления которой стали ассоциировать с идиосинкразивным поведением. Это поведение характеризовалось посредством использования определенных стереотипных ярлыков со стороны тех, кто хотел видеть патологию в гениальности, придавая романтическим гениям статус безумцев. Например, гениальность писателей эпохи романтизма часто связывалась с ожиданием короткого жизненного пути, что можно объяснить тяготением отдельных людей к эксцентрическому и нездоровому образу жизни, выдвигаемому в качестве стереотипа и распространенного в артистической и писательской среде. На этом фоне многие мыслители обратились к изучению человеческого поведения.

Так, Адам Смит одним из первых осознал потребность в науке о человеческом поведении, что нашло отражение в его книге «Здоровье нации» (1776), важным тезисом которой было указание на индустриальный переворот и пугающую перенесе-

⁸ В этом случае речь идет о произвольных ограничениях, давление которых сопровождают нормальную исследовательскую деятельность – это использование так называемой ссылки на авторитет.

⁹ «Гений – это власть давать правила» – тезис философии Ницше.

ленность как один из важных аргументов в пользу развития социальной науки, основанной на систематическом, политическом и социальном знании.

Таким образом, до того как творчество получило действительное научное объяснение, в философии произошел поворот к пониманию роли *рациональных способов познания*, оцениваемых как наиболее творческие и перспективные в объяснении закономерностей природы или общества, в попытке понять, откуда берется способность ума непосредственно усматривать истину.

Интерес к проблематике творчества в дальнейшей истории философской мысли поддерживался постоянно, но только вместе с распространением эволюционных идей (Спенсер, Дарвин) и их приложением к познанию творчество стали трактовать как включенное в единый эволюционно ориентированный процесс, или «творческую эволюцию» (Бергсон). Становление интеллектуальных форм познания является одной из линий эволюции мира. Интеллект как способность создавать и применять инструменты заставляет анализировать и генерировать множество точек зрения и подходов к постижению того, чем он, собственно говоря, и является.

Бергсон предлагает различать *инстинкт*, *интеллект* и *интуицию*, рассматривает интуицию как последнюю возможность познавать то, что делает вещи невыразимыми посредством разума. Он подчеркивает, что разум, осознавая связи вещей, оперирует формами и понятиями и ориентирован на решение проблемы. И если интеллект, по мысли философа, это способность ставить проблемы вообще, то инстинкт – это, скорее всего, способность отыскивать решения, тогда как интуиция призвана разделять элементы, различающиеся по природе.

Этот философ интересен нам тем, что появление «нового» он объясняет результатом движения мысли через посредство уже готовых идей, которые вовлекаются в творческий процесс (как «жизненный порыв» к новому). Интуиция становится одним из ведущих методов в философии Бергсона. Конструируя интуицию как метод, Бергсон задает «правила метода»: это постановка и созидание проблем; обнаружение подлинных различий по природе; схватывание реального времени. Причем проверка на истинность или ложность должна достигаться уже на уровне постановки проблемы, поскольку проблема всегда обретает решение

в зависимости от того способа, каким она ставится; от тех условий, при которых ее определили как проблему и от тех средств (и даже терминов), которыми располагает исследователь для ее постановки¹⁰. Эти идеи оказали большое влияние на формирование методологии научного исследования как относительно самостоятельного направления в сфере философии.

Теории творчества

К середине 60-х гг. XX в. проблема соотношения интеллекта (коэффициента интеллекта, IQ) и творчества была наиболее спорной. Первое, что интересовало ученых: чем творчество отличается от интеллекта? Опираясь на обширные эмпирические исследования группы студентов, каждый из которых прошел тесты на творческий потенциал в сравнении с традиционными интеллектуальными способностями, было показано, что творчество не зависит от традиционного мышления. Гетзельс и Джексон¹¹, например, выяснили, что творчество не было четко отделено от интеллекта, а тесты (и сама тестовая система) не дают представления о различиях между нетворческими людьми и творческими талантами. Однако авторы преувеличивали то обстоятельство, что творческие способности могут легко подавляться в образовательной и тестовой среде – с такой установкой они проводили свои исследования, изучая способы мышления у маленьких детей. В отличие от них Уоллах и Коган¹² проводили исследования в школах и описывали свои задания как игры, а не тесты. Детям говорили, что никаких оценок ставить не будут, что орфография никакой роли не играет, что они не должны думать о «справедливости оценок», но вместо этого должны перечислять множество идеи. Игра, обстановка не-обязательности, принесли свои плоды. Дети показали свою оригинальность в ответах, их было множество, а сами ответы, требующие нестандартного мышления, по сути, отражали способы или

¹⁰ Подробнее об этом пишет Ж.Делёз в книге «Бергсонизм» (*Le Bergsonisme*, 1966) в главе «Интуиция как метод». В отечественной литературе анализ творчества Бергсона представлен работами Ирины Блауберг.

¹¹ *Getzels J.W. & Jackson P.I. Creativity and Intelligence: Explorations with Gifted Students*. N.Y., 1962.

¹² *Wallach M.A. & Kogan N. Models of thinking in young children*. N.Y., 1965.

мышление, которое невозможно было предвидеть с точки зрения традиционного интеллекта¹³. Вывод, к которому пришли исследователи, таковы: если школы заботятся о творческих способностях и дают детям упражнения и тесты на творческий потенциал и если последние проводятся в академической атмосфере испытаний, то те же самые дети, которые всегда хорошо проходили тесты, и дети, которые обнаруживают умеренные или слабые успехи по результатам традиционных тестов, всегда будут демонстрировать умеренные или слабые способности. Если эти же тесты проводятся в обстановке необязательности – даже в классной комнате – дети, которые обнаруживают умеренные или слабые успехи по результатам академических тестов, действуют исключительно хорошо. Мы можем обнаружить детей с творческими способностями, которых мы иначе бы просмотрели.

Многочисленные тесты на творческие способности свидетельствуют о том, что творческое мышление может очень сильно отличаться от традиционного интеллекта. Различие между нестандартным мышлением (порождающим несколько идей) и стандартным мышлением (нахождение или запоминание одного правильного или общепринятого ответа) позволяет сделать вывод, что наибольшие усилия прилагаются в направлении развития стандартного мышления, и поэтому эти усилия могут дать очень мало или вообще ничего развитию творческого потенциала.

С возникновением всевозможных концептуализаций и намерений придать творчеству конкретную предметную принадлежность, например творчество в искусстве, театральное творчество, детское творчество, научное творчество и т. п., возникла потребность придать данной проблематике научный и теоретический статус.

Вначале, когда проблематика творчества находилась в стадии формирования, такие понятия, как «научное исследование», «творчество» и «креативность», не рассматривались как соотносящиеся друг с другом. Это можно объяснить тем обстоятельством, что первые опыты теоретического описания творчества начинались с

¹³ Вопросы на нестандартные ответы, которые предложили Уоллах и Коган: составьте список примеров того, что движется на колесах; перечислите сильные вещи; перечислите квадратные вещи; составьте список различных способов, которыми вы можете использовать кирпич; перечислите способы использования вешалки для одежды и т. п.

изучения творческой личности, с попыток выявить и систематизировать характерные особенности личности творца: его мотивацию, открытость к восприятию, широту интересов и независимость. При этом в поле сравнительного анализа попадали архитекторы и математики, писатели и обыватели, художники и музыканты. Было обнаружено и подтверждено многочисленными эмпирическими данными и наблюдениями, что совокупность личностных черт, характерных для ярко выраженных творческих людей с наибольшей убедительностью проявляется либо среди личностей артистической профессии, либо занятых в науке.

Таким образом, личность (творца) теперь обычно рассматривается как существенно влияющая на творческое поведение.

Однако акцент на личность в объяснении специфики процесса творчества посредством изучения биографии персоны, сравнение творческих интенций, их реализации, иных проявлений, нашедших отражение в характере и поведении и даже сопоставление личностей по критерию их успешности – все это еще не дает полного представления о природе самого творчества как феномена. Тем не менее ценный вклад в развитие научной теории творчества внесли и эти исследования. Прежде всего, это касается ряда важных выводов, указывающих на существование зависимости между способностью личности проявлять свои интеллектуальные творческие наклонности, и средой (климат, социальное окружение, наличие подавляющих личность факторов). Было выявлено, что благоприятные для жизни людей климатические условия могут обуславливать расцвет творчества, например, в сфере искусства и, напротив, неблагоприятные – сдерживать его. Например, стимулировать практическую деятельность или деятельность преимущественно прикладного характера, направленную, в первую очередь, на выживание людей и в меньшей степени – на досуг и украшение быта.

Важными факторами для раскрытия качеств личности, для реализации творческого потенциала оказываются такие факторы, как *естественные предпочтения*. Естественные предпочтения, как правило, поддерживаются самим человеком, и мы можем квалифицировать их как субъективные, иногда относящиеся к чему-то исключительно личному. Например, предпочтения в отношении выбора наиболее приемлемого для данного человека способа стимуляции творчества. Конечно, имеются в виду как предпочтения идейные,

методологические, теоретические, политические, так и бытовые, и самые примитивные, поддержание которых может оказывать косвенное влияние на творческий процесс отдельного человека¹⁴.

Существует множество внешних условий творчества, которые можно описать в терминах предпочтения (тишина, изолированное помещений, достаточное тепло и освещение, предпочитаемое для успешной работы время суток, пища, запахи, музыкальное сопровождение, отсутствие раздражающих факторов, теплый плед или тазик с холодной водой и т. д.). Всё это – только скудный перечень естественных индивидуальных предпочтений, которые могут способствовать творческому воплощению и сопровождать этот процесс. В теории творчества это только «сопутствующие» факторы, и они рассматриваются исследователями в связи с формированием концепции творческого поведения на этапе анализа соотношения «личность и окружающая среда»¹⁵.

Рассуждая о необходимости поддерживать благоприятные для творчества условия, не стоит забывать, что в истории философии сохранилась память о тех, для кого творчество было единственным способом сохранения себя как личности. Достаточно напомнить судьбу итальянского философа и поэта Томмазо Кампанелла, который написал свой главный труд «Город солнца» (1601–1602, опубликован в 1623) и другие труды, находясь в заточении, где он пробыл почти 27 лет! Более того, он писал свои произведения, привязав карандаш к руке, вывернутой тюремщиками на дыбе. При этом он отстаивал не только идеи, касающиеся идеальной организации общества и государства, по сути, утопические, но воплощал примером собственной жизни «философию самосохранения». Согласно его философии, самосохранение и поддержание собственного бытия (посредством творчества) не просто факт личного мужества, но высшая цель любого поведения.

Конечно, Кампанелла – это пример уникальной творческой личности, человека, который, находясь в нечеловеческих условиях, остается человеком.

¹⁴ Пример такого рода стимуляции связан с именем Гёте, которого побуждал к творчеству запах гнилых яблок.

¹⁵ *Amabile T.M.* Within you, without you. The social psychology of creativity, and beyond // M.A.Runco & R.S.Albert (Eds.). *Theories of creativity*. Newbury Park (CA), 1990. P. 61–91.

Между тем, рассматривая условия, стимулирующие творчество, следует отметить, что *идея благоприятствования* является общим фоном для многих современных теорий творчества, уделяющих особое внимание описанию этих условий. Так, любой исследователь (ученый, художник, писатель, композитор) согласится с тем, что для того, чтобы иметь возможность самостоятельно работать и продвигаться дальше в своем оригинальном творчестве, ему необходимо признание и поддержка (ощущение того, что оригинальность его трудов поддерживается и ценится).

Этот, на первый взгляд, банальный тезис, присутствует в концепциях творчества, где личность рассматривается сквозь призму «творческого поведения» – не объясняет природу творчества, но описывает творчество в категориях *процесса, продукции, убеждения* и т. п. Ракурс исследования творческого поведения зависит непосредственно от того, какая категория используется как основополагающая. В зависимости от этого выстраивается концепция творчества, и на ее основе оценивается творческий потенциал человека. Что касается категории продукции (количества продукции) как эквивалента творческого потенциала отдельного ученого или целого коллектива, то этот параметр сопровождает оценку деятельности многих творческих коллективов (например, известную в России академическую систему финансирования).

Выводы, касающиеся наблюдений за творческим поведением – от анализа опыта повседневности до креативности детей, укладываются в определенную схему рассуждений либо по поводу *творческого воплощения*, либо в связи с утверждением мысли о наличии *творческого потенциала*. Креативный потенциал детей нуждается в поддержке и развитии посредством образования и обучения различным навыкам, вплоть до появления у них осознанной потребности реализовывать свои собственные творческие способности, например, в сфере креативного мышления, которое рассматривается философами как способность мыслить философски (работы Н.С.Юлиной)¹⁶.

¹⁶ Программа такого исследования была предложена и обсуждена на круглом столе «Проблемы российского школьного образования и возможности «Философия для детей». См.: Юлина Н.С. Улучшение качества мышления и возможности «Философии для детей» // Философия в диалоге культур. Всемирный день философии (Москва–Санкт-Петербург, 16–19 ноября 2009). Материалы. М., 2010. С. 1167–1171.

Некоторые теории творчества, например, теории «творческого поведения» и «теории развития» не только рассматривают условия, благоприятствующие раскрытию творческого потенциала у детей, но помогают понять специфику творческого процесса, показывая, в частности, как следует организовать окружающую среду, чтобы творческий потенциал ребенка был реализован. Так, для «теории развития» важно место проживания и структура семьи, роль игры и поддержка во время переходного периода и другие параметры, например, факторы многовариантного влияния на развитие творческой личности; результирующие произведения и потенциал ребенка и др. Вывод: креативность развивается со временем (от потенции до успеха), опосредованная взаимодействием личности и окружения.

В многочисленных теориях творчества особое место занимает «когнитивная теория». Она изучает мыслительные процессы в таких исследуемых параметрах, как: дивергентное/конвергентное (отклоняющееся/сходящееся) мышление; метафизическое мышление; образность; скрытая ассоциация; концептуальная комбинация наличествующих в сознании испытуемого идей; способность расширения сознания; психофизические особенности личности. Важный вывод, который можно сделать, обращаясь к изучению когнитивных аспектов творчества, следующий: мыслительные процессы формирования и восприятия идей являются фундаментальными для творческих личностей и определяют их успешность.

Интересный аспект исследования творчества связан с более зрелыми формами творческого выражения – с восприятием. Объектом анализа служит биография успешной и прославленной личности, отдельные эпизоды которой подвергаются мысленной реконструкции. Они интерпретируются в связи с творческим потенциалом личности и рассмотрением условий его раскрытия. В фокусе исследования – личность как образец для уяснения факторов, благодаря которым одаренность ребенка получила полное творческое раскрытие. Важно то, как оценивали и как воспринимали эти факторы воздействия обе стороны с тем, чтобы выяснить, как конкретное развивающееся восприятие коррелировалось с творчеством. Например, родители творчески одаренных детей подвергали своих детей различным экспериментам (ограничение в играх, в свободном времяпрепровождении, в еде и т. п.), как это

было в семье Моцарта и в семье Паганини. Важно, что родители не были сами лишены музыкального таланта, поэтому осознавали то, на что нацеливают своих детей (*мотивация к перспективе*) и на что могут быть способны их дети (*позитивная оценка перспективы*). Результат их усилий очевиден. Поэтому у меня есть основание предполагать, что степень независимости (то, что не контролировалось родителями, – восприятие ребенка) возрастала по мере взросления и осознания необходимости свободного волеизъявления – в данном примере – посредством музыки. Сдерживающее давление со стороны родителей на восприятие ребенка воспринималось родителями как жесткое, но необходимое условие формирования творческой независимости. В результате сдерживаемая независимость оптимизировалась настолько, что позволила этим одаренным детям развить самостоятельность, которая затем была блестяще использована в творчестве. Таким образом, оптимальная независимость позволяет развить самостоятельность, которая может затем быть использована и в мышлении, побуждая разрабатывать оригинальные идеи.

С другой стороны, когда исследователи особенностей творческого процесса пришли к выводу, что творческие люди это те, кто способен повлиять на мышление других людей и даже изменить его, то и поиск критериев оптимальности объективных условий, стимулирующих творчество (в качестве основного его требования), отошел на второй план. Социальные и социально-психологические аспекты теории творчества сменились различными системными моделями, в которых творчество рассматривается в разных аспектах. Например, как сфера занятий; как развитие убеждений, в которых присутствует допущение о социальной перспективе людей с развитыми убеждениями. В этом последнем случае акцент на убеждение приводит к тому, что повседневная оригинальность может не считаться творческой, поскольку она чаще всего проявляется как персональная, характерная особенность данной личности¹⁷.

Идейный смысл этих новейших концепций творчества сводится к изучению личности, потенциала и процесса – изучаются субъективные творческие процессы; исследовательское поведение и условия, способствующие состоянию открытия. В этом по-

¹⁷ Runco M.A., & Richards R. (Eds.) *Eminent creativity, everyday creativity and health*. Norwood (NJ), 1998.

следнем случае теория творчества получает название «теория обнаружения проблем», согласно которой творческие люди активно вовлечены в субъективный и исследовательский процесс идентификации проблем, требующих решения. Со своей стороны, философская методология – методология «научного исследования», развиваемая современными философами, помогает реализовать творческие устремления людей, показывая путь к научному открытию, но основывается не на том, чтобы способствовать раскрытию творческого потенциала ученого, а исходит из объективных запросов науки.

* * *

Креативность как способность человеческого мышления проявляется в образах и словах, в идеях, в способности выдвигать концепции и обобщать опыт предшественников, анализировать факты, наблюдать за развитием событий, привлекать интуицию¹⁸, соотносить имеющееся собственное знание предмета исследования и творческое предвидение. Философ, изучающий творчество, должен исследовать множество различных видов творческих эпизодов, чтобы заметить то общее, что есть между ними. В полной мере осознавая это, я попыталась представить только некоторые наиболее важные характеристики креативности, которые открывают горизонт будущих исследований в этой области. Обозначая свою собственную позицию, я назвала ее «креативная эпистемология» и уделила внимание только тем элементам креативности, которые сохранили свой философский статус на фоне неизбежно изменяющихся представлений о процессе познания.

¹⁸ В том смысле, как ее понимал, например, Спиноза (интуиция – это высшая форма познания).

А.А. Горелов

Творчество и истина

Истина открывается лишь творческой активности духа.

Н.А. Бердяев

... в божестве не живет лживый поэт.

Платон

Статья посвящена анализу соотношения между творчеством и истиной. Сравниваются понятия «творчество» и «истина». Прослеживаются связующие звенья между творчеством и истиной: красота, добро, познание. Обосновывается понимание смысла творчества как открытия и созидания истины. За пределами связи творчества и истины остаются неистинное творчество и нетворческая истина.

Введение

Понятия творчества и истины играют основополагающую роль в известных мифологических, религиозных и философских системах. Многие древнейшие культурные памятники различных народов начинаются с рассказа о первом творческом акте – сотворении мира и человека. В Библии он описывается так: «В начале сотворил Бог небо и землю». А в день шестой «сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему [и] по подобию Нашему»¹. Наука, используя свои методы, описывает возникновение Вселенной в модели Большого взрыва.

Отправная точка развития мира интересна в плане связи творчества и истины. Мир возник в результате творческого акта, и появилась истина как объективная реальность. Ее создает и человек,

¹ Бытие 11, 26.

продуцируя новое бытие – материальное и духовное. Способность к творчеству – фундаментальное свойство человеческой природы. Продуктом его стала культура и ноосфера. Человеческое творчество продолжает процесс, который начался во время оно, перешел в эволюцию природы и совершается поныне.

В рамках общей проблемы определения гносеологического значения творчества рассмотрим в данной статье соотношение между понятиями «творчество» и «истина». Взяв за исходную точку обычные определения, мы в своем анализе постараемся выйти на более глубокий уровень понимания, на котором данные понятия будут постепенно сближаться, приходя во все более тесное соприкосновение.

1. Определение понятий «творчество» и «истина»

Под творчеством в настоящее время обычно понимается создание качественно нового. В старину существовало и более широкое определение. «Творю» совпадало во многих языках (в том числе, в старославянском и древнегреческом) с «делаю». Древнерусский корень «твор», означающий вид, наружность, создание, сочетание, восходит к индоевропейскому «*vog*», «*veg*» – «открывать».

В словаре Даля одно из значений творчества – «давать бытие». Это возвращает нас к мифам о происхождении мира, к библейскому представлению о творении мира из ничего и к философским концепциям, в которых бытие становится из небытия. При таком понимании созданное бытие заведомо обладает атрибутом новизны. Мир был «творением, т. е. абсолютной новизной»². Платон называл творчеством («поэсис») «все, что вызывает переход из небытия в бытие... и следовательно создание любых произведений искусства и ремесла»³.

Понятие истины более многозначно. Это прежде всего объективная реальность (лингвисты связывают русское слово «истина» с глаголом «есть»). «Со стороны бытия истина (точнее: истинное или истинно сущее) есть *вещь*, т. е. то, что существует само по себе *вне субъекта* и независимо от него, – истина есть

² Бердяев Н.А. О назначении человека. М., 1993. С. 117.

³ Платон. Пир 205с.

то же, что *реальность*»⁴. Это онтологическое понимание истины. С гносеологической точки зрения истина есть соответствие либо реальности, либо понятию. Скажем, «истинный друг» – это человек, который поступает в соответствии с тем, как должен поступать друг. С онтологической точки зрения истиной будет и сама идея (Абсолютная Идея или мир идей). М.Хайдеггер понимает истину в соответствии с этимологией греческого слова «истина» («алетейя») как несокрытость. Латинское «*veritas*» (истина) имеет тот же корень «*ver*». **Творчество «отворяет»** сокрытое, никому не известное, делая его несокрытым, истиной для всех (продукт научного творчества в буквальном смысле называется открытием). Так в этимологии слов намечается связь между творчеством и истиной.

Если вернуться к описанию возникновения бытия, то связь между понятиями «творчество» и «истина» выглядит очевидной. Творчеством является создание мира, но сам созданный мир истинен. Творческий процесс ведет к созданию истины. Данный вывод остается верным и в том случае, если понимать происхождение мира не в мифологическом, а в эволюционном смысле. Тогда в соответствии с концепцией «творческой эволюции» А.Бергсона, также можно сделать вывод о том, что творчество – это созидание истины. Такой же вывод следует из платоновской и гегелевской концепции. В соответствии с ними первоначально существует мир идей или Абсолютная Идея. Реальный мир настолько истинен, насколько соответствует исходным идеям, которые его породили.

Таким образом, при онтологическом понимании истины (вне зависимости от того, признается первичность материального или идеального) ее изначальная связь с творчеством не подлежит сомнению. Сложнее обстоят дела при гносеологическом понимании истины как соответствия результатов познания объективной реальности. Собственно, выявление в этом случае тесной связи между понятиями «творчество» и «истина» и составляет главный предмет нашего исследования.

⁴ Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1988. С. 598.

2. Связующие звенья между творчеством и истиной

А) Красота

Вопрос о соотношении понятий «творчество» и «истина» определяется во многом ответами на вопросы: во всех ли видах творчества создаваемое новое может претендовать на статус истины и каково соотношение понятий «новое» и «истинное». Рассмотрим это на материале различных отраслей культуры.

Искусство и наука – две во многом полярные отрасли культуры, и для того, чтобы найти во всех видах творчества нечто общее, надо рассмотреть именно крайние варианты. Философия, осуществляя синтезирующую функцию по отношению к различным отраслям культуры, позволяет провести продуктивный анализ видов творчества и найти то общее, что присутствует в них. В философии творчество приходит к осознанию самого себя, своей истины и своего смысла.

Рассмотрим сначала ситуацию с творчеством нового в науке. Основываясь на ассоциативной концепции творческого процесса, понимающей творчество как переформулирование ассоциативных элементов в новые комбинации (о творчестве как о комбинации данных нашего сознания писал еще Аристотель в «Поэтике»), А.Пуанкаре заключил: «Творчество состоит как раз в том, чтобы не создавать бесполезных комбинаций, а строить такие, которые оказываются полезными; а их ничтожное меньшинство»⁵. Творчество – то новое, что полезно. Пуанкаре накладывает ограничение на определение творчества как создания нового. Но какое новое полезно? Французский ученый подчеркивает, что в выборе комбинаций большое значение имеют чувства человека. Истина не только продукт умственной деятельности, это продукт деятельности целостного человека; не только продукт сознательной деятельности, но продукт Самости (в смысле К.Юнга) человека как сознательно-бессознательного единства, находящегося в ядре личности.

Пуанкаре приходит к выводу, что «полезными комбинациями являются как раз наиболее изящные комбинации, т. е. те, которые в наибольшей степени способны удовлетворять тому

⁵ Пуанкаре А. О науке. М., 1983. С. 312.

специфическому эстетическому чувству, которое знакомо всем математикам»⁶. Именно эстетическое чувство ведет к истине в математике. Обратив внимание на роль чувств в познании, Пуанкаре сблизил творческий процесс в науке с аналогичным процессом в искусстве. Можно сделать вывод, что и в искусстве, где эстетическое чувство является основополагающим, оно также может вести к истине. Если эстетическое чувство играет, по Пуанкаре, «роль решета», то не в большей ли степени оно играет эту роль в искусстве?

Положительный ответ на этот вопрос давала еще античная философия. Платон в «Федре» показал, что поэтический экстаз способен стать средством созерцания истины. По Платону, от Муз идет одержимость и неистовство, которые охватывают душу, пробуждая ее и заставляя выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества.

Откуда берется неистовое состояние? «...когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную, он окрыляется, а окрыляясь, стремится взлететь; но еще не набрав сил, он наподобие птенца глядит вверх, пренебрегая тем, что внизу, – это и есть причина его неистового состояния»⁷. Истиной, по Платону, питаются крылья души, поднимающие ее вверх. Итак, неистовое состояние творца идет от его соприкосновения с истиной, и настоящее произведение окрылено истиной. У Платона творчество соединяется с истиной при опосредующем влиянии красоты. Аристотель дал формулу художественного творчества как способности сознательного воплощения истинного при отождествлении истины и красоты. Произведение искусства также удовлетворяет эстетические чувства человека, как и научные труды и даже в большей степени и более очевидно. Этим объясняется в определенной мере востребованность искусства.

Итак, красота связывает творчество и истину в науке и искусстве. Добавим к этому, что существуют направления, в которых компоненты науки и искусства присутствуют вместе, например, техническая эстетика, которая отнюдь не сводится к украшательству созданной человеком новой реальности. В технической эстетике наука, для которой главным остается познание, через технику

⁶ Пуанкаре А. О науке. С. 317.

⁷ Платон. Федр. 249d.

соприкасается с искусством, для которого главным является эстетический момент. В таких направлениях связь между творчеством и истиной предстает непосредственно органичной.

Б) Добро

Анализируя вид творчества, которым он непосредственно занимался, Пуанкаре увидел полезность новых комбинаций в удовлетворении эстетического чувства. Помня об античном отождествлении истины, добра и красоты, можно также и подчинение культуры этическим ценностям использовать для сближения творчества и истины.

Одним из основных понятий античной философии было понятие «калокагатии», в котором выражен античный классический идеал единства прекрасного и доброго. В соответствии с этими представлениями Платон изгнал из своего идеального государства поэтов, которые не руководствуются в своем творчестве задачами нравственного воспитания граждан, уделяя главное внимание описанию пороков, свойственных людям и богам. Можно полагать, что античный идеал единства истины, добра и красоты ушел в безвозвратное прошлое под натиском идеи свободы творчества. Однако о приоритете нравственных ценностей как главном признаке настоящих творений культуры писал в не такое далекое от нас время Л.Н.Толстой. Творческий процесс может привести к вопросу: зачем я творю, как он встал перед Толстым уже после написания «Войны и мира», и ответом на него может быть творческое искание истины, вдохновленное этическими ценностями. Как и Платон, Толстой ставит во главу угла удовлетворение нравственного чувства. И уж совсем недавно наш современник писал: «Моральное вдохновение, взыскующее добра, потому и причастно творческому вдохновению, взыскующему истины, что добро и истина пребывали в изначальном единстве и это “эталонное” состояние бытия представляет собой задание для современной культуры и истории»⁸.

В русском языке есть слово, объединяющее в себе гносеологические и нравственные аспекты, – «правда», которую Н.К.Михайловский интерпретировал как «истина»

⁸ Панарин А.С. Православная цивилизация в глобальном мире. М., 2002. С. 463.

справедливость». По пути отождествления творчества и справедливости шел Л.Толстой, называя истинным творчеством то, что подчиняется религиозно-нравственному сознанию или выражает общие чувства и всем приносит благо.

Отмечается, что творчество накладывает на людей определенные нравственные требования. «...никакое подлинное творчество невозможно без нравственной серьезности и ответственности; оно требует нравственного усилия правдивости, должно сочетаться со смирением, совершаться через аскезу бескорыстного служения»⁹.

Еще раз вернемся к определению Пуанкаре творчества как создания полезных комбинаций. Учитывая прагматистскую концепцию и представление о практике как критерии истины, можно интерпретировать полезность и в смысле практического применения продуктов творчества. Уточним, что полезность в широком плане означает полезность для функционирования бытия и человека как целостной личности, а не только в плане удовлетворения отдельных материальных потребностей. В каждой из отраслей культуры полезность новизны определяется особо. Например, философское творчество полезно, если то новое, что оно создает, соответствует функциям, которые выполняет философия. Так понимание полезности соединяет творчество и истину.

Для того, чтобы от понимания творчества как создания полезного нового перейти к пониманию творчества как создания истины, надо дополнительно рассмотреть вопрос о гносеологическом статусе того нового, что создается в различных отраслях культуры в процессе познания. Познание служит еще одним связующим звеном между творчеством и истиной.

В) Познание

Гносеологический статус науки очевиден. Он определяется целью научного познания как поиска истины. Убедительные доводы в пользу того, что в науке имеет место прогресс и он заключается в постепенном приближении к истине, привел К.Поппер. Имеется ли гносеологический статус у других отраслей культуры, например, у искусства? От Платона идет представление о творче-

⁹ Франк С.Л. Реальность и человек. М., 1997. С. 366–367.

ском прозрении невидимого в мире реальных отношений. Здесь открывается истина как несокрытость. Аристотель рассматривал «*techne*» (искусство) как творчество и одновременно как общий взгляд на сходные предметы, приближая к понятию истины.

Искусство всегда чутко отзывалось на все новые ситуации в мире, отражая и познавая их (как и наука) и создавая в то же время новые ситуации. В некотором смысле искусство всегда в точке глубинного знания, где познаются душа, свобода, язык и любовь, но знание это интуитивно и его нельзя выразить в строгих научных терминах, а порой трудно передать и обычной мыслью («мысль изреченная есть ложь»). Чем глубже познание художника, тем сложнее его выразить. В этом смысле наука продвигается медленно, но ее знание очевидно и общечеловечно, хотя и относительно.

Здесь напрашивается такое возражение. Художественное творчество часто характеризуется как вымысел, если не ложь. Вымысел и тем более ложь есть нечто противоположное истине. В чем тут дело? Вспомним Пушкина: «сказка ложь, да в ней намек» (см. о символе как намеке у К.Юнга). С точки зрения истины как раз важно, какой намек содержится в сказке и какой урок она преподносит «добрым молодцам». Намек составляет истинный момент сказки, делающий ее полезной («урок»). Что же касается вымысла, то он отнюдь не противоречит понятию истины в смысле создания новой реальности. В вымысле творчества реализуются глубинные аспекты бытия, которые оно выносит на поверхность.

Вымыслом в искусстве часто называют создание образов. Образы присутствуют и в науке. Воображение нужно как в художественном, так и научном творчестве. К.Паустовский предлагал такой закон: сила воображения увеличивается по мере роста познания. «Творческое воображение создает реальность»¹⁰. Образы в науке играют важную роль в последующем создании теорий. Образы в искусстве имеют гораздо более самодовлеющее значение, но далеко не всеми рассматриваются как самоцель. Многие исследователи полагают, что они должны играть подчиненную роль по отношению к сверхзадаче произведения, которая должна определяться религиозным сознанием (как полагал Л.Толстой), или другими, скажем, идеологическими целями. Конечно, эта цель не должна навязываться творцу извне, а должна вытекать из глубин

¹⁰ Бердяев Н.А. Дух и реальность. М., 2006. С. 508.

его духа и даже продуцироваться самим произведением. «Намек» может быть столь же важен в художественном произведении, как вымысел, может даже иметь основополагающее значение, и это сближает произведение искусства с научным исследованием.

Разные направления искусства имели свою методологию поиска истины. Так, символисты искали в действительности следы более глубокой реальности. Методология символизма напоминает методологию естествознания. Реализм разработал метод создания типов, напоминающий методологию идеальных типов в социологии, появившуюся позднее, чем соответствующая методология в искусстве.

Еще одно возражение связано с рассмотрением искусства как творения индивидов в отличие от науки как коллективной деятельности. Утверждается, что истина всеобща, а индивидуальное творчество субъективно. Это также нуждается в уточнении. Истина содержит родовые, общечеловеческие и всеобщие части, но она и личностна. Личностный момент творчества присутствует при формировании истины. Далее. Художник выявляет глубинную, не лежащую на поверхности основу бытия. Сам творческий процесс также не исключительно субъективен. В нем соединяется личностное, идущее из глубин человеческого Я, и объективное. По Шеллингу, творческая способность воображения есть единство сознательной и бессознательной деятельности, причем чем гениальнее человек, тем сильнее бессознательный момент.

Творчество – объективный процесс, происходящий в субъективности человека и опосредованный его свободой. Творит Самость, в которую входит коллективное бессознательное («И неподкупный голос мой был эхо русского народа»). Человек – это микрокосм, выражающий в своем творчестве интересубъективные и космические ценности. Конечно, продукт творческой деятельности индивидуален, но он несет в себе всю сложность бытия. Результаты творчества, не только в науке, но в любой отрасли культуры в принципе всеобщы.

Задача творца – «создание новых форм бытия, новых воплощений идеальных начал, таящихся в его духе»¹¹. Но в индивидуальном духе присутствует и надчеловеческое. Укорененность человека в чем-то трансцендентном, в превышающей его духовной

¹¹ Франк С.Л. Указ. соч. С. 362.

реальности является залогом того, что творение нового становится истиной. Истина (как и творчество) и объективна, и субъективна. «...сущность истины – это не пустая “генерализация” “абстрактной” всеобщности, но скрывающая себя единственность неповторимой истории раскрытия “смысла” того, что мы называем бытием и с давних пор привыкли мыслить только как сущее в целом»¹². И я могу узнать эту истину только потому, что во мне самом есть источник истины и возможно приобщение к истине, – писал Бердяев. Истина в творце есть реальность, и творец актуализирует ее, поднимая на поверхность сознания. Творчество не является субъективным произволом, оно субъект-объектное единство и поэтому способно создавать истину.

И в методологии научного познания имеются концепции, которые подчеркивают субъективную, личностную сторону научной деятельности. М.Полани определяет познание как искусство. Тем самым преодолевается противоречие между познанием как обнаружением объективной истины и искусством как свободным творением художника. Научное творчество включает в себя нечто большее, чем систему рациональных процедур. Рациональное мышление является инструментом творчества, но последнее не сводится к нему. Именно выявление интуиции и рационализация ее ведет к истине.

Научное творчество – это выдвижение гипотез и теорий, которые не тождественны объективной реальности. Они являются ограниченными объективными условиями произведениями человеческого разума. То, что научные теории, претендующие на истинность, являются творческим продуктом человеческого духа, неоднократно подчеркивал А.Эйнштейн. Наука не дублирует реальность уже в силу относительного характера добываемой ею истины. Но может быть, тогда творческое новое вообще не является истиной? Надежные критерии истинности позволяют заключить, что это не так.

«Познание по глубочайшей своей сущности не может быть лишь послушным отражением действительности, приспособлением к данности – оно есть также активное преобразование, осмысление бытия, торжество в бытии мирового разума»¹³. Только

¹² Хайдеггер М. О сущности истины // Филос. науки. 1989. № 4. С. 96–104.

¹³ Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 351.

творчество двигает науку, подчеркивал В.И.Вернадский. Это относится ко всей культуре. «...достигнутый результат имеет значение именно проявлением в нем творческой мысли, будет ли она выражаться в новом обобщении или в ярком доказательстве ранее предложенного»¹⁴. Обобщив слова Вернадского, можно сказать, что поиски истины всегда содержат в себе творческий момент, который может в них играть основополагающую роль.

«Познать природу – это значит творить природу», – писал И.Шеллинг. Немецкая классическая философия обосновала деятельностный, творческий характер познания. Творчество понималось И.Кантом как продуктивная способность воображения и в то же время как основа познания. Этого взгляда придерживается и современная методология научного познания.

Творческий статус научного познания столь же важен для сближения творчества и истины, как и гносеологический статус художественного творчества. Творчество открывает новые более глубокие слои бытия, с помощью которых постигается и объясняется бытие на поверхностных уровнях. Это особенно заметно в науке (имея в виду принцип редукционизма, важный в ней), но это присуще и искусству (недаром произведения искусства имеют порой подзаголовки «исследование»).

Искусство в европейских языках означало и умение, знание. Поэтому Р.Декарт называл математические дисциплины «искусствами или науками». Основатель эстетики А.Баумгартен писал, что искусство заслуживает быть поднятым до уровня науки. Положительный ответ на вопрос о гносеологическом значении искусства давали выдающиеся деятели культуры. Гёте так выразил онтологичность и вместе с тем гносеологическое значение прекрасного: «Прекрасное – манифестация сокровенных законов природы; без его возникновения они навсегда остались бы сокрытыми»¹⁵.

С несколько иных позиций подходил к положительному решению вопроса о гносеологическом значении искусства Л.Н.Толстой. С его точки зрения, искусство продуцирует новые мысли и чувства человека. Если принять во внимание, что человек столь же онтологичен, как и природа, то новое, которое создается и открывается в нем, не менее истинно, чем новое, открываемое в природе.

¹⁴ Вернадский В.И. Труды по истории науки в России. М., 1988. С. 72.

¹⁵ Гёте И. Максимумы и рефлексии // Гёте И. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1979. С. 427.

«Музыка и исследовательская работа в области физики различны по происхождению, но связаны между собой единством цели – стремлением выразить неизвестное»¹⁶. Творческий синтез одинаков у художника и ученого.

Понимание активного творческого характера поиска научной истины и понимание объективного содержания художественного творчества сближает истину с творчеством. Творчество – это экстатический выход за собственные пределы (так его понимали от Платона до Хайдеггера), трансцендентирование бытия и человека.

Чтобы соединить творчество и истину, надо, чтобы качественно новое, что дает творчество, могло быть истиной. Здесь на помощь приходит представление о создании человека по образу и подобию Бога–Творца и представление Гегеля о тождестве бытия и мышления. Не рассматривая отдельно все виды творчества, а приняв тезис, что как создания культуры все они открывают истину в человеке, можно сделать общее заключение, что творчество по сути своей есть способ открытия и созидания истины. Данный вывод требует необходимых ограничений, если мы спустимся с идеальных высот на грешную землю.

3. Истинное и неистинное творчество

Новое в творчестве может быть истиной, поскольку сам человек потенциально истинен и в его творчестве находит выражение полнота бытия. Но так бывает не всегда. Поэтому можно говорить об истинном творчестве как реализующем истинную природу человека и соответствующем самому понятию творчества, и творчестве неистинном, т. е. не создающем истину и не соответствующем понятию творчества. Когда мы смотрим, скажем, «вытворения» нашего телевидения, то перед нами и предстает неистинное творчество в двух смыслах: как уводящее от истины с целью ослабления человека (истина – это щит, спасающий его) и как несоответствие своему понятию.

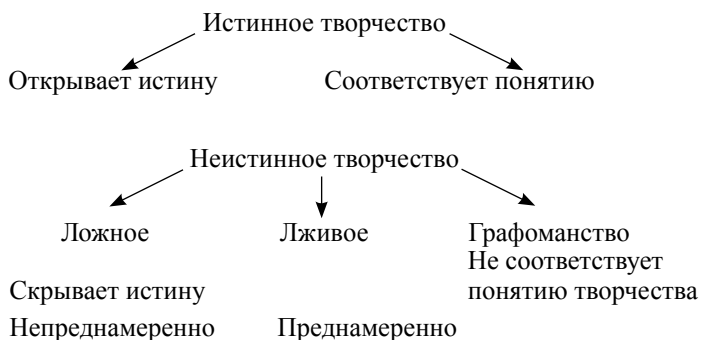
Это грустная тема. Никогда еще не было такого засилья неистинного творчества как сейчас. Что бы сказал Платон, изгонявший лживых поэтов из идеального государства, если бы посмотрел наши

¹⁶ *Эйнштейн А.* Физика и реальность // Философия науки. Хрестоматия. М., 2005. С. 613.

телепередачи? Очевидно, что соотношение творчества и истины не пребывает неизменным. Оно зависит от направленности развития человека и общества. Противостояние творчества и истины усиливается, когда общество идет по инволюционному пути, и, наоборот, снижается, когда общество встает на эволюционный путь развития. Если жизнь общества в целом становится неистинной, это отражается на понимании и реальности соотношения творчества и истины.

Наличие идеала у человека и общества, внутренний свет, который горит в нем, и внешний свет, который проникает в него, ориентирует творца на поиск истины как соответствия этому идеалу. Когда же такого идеала нет, творчество становится бессильным и ложным. Вопросы социальные и онтологические связаны с вопросами гносеологическими. Социальная гносеология врзается в эволюционную и заставляет задуматься над проблемами инволюционной гносеологии как познания способов сокрытия истины.

Настоящее творчество дает новые мысли и чувства, создает новый мир, который, по выражению Гёте, совпадает с идеями мирового духа. Неистинное творчество не ищет истину. В этом случае создание нового предстает как бесцельное субъективное оригинальничанье. Неистинное творчество не соответствует определению создания качественно нового, идее творчества как идеала и не раскрывает более глубокие слои бытия. Оно рельефно проступает в произведениях, которые намеренно (по заказу) или ненамеренно (по незнанию) искажают объективную реальность, фальсифицируя ее. Еще один вариант неистинного творчества – графоманство, когда человек хочет создать истинное, но не может по недостатку таланта. Сказанное можно представить в виде следующей схемы:



В ложном и лживом творчестве объективность искажена, в графоманстве она отсутствует. Графоманство не создает ничего подлинно нового. Оно непродуктивно подражательно («Подражателей много, а творцов нет», – гласит русская поговорка) и не способно рационализировать свои оригинальные интуиции. Кажущаяся новизна графоманства скучна, неинтересна, не несет творческого света.

Возможно, существует связь между неистинностью творчества и кризисами, преследующими человечество. Истина не только реальность и соответствующий реальности результат познания, но и создание реальности. Критерием истины может быть и соответствие реальности, и гармония новой реальности с прежней. Последний критерий – практики – более опосредован, чем первый, поскольку включает в себя опосредующий элемент – технику, но более зримый. В создании реальности истина приобретает открыто творческий характер. Но если новая реальность не соответствует старой и в их взаимодействии возникают кризисные моменты, то это говорит о том, что творчество потеряло связь с истиной. Разрыв между творчеством и истиной приводит к кризису в отношениях между человеком и природой (экологический кризис), к кризису социума (финансово-экономический кризис). Люди создают качественно новое, скажем, творят финансовые «пузыри», но это не соответствует истине социальной реальности.

Неистинное тоже может обладать предметной реальностью, но его неистинность определяется не только вымыслом, а также несоответствием реальности как целостности. Далее. Неистинное может быть реальностью, не соответствующей своему понятию, т. е. не соответствующей истине как идеалу. Так, преступление может быть истинным в том смысле, что оно произошло, но бесчеловечным, хотя его совершил человек, потому что не соответствует идее человека, представлению о том, как он должен поступать. Например, способ мошенничества может быть новым, но такое «творчество» не будет истинным, так как противоречит идее человека. Истина в онтологическом смысле не тождественна истине в гносеологическом и этическом смысле, но противоречие снимается в рамках целостного понимания истины. Мы называем истинным только такой процесс, который соответствует и реальности, и идее (идеалу) предмета. Когда нет соответствия во втором смысле, мы встречаем с виду парадоксальное словосочетание, скажем, «бесчеловечный человек».

Путь через творчество к истине диалектичен из-за свободы воли человека и на нем случаются кризисы. Они касаются всех сторон его жизни, в том числе и творчества. Кризисы, однако, могут играть и позитивную роль, поскольку корректируют свободу воли человека, не давая действовать по принципу «что хочу, то и ворочу». В человеке есть механизмы внутренней саморегуляции деятельности – совесть и чувство вины, но если они не работают, то в действие вступают естественные механизмы природы, которые верующие считают велениями Бога. Они напоминают, что для того, чтобы быть истинным, творчество должно быть добрым и красивым. Итак, истинность творчества оценивается с точки зрения новизны и полезности, нравственности и эстетичности (вспомним античный идеал единства истины, добра и красоты).

4. Творческая и нетворческая истина

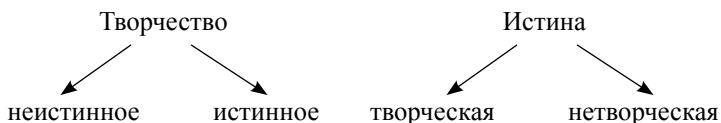
Бердяев ставит вопрос: «Есть ли познание истины пассивность, послушность интеллекта или активность, творчество духа?» и отвечает на него так: «“Истина” пассивного интеллекта просто не существует, она есть лишь интеллектуальное вырождение духовной подавленности и зависимости... Истина не есть дублирование, повторение бытия в познающем. Истина есть осмысление и освобождение бытия, она предполагает творческий акт познающего в бытии»¹⁷. Поиск истины есть всегда творческий поиск. Повторение банальных и ходячих истин, как и повторение одних и тех лозунгов, может вызывать оскормину и социальную апатию.

Истина нетворческа, когда она не нова. Нетворческая истина не интересна. «Итак, ясно, что нам нужна не просто истина, мы хотим иметь более глубокую и новую истину. Нас не устраивает “дважды два равно четырем”, хотя это истина»¹⁸. Когда Поппер пишет о стремлении «не просто к истине, а к интересной и важной истине», он подчеркивает тем самым значимость аспекта новизны в истине. А.Ф.Лосев предупреждал, что не все банальное плохо, а многое банальное истинно. И все-таки постоянное повторение старых, избитых истин надоедает.

¹⁷ Эйнштейн А. Физика и реальность. С. 613.

¹⁸ Поппер К. Логика и рост научного знания. М., 1983. С. 347.

Изобразим соотношение творчества и истины в виде схемы.



У истинного творчества и творческой истины есть общая черта – они создают новые истины в отличие от поддельного творчества. Последнее имеет место во всех отраслях культуры, когда, скажем, переписываются давно известные штампы или под видом истины преподносятся вымыслы, не имеющие объективного содержания.

Творчество – это аспект истины, отвечающий за ее новизну. Истина – это аспект творчества, отвечающий за его значимость. Творчество, создающее «новую землю и новое небо», – это творение истины. Творчество и истина оказываются в определенном смысле взаимосогласованными: чем больше творчества, тем больше истины. За пределами этого остаются безудержная фантазия и примитивная банальность.

В итоге приходим к следующей почти тавтологичной формуле: истинное творчество есть творение истины. Несмотря на свою кажущуюся бесполезность, она имеет позитивный смысл, ориентируя творчество на поиск истины. Верно и обратное: творческая истина есть продукт истинного творчества. И здесь позитивный смысл налицо: истина должна постоянно трансцендировать себя, переступая за собственные установленные пределы, не успокаиваясь на ранее достигнутой стадии.

5. Творчество и истина как процесс, продукт, способность и черта личности

Понимание творчества как процесса очевидно, как и то, что творческий процесс в самом своем течении приобретает новые качества и эволюционирует. Пуанкаре выделил основные этапы творческого процесса, которые не претерпели изменения на протяжении всего XX в.: подготовка, созерцание (идей), озарение (вдох-

новение), проверка. Истина возникает, главным образом, на этапе озарения. Название четвертого этапа свидетельствует о том, что истина обретается на первых трех этапах и проверяется во всех видах творчества.

Понимание истины как процесса не столь очевидно. Если истина то, что есть, возникает искушение рассматривать ее в виде покоящегося целого. Но статичный характер истины обманчив настолько, насколько и представление о покоящейся Земле и вечных законах бытия. Гераклит в древности и Гегель в Новое время подчеркивали процессуальный характер истины, а в XX в. наука и философия еще дальше пошли в данном направлении. А. Уайтхед создал концепцию мира как процесса, а синергетика поколебала представление о вечных законах бытия.

Аспект новизны важен для истины, понимаемой как процесс. Здесь новизна не менее важна, чем существование истины и ее соответствие реальности. Истина в каждый момент существует и не существует, сменяясь новой истиной, причем имеет место соответствие между старой и новой истиной. Трехаспектность истины – существование, новизна, соответствие – делает творчество сущностным моментом истины, но творчество при этом не рассматривается как вседозволенность, поскольку оно ограничено принципом соответствия. Для истины как реальности важнейшим является аспект ее существования, для истины как соответствия – аспект познаваемости, для истины как новизны – аспект творчества.

В различных отраслях культуры эти качества истины задействованы в разной степени: в религии и технике преимущественно ее реальность, в науке – ее соответствие, в искусстве – ее новизна. Поппер говорит о науке и прогрессе научного познания как о приближении к истине, стало быть, истина предстает здесь как процесс познания и развития духа. Понимание истины как процесса одновременно и самой реальности и познания, а творчества как процесса создания качественно нового сближает понятия истины и творчества. Истина совершенствуется, приобретает новые формы, т. е. имеет творческий характер, а творчество ведет к становлению («открытию») истины.

Понимание истины как процесса развивалось в Новое время именно в философии, которая поставила во главу угла Абсолютную Идею, имеющую в основе духовное содержание. Очевидно воз-

действие на эти представления христианства. Процессуальное понимание истины связывает ее с творчеством так же, как и понимание объективного характера творчества.

Отдельные результаты творчества и истины представляют собой узловые точки единого процесса. Их истинность проверяется с помощью критериев, которые столь же относительны, как и сама истина. В качестве критериев истинности произведений человеческого духа предлагаются критерии верификации, фальсификации, практики, конвенционализма, когерентности и др. Относительно критерия практики Бердяев писал: «Жизненное процветание, успех, выгода, интерес – все это скорее признаки лжи, чем истины... Критерий истины в духе, в духовности, в субъекте, сознавшем себя в духе»¹⁹. Гёте предложил в качестве универсального критерий «созвучия мировому духу».

Творчество в науке более ограничено, чем творчество в искусстве, но в искусстве действуют свои критерии. Критериями истинности произведения искусства могут быть, как и в науке, соответствие объективной реальности, конвенционализм, когерентность, практика. Иногда критерии формулируются довольно легко, например, золотое сечение в архитектуре. Можно добавить такие критерии, как вкус, красота, благо. Л.Н.Толстой считал главными критериями истинного искусства выражение чувств, свойственных всем людям, и подчиненность искусства религиозному сознанию.

Критерий истины зависит от содержания. «Оценка исторической книги предполагает единственный критерий – историчность, как поэтической – качество поэзии. Историчность можно определить как акт разумного понимания, стимулированного практической жизнью», – писал Б.Кроче²⁰. А.С.Хомяков писал в связи с изучением истории об инстинкте истины и чувстве гармонии, чувстве поэта и художника у историка.

Многообразие и относительность критериев истинности объясняется многообразием видов творчества и недоступностью абсолютной истины. То, что нет универсального критерия истины, дает простор творчеству. Если бы абсолютная истина была достигнута, творчество стало бы бессмысленным. Но если бы в нас не было

¹⁹ Бердяев Н.А. Дух и реальность. С. 417, 416.

²⁰ Кроче Б. Антология сочинений по философии. СПб., 1999. С. 209.

стремления достичь абсолютную истину, наше творчество не имело бы важного стимула. Творчество помогает достижению истины, если мы верим в ее существование.

Платон и Аристотель использовали понятие «правильности» для обозначения верности в художественных произведениях изображения тому реальному объекту, который в нем воспроизводится (это же понятие использовал Гегель в более широком плане соответствия реальности). Аристотель в отличие от Платона признавал правомочность деформации изображения по сравнению с его реальным прототипом и подразделял правильность на два вида – правильность реального объекта и правильность самого искусства, ставя вторую выше первой. Разделение, проведенное Аристотелем, может служить основанием для кодификации таких направлений в искусстве, как критический реализм, социалистический реализм и т. п.

Способность к творчеству рассматривается как отказ от стереотипных способов мышления. Творчество всегда что-то добавляет в мир, расширяя его возможности. Научная истина, как и художественная, не является копией объективной реальности, несмотря на использование эмпирических критериев для ее соотнесения с реальностью. Она сохраняет свою творческую уникальность.

Творческое отношение к жизни предполагает, говоря словами Паустовского, ощущение жизни как непрерывной новизны. Через творчество природы и человека идет становление истины. Человек подхватывает истину бытия и влечет ее дальше на новом, разумном этапе творчества. Само по себе функционирование природы не носит ярко выраженного творческого характера, но как только мы видим качественные преобразования в природе, так понятие творчества начинает прикладываться к ней. Человеческое творчество, по С.Л.Франку, имеет глубокое родство с космическим творчеством. О том, что человеческое существование и, стало быть, творчество входит в истину бытия, свидетельствует антропный принцип в космологии. Творчество человека есть воплощение в жизнь человеческих потенций как части целостной истины. Человеческие потенции представляют собой качественно новую форму бытия, и именно поэтому их воплощение в жизнь представляет собой творческий процесс.

Связующим звеном между творчеством и истиной является и сам человек. В глубине человека «есть Истина... но она во мне в дремотном состоянии и пробуждение ее требует от меня творческого акта»²¹. Эта внутренняя истина синтезируется в процессе творческого акта с истиной внешней и в результате создается новая истина. Соотношение исходных истин в истине новой может быть разным для различных отраслей культуры, но в целом универсальная для всех отраслей культуры схема связи истины и творчества может быть представлена в таком виде:

творческий акт

Истина в нас (внутренняя) + Истина вне нас (внешняя) → Новая истина

Сотворенный человек сам способен творить. Источники творчества находятся как внутри, так и вне человека, и человек, вдыхая их (вдохновение) и поднимая Самость на поверхность сознания, в акте творчества «выходит за пределы, предназначенные ему как твари»²². В процессе творчества человек становится соответствующим своему понятию. Творчество – средство выхода к подлинному бытию и способ настоящей жизни.

Истина творчества не только в его продукте, но и в творце. «Каждый прикоснувшийся к творчеству узнает для себя новые возможности, которых он раньше и не подозревал в себе: в нем рождается как бы новый человек»²³. Творчество – процесс, благодаря которому происходит восхождение человека к высшим ступеням духовности, нравственности и свободы.

6. Творчество и истина как трансформация телесного в духовное

Связь творчества и истины становится яснее, если посмотреть на них с точки зрения трансформации телесного в духовное²⁴. Истина, как и творчество, не только объект, документ, информа-

²¹ Бердяев Н.А. Дух и реальность. С. 416.

²² Фромм Э. Здоровое общество // Психоанализ и культура. М., 1995. С. 304.

²³ Пришвин М.М. Записи о творчестве // Контекст-74. М., 1974. С. 348.

²⁴ Обоснование истины как трансформации телесного в духовное см. в книге: Горелов А.А. Истина и смысл. М., 2010.

ция, но и процесс, проект, трансформация. Человек творит, комбинируя впечатления и идеи. Главная часть творческого процесса – это озарение, свет, который продуцируется самим человеком, духовная энергия, причудливым образом создающаяся из телесной субстанции человека.

Еще не известно, кто в этом процессе подлинный субъект: личность творит или творчество использует личность. В творчестве и поиске истины формируется «тождественность автора творческому процессу»²⁵. Художественное произведение, по Юнгу, «является неким существом, пользующимся человеком и его личными диспозициями лишь как питательной средой, распоряжающимся его силами по собственным законам и создающим из себя то, что оно хочет из себя создать»²⁶.

Трансформация может идти помимо воли автора. «Биография многих великих художников служит доказательством столь сильного влечения их к творчеству, что в результате все личное захватывалось им и ставилось на службу данному произведению, даже в ущерб здоровью и простому человеческому счастью!.. Нерожденное произведение в душе художника есть сила природы»²⁷. В творце говорит его Самость как его Истина. Она как бы часть гегелевской Абсолютной Идеи, которая чаёт выйти из человека и воплотиться в реальность.

«Творческое начало живет и растет в человеке, черпая в нем свою энергию, подобно дереву, извлекающему пищу из почвы»²⁸. Добавим, что растение преобразует солнечный свет в биологическую энергию, а человек свою биологическую энергию превращает в духовную. Ее свет просвещает и жжет сердца людей. «Мы поступим правильно, если приравняем творческий процесс к живому существу, посаженному в душу человека, словно растение в почву»²⁹. Главным оказывается здесь сам творческий процесс и его результат, а человек предстает бессознательным или сознательным орудием творческого процесса. В нем истина прорывается через человека.

²⁵ Юнг К. Проблемы души нашего времени. СПб., 2002. С. 57.

²⁶ Там же. С. 51.

²⁷ Там же. С. 54–55, 55.

²⁸ Там же. С. 55.

²⁹ Там же.

Связь творчества с энергией проследил З.Фрейд. Он описывал творческий акт как результат сублимации либидозной энергии. На наш взгляд можно говорить о трансформации телесной энергии (в самом широком смысле слова) в творческом акте в духовную, как это происходит в истине как процессе.

Культура в целом требует жертвы телесным в пользу духовного. Продуктом данного процесса является дух как еще одно связующее звено между творчеством и истиной. Художник, творя, «хочет выразить некое сокровище, духовное “нечто” в его душе»³⁰. Оно не только субъективно, но и объективно и потому истинно. Гёте называл истиной совпадение мира, который создают творческие люди, с идеями мирового духа. Таким образом, творчество и истина соединяются в процессе созидания в субъект-объектный синтез.

Истинный характер творчества заключается в прорыве, создании новой реальности, в основе своей духовной. Творчество во всех областях культуры выявляет духовную глубину и, стало быть, истину. Внедрение духовного в природу посредством творчества Гегель интерпретировал как возвращение Абсолютной Идеи к себе самой: дух сначала реализуется в природе, чтобы затем новая очеловеченная природа вознеслась к духу.

Вся человеческая культура есть результат духовной жизни. «Попытки провести различие между культурой и духовной жизнью бессмысленны»³¹. Дух творит. Творчество – неотъемлемое свойство духа и продукт творчества духовен. По Шпету, «творчество сопровождает каждый акт нашего духа, этот акт сам есть не что иное, как творческий акт»³². Итак, творчество духовно, но мировой дух, по Гегелю, есть абсолютная истина.

В.А.Энгельгардт писал об инстинкте творческой деятельности и о том, что творчество – наивысшее проявление человеческого духа. Творчество выступает как способ становления индивидуального духа, а истина как его результат. «Истина есть творческий акт духа, в котором рождается смысл»³³. Творчество и истина становятся ближе, если истину понимать как процесс трансформации телесного в духовное, а творчество как способ данной трансформации.

³⁰ Франк С.Л. Указ. соч. С. 361.

³¹ Лоренц К. Обратная сторона зеркала. М., 1998. С. 397.

³² Философия науки. Хрестоматия. С. 730.

³³ Бердяев Н.А. Дух и реальность. С. 413.

Заключение

Понимание истины не только как объективной реальности и соответствия ей, но также как процесса создания соответствующего идеалу нового бытия, а творчества не только как созидания качественно нового, но и как процесса становления истины, позволяет сблизить эти два важнейших понятия человеческой культуры. Путь творчества освещает путеводная звезда Истины. Истина – это сверхзадача творчества. Неразрывная связь творчества и истины потенциально дана и актуально задана.

Творение мира не завершено, оно продолжается. Творчество создает «новую землю и новое небо» и открывает Истину. Творение новой реальности есть способ становления истины. Реальность и идеал задают каноны, по которым она создается, и человек своим творчеством продолжает первоначальный акт творения и эволюцию природы.

В религиозном плане творчество, по Бердяеву, способно соединить человека с Богом как абсолютной истиной, и в этом его смысл. Так творчество раскрывает себя как приобщение, вхождение в Истину. И выполнивший свой долг человек восклицает:

Мне есть, что спеть, представ перед Всевышним,
Мне есть чем оправдаться перед Ним.

Творческая природа мифологического мышления

В статье анализируются источники, средства и приемы мифологического творчества. Исследуются особенности сознания мифотворцев, их представления о механизмах собственного творчества. Выявляются методы этого вида интеллектуальной деятельности: гиперболизация, идеализация, методы контраста, метаморфоз, переноса образов и др. Исследование осуществляется на основе анализа ведийской мифологии. Показано взаимодействие сознания и бессознательного в мифологическом мышлении, его конструирующий характер. Выявлены методы, которые сформировались в мифотворчестве, а затем были усвоены рациональным научным мышлением.

Авторы ведийских мифов о природе своего творчества

Мифологическое, а точнее, мифопоэтическое творчество было важнейшей частью духовной жизни древних ариев. Целые роды в отдельных племенах занимались им, передавая это мастерство от поколения к поколению.

«Ведь я от отца получил
Дар прозрения истины.
Я возродился, словно солнце» (VIII.6.10)¹, –

говорит один из мудрецов–риши. А другой в момент давнего обычая принесения богам жертвы восклицает:

¹ Здесь и далее цитируется Ригведа в переводе Т.Я.Елизаренковой (М., 1999).

«Я считаю, что вижу мыслью-взором тех,
Кто первыми пожертвовал эту жертву» (X.130.6).

Большой славой пользовались такие роды поэтов, как Ангирасы, Бхригу, Канвы, Васиштли и др. Своими достоинствами риши считали мудрость, прозорливость, способность к внутреннему видению, предрасположенность к озарению. Эти качества в их глазах были настолько значимы и ценны, что риши наделяли ими богов, тем самым поднимая себя до уровня этих сверхсуществ, сравнивая себя с последними. Так, о боге огня Агни один риши говорит, что тот обладает прозорливостью поэта (I.1.5).

Исследователи вед с давних времён стараются как можно более полно и точно охарактеризовать своеобразие творческого дара их авторов. Согласно древнеиндийской традиции, веды принадлежат к сочинениям, называемым шрути (санскр. «слышание»), понимаемым как откровение, знание, непосредственно услышанное от бога, открытое богами для посвященных – мудрецов-риши. К этому классу сочинений, кроме вед, относятся также тексты, которые опираются на них и развивают их отдельные стороны, а именно брахманы, араньяки, упанишады. От этого класса текстов, считающихся священным знанием, полученным от богов, отличается другой род текстов – смрити. Это знание, созданное авторитетами.

Исследователь древнеиндийской философии С.Радхакришнан поясняет суть текстов шрути следующим образом. Слово «веда» производится от арийского слова «вид», которое означает «видение», «знание». Риши видят интуитивным оком, или духовным зрением. Они передают истину, которую увидели, а не создали. Веда называется шрути, или ритмом беспредельного, слышимого душой. Встречающиеся в ведах слова «дришти» и «шрути» показывают, что ведийское знание добыто не посредством логического доказательства, а интуитивным прозрением. Душа поэта слышит истину, она открывается ему в том вдохновенном состоянии, когда дух возвышается над ограниченным и поверхностным логическим познанием. Согласно ведийским провидцам, содержание гимнов является результатом вдохновения и представляет собой откровение только в этом смысле. Гимны обязаны своим возникновением чувствующему человеческому сердцу².

² Радхакришнан С. Индийская философия. М., 1993. С. 104–105.

Примерно в том же духе описывает процесс возникновения мифов у риши видный голландский индолог Я.Гонда. В качестве ключевого слова для анализа этого процесса он выбирает глагол «дхи», который означает «видеть», «думать», и соответствующие этому глаголу существительные «видение», «мысли», «мудрость». «Дхи» – это способность охватить мыслью все вещи, причины и связи, притом так, как они есть, внезапно увидеть истину и осознать влияние божественных сил на человека. Только владение «дхи» даёт возможность соприкоснуться с областью непроявленного, совершить прорыв в сферу богов. Риши сам не создаёт истину, а получает её от божества, которое вкладывает её в сердце поэта. Именно этот акт и делает риши вдохновенным. То, что открывается ему, это статичная картина, трансцендентное знание вневременного характера³.

Как Радхакришнан, так и Гонда трактуют духовную деятельность риши по получению знания, достижению истины исключительно как мистический процесс. Инструментом, с помощью которого действуют риши, является интуиция в форме внутреннего видения, прозрения, вдохновения. Эти способности якобы открывали поэтам возможность непосредственного контакта с миром богов, с божественными силами, с беспредельным, непроявленным. И именно там они получали трансцендентную истину, таким образом охватывая всё многообразие вещей и связей.

Но тщательный анализ мифов показывает, что процесс мифотворчества носит во многом иной характер. Из высказываний самих авторов Ригvedы видно, что представленная картина – это лишь один аспект такого процесса, который к тому же во многом отражает лишь самоощущение риши, но не действительный ход данного процесса. В этой картине акцент делается на пассивном внутреннем созерцании появляющихся в поле сознания феноменов, и такой подход игнорирует одно из двух значений слова «дхи», а именно «думать», «мыслить». А оно свидетельствует о том, что описываемый процесс был процессом активной работы мышления, осуществлявшейся по правилам определённой логики – логики мифологического мышления, которая отразилась в структуре и в композиции мифов. Поэтому риши не только видели и слышали истину, но и активно формировали её. В трактовках, подобных при-

³ *Gonda J. Vedic literature. Wiesbaden. 1955. S. 35.*

ведённой, переоценивается способность мифотворцев видеть все вещи, причины и связи явлений. В содержании мифов мы можем найти лишь небольшую часть всего этого неисчерпаемого многообразия. Соприкосновение с непрявленным, т. е. со скрытым от непосредственного чувственного восприятия уровнем явлений, как это показывает упомянутое содержание, также оказывается крайне ограниченным. Авторы анализируемой трактовки предполагают, что мудрецы в процессе мифотворческой деятельности выходят за пределы своего сознания во внешнюю для них надчеловеческую сферу. Но те феномены, с которыми они при этом сталкиваются – боги, запредельное и т. п., в действительности являются продуктами деятельности этого сознания и находятся в нём же самом. В данном случае осуществляется переход мыслящего человека от непосредственных чувственных к более абстрактным восприятиям и представлениям, но таким же ментальным феноменам, как и первые. И то, что кажется поэтам трансцендентным знанием вневременного характера, на самом деле носит черты временного, непрерывно изменяющегося знания. Здесь вполне достоверным представляется то особое состояние возвышенности, вдохновенности, которое испытывает мудрец при подобном процессе поиска высших истин, и он, конечно, влияет на ход этого процесса и на его результаты, но они далеко не обязательно могут быть объективно значимыми. Кроме того, можно допустить также, что в этом процессе риши могли в какой-то мере проникать в информационное поле людей прошлого и своего настоящего, а также всей Вселенной и оттуда черпать какие-то образы. Этим можно отчасти объяснить некоторые наиболее глубокие по содержанию образы и мысли в их произведениях.

Попытаемся подробнее рассмотреть процесс мифотворчества, опираясь на результаты анализа самих мифов и на высказывания их авторов. В этом отношении Ригведа является особенно ценным источником подобного материала, что заметно отличает её от других собраний мифов.

То, что риши называют внутренним видением, в действительности является не интуицией, т. е. феноменом бессознательного, а, напротив, способностью сознания – созерцанием. В самом деле, мудрецы описывают эту свою способность как вполне сознательное восприятие того, что ему открывается. Созерцание – это спо-

способность воспринимать, видеть или слышать нечто и понимать, что оно существует помимо этого восприятия. Созерцать – это не только отображать нечто своим сознанием, но и уметь давать себе и другим отчёт в этом, то есть быть в состоянии описывать себе и другим воспринимаемое. В процессе созерцания субъект воспринимает нечто как противостоящее ему, т. е. как объект. Субъект может определить наличие этого объекта, его внешний облик, локализовать его в пространстве и во времени, различить в нём составные элементы и их положение относительно друг друга. Созерцание – это пассивная форма восприятия действительности. Оно может быть направленно как на внешний мир, так и на внутренний – на возникающие в сознании образы, представления, понятия. Внутреннее видение авторов ведёт это и есть вторая из только что названных форм созерцания. С его помощью сознание вступает в контакт с продуктами деятельности такой разновидности бессознательного, как сверхсознание (термин К.С.Станиславского). Это та сфера психики, которая свободна от контроля сознания и в которой происходят процессы порождения новых образов, идей, озарений, т. е. в ней функционирует творческая интуиция⁴.

Но материал для созерцания может поступать и из внешнего мира посредством органов чувств. После созерцания мышление начинает активно работать с поступившим материалом: оно оценивает этот материал с различных точек зрения – гносеологической, прагматической, этической, эстетической, анализирует и осмысливает его, отбирает наиболее подходящий для своей созидательной работы. Затем оно начинает применять к нему различные мыслительные операции, дабы построить из поступившего в поле сознания материала новые содержательные структуры. Так функционирует не только современное рациональное мышление, но и первобытное, мифологическое. Таким образом, как тому, так и другому типу мышления присущи интуитивные и сознательные процессы, неосознаваемые и осознанные мыслительные операции. К последним относится, например, способность задумывать что-либо, размышлять, оценивать и т. п. Об использовании таких операций в своей мыслительной деятельности говорит один из мудрецов:

⁴ См. об этом: *Симонов П.В.* О двух разновидностях неосознаваемого: под- и сверхсознание // http://psylibr.org.ua/boox//_simon01htm.

«Мы решительно задумали
Прекрасное восхваление для вас (для богов Митры и Варуны. – *А.М.*) с
помощью песен...» (V.66.3).
«Мы хотим добиться, о Индра, добиться ...
Священного слова, чтобы прежде всего обдумать!» (VIII.6.9).
«Как плотник, я задумал поэтическое произведение...
Касаясь вещей излюбленных, отдаленных,
Хочу, чтобы поэты их увидели, я мудрый.
Спроси же о могучих родах поэтов:
Поддерживая мысль, прекрасно действуя, они вытесали небо.
Именами они измерили особенность, присущую корове (богу Индре. – *А.М.*).
Примеряя то одно, то другое качество Асуры (бога – *А.М.*),
Эти кудесники, меряя, придали ему облик» (III.38.1,2,7).
«Происхождение сущего в не-сущем открыли
Мудрецы размышлением, ища в сердце своем» (X.129.4).

Используя во многом те же мыслительные операции, которыми пользуется и рациональное мышление, мифотворцы тем не менее получили результаты иного характера. Это были вымышленные, фантастические образы и сюжеты. Поэтому можно говорить, что одной из особенностей архаического сознания была его мифологичность, дополняющая этой чертой первую особенность, а именно созерцание, которое не могло отделять реалистическое содержание от фантастического. В итоге мы видим, что архаическое сознание было одновременно синкретическим синтезом реалистического и вымышленного, рационального и мистического, а психика в целом – интуитивного (бессознательного) и осознанного. Реалистическое сознание критично, поскольку оно способно определить, что является истинным, а что ложным. Мифологическому сознанию это мешает делать вера, которая побуждает принимать ложное за истинное. Исходя из таких особенностей архаического сознания, миф можно определить как вымысел, который неосознанно или сознательно, ненамеренно или преднамеренно, условно или безусловно принимается или выдаётся за истину. Но, конечно, нужно иметь в виду, что в архаическом сознании реалистическое содержание, его наличие в нем обусловлены практическим императивом: люди должны иметь объективное знание об окружающих предметах, чтобы результативно оперировать с ними. Таким образом, архаическое сознание делит воспринимаемое содержание на

такое, которое нужно «знать», т. е. иметь о нём объективное представление, поскольку на него нужно опираться в практической деятельности, и на такое, в которое нужно «верить», поскольку оно трудно проверяемо, так как касается недоступных обыденному сознанию оснований бытия.

Вера в истинность вымысла порождает ещё одну особенность архаического сознания – убеждение в том, что у всякого образа есть реальный референт. Следовательно, и боги, и демоны существуют для первобытного человека не только в сознании, но и в реальной действительности. Тем самым ментальное объективируется, наделяется телесным. Но это телесное особого рода: оно непосредственно невидимо, неощутимо, его нужно представлять себе, воображать и к тому же представлять так, как об этом рассказывают поэты-мудрецы. Их мысль создавала тот или иной мифический образ, и о нём нужно говорить как о реальном, как, например, говорит один из поэтов о движущейся по небу колеснице, в которой едут боги Ашвины.

«Распространяясь на пять земель,
Пусть придет эта колесница с тремя сиденьями, запряженная одной только мыслью,
Колесница, на которой вы ездите к племенам, преданным богам.
О Ашвины, пролагая путь куда угодно» (VII.69.2).

В подобных картинах мы имеем дело с абсолютизацией мифотворцами такого свойства исходных мыслей, как их референциальность. Древние мыслители рассуждали, по-видимому, так: если у вполне проверяемых, достоверных мыслей есть реальный прототип, то соответствующий прототип должен быть у всякой мысли. У мудрецов возникло представление о том, что у всего в мире должно быть активное начало. Они видели, что активно действующий человек может создавать новые предметы. Проявляющее активность животное способно тем или иным способом воздействовать на внешние объекты, так или иначе изменять их. И если какие-то изменения происходят с неживыми предметами, то и в этом случае должны существовать какие-то активные факторы, но они невидимы. Так возникла идея объяснения природных явлений и процессов, стимулировавшая создание вымышленных факторов этих процессов. Все мифы по существу и создавались

с целью объяснения непонятого. Так мифологическое мышление сформулировало для будущих поколений одну из познавательных задач – задачу объяснения всякого явления или процесса. Но позднейшие поколения превратным образом усвоили мифотворческую деятельность древних. Если те осуществляли её без какого-нибудь скрытого и корыстного умысла, то их потомки делали это часто именно с таким намерением: идеологи и правители всевозможных политических режимов создавали мифы в целях укрепления своих позиций. И в данном случае мифотворчество осуществлялось чаще всего вполне сознательно. Соглашаясь с соображениями аналитических психологов о том, что большая часть мифических образов рождается в бессознательном, в то же время нужно подчеркнуть, что ещё большая их часть создаётся творческим воображением мудрецов, сознательно формирующих их. Подтверждение этому мы находим в словах авторов Ригvedы.

«В сердце рассуждают рассуждения, поэтические мысли,
Видят силы видения, летают во все стороны» (X.64.2).

«Я видел там, мыслью отправившись в путешествие,
Самих гандхарвов с волосами-ветром в вашем (у богов Митры, Варуны. – *А.М.*) услужении» (III.38.6).

«Пусть смертному, мысленно зажегшему
Агни, придет в голову соображение:

Я зажег Агни утренними лучами» (VIII.102.22)

«В высоком тереме, о Варуна, самосуший,
В стовратном побывал я – в доме твоём» (VII.88.5).

Законом сокрыт ваш (богов Митры, Варуны. – *А.М.*) крепкий закон
Там, где распрягают коней солнца (на закате. – *А.М.*).

Десять сот находятся вместе. Я увидел
То одно – лучшее из чудес богов» (V.62.1).

Из этих стихов видно, что образы мифических существ создаются самими мудрецами, их воображением. Сформировавшись в их сознании, там же, а не на небе, воспринимаются они мышлением своих творцов. И эти образы построены из того материала, который почерпнут поэтами из окружающей реальной жизни и затем преобразован соответствии с замыслом мифа. Как писал русский исследователь мифологии А.Ф.Потебня, «люди, уверенные в своём непосредственном общении с неземным миром, как бы высоко они ни стояли над человеческим уровнем по своим способностям,

не объявляли людям ничего такого, что не могло быть выведено из современного им запаса знаний»⁵. Похожим образом высказывался позднее К.Г.Юнг: «Великие новшества никогда не приходят свыше. Они неизменно поднимаются снизу, подобно тому, как деревья растут вверх с низа, а не с небес»⁶. И тем не менее мы теперь можем вполне определённо говорить о том, что внутреннее видение риши это в действительности есть их творческое воображение. И видят они внутренним взором свои собственные создания.

Мысли в ведийских мифах, изложенные певучими и красочными стихами, тесно переплетены с сильными и глубокими чувствами, которые, по-видимому, до краёв заполняли души мудрецов-поэтов. В стихах, адресованных божествам, звучат и упование, и страстное влечение, и привязанность, и восхищение, и восторг, и радость, и надежда. Стихи такой большой эмоциональной силы могли быть написаны в состоянии особого душевного подъёма, в состоянии вдохновения. Чувствуется, как поэт, познав нужды, заботы и чаяния соплеменников, на какое-то время отрешается от повседневности, от беспокойного окружения и уходит в свой внутренний мир, сосредоточивается на главных мыслях, погружается в сферу своих лучших представлений, идей и стремлений, идеалов, вызывает образы богов, поднимается до их всеобщности, оказывается в состоянии возвышенной одухотворённости. В этом состоянии он начинает творить. Интенсивно работает и его интуиция, и его сознание. Он одновременно и ищет, и конструирует нужные образы и картины, изменяя, соединяя, перестраивая, достраивая, улучшая привлекаемое из памяти содержание. Побуждаемые поначалу волевыми и эмоциональными усилиями интеллектуальные способности начинают творить интенсивно, бурно, порождая всё новые и новые результаты. Ослабеваешь связь с реальным, затихает критическое чувство, всё выше и выше воспаряет воображение, всё ближе и ближе к божественному приближается «Я» творящего поэта, стремящегося к непосредственному общению с ним. И на этой созданной самим поэтом высоте, в состоянии творческого озарения осуществляет свою созидательную работу воспаривший дух риши. И тогда «сами по себе запыхают поэтические мысли, пребывавшие в тайне», мудрецы «пылают потоком истины», как

⁵ Потеев А.Ф. Слово и миф. М., 1989. С. 280.

⁶ Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 216.

рассказывает ведийский поэт (VIII.6.8). И ему кажется, что теперь сами боги руководят его творческим поиском. «Вы двое (боги Митра, Варуна. – *А.М.*) управляете мыслями вдохновенного», – говорит один из поэтов (I.151.6). Боги становятся вдохновляющим фактором этого творчества.

«К Индре, как к своему мужу, устремляется молитва, вырывающаяся из сердца, вытесанная в виде восхваления...

Та, что бодрствует, произносимая при обряде,
Облачённая в прекрасные светлые одежды...» (III.39.1,2).

Сильное вдохновляющее воздействие на душу и сознание арийских мудрецов оказывала церемония жертвенного костра, олицетворяемого одним из самых почитаемых ариями богов – пламенным Агни. Вид пылающего в утренних или вечерних сумерках костра, восприятие языков пламени, рвущихся ввысь, в небо, к другим богам от этого весёлого, жизнерадостного и стремительно бога становились мощным источником поэтического вдохновения. Посвященные ему гимны поэтому оказывались насыщенными яркими красками, оптимистичными и радостными чувствами. Потому-то и обращались к нему мудрецы с просьбами о возбуждении поэтического дара.

«Какой смертный дровами и зажиганием будет почитать
Адити (то есть Агни. – *А.М.*) в его формах,
Тот счастливец пересечет все трудности своими произведениями
И озарениями, словно поток воды, и превзойдет людей» (VIII.19.14)
«Вскрой, о Агни, для певца поэтическую мысль,
Как канал, с помощью вдохновения, о рожденный силой, когда тебя прославляют!

Обильную мысль, которую ты хочешь получить, о светлый,
Вместе со всеми богами, даруй ее нам, о великолепный!» (IV.11. 2–3)

«Не понимаю я (автор стихов. – *А.М.*), чему я подобен.

Затаившись, я странствую, мыслью вооруженный.

Стоит только войти в меня перворожденному закона,

Сразу же получаю я долю в этой речи» (I.164.37)

«Бык, обладающий двойной силой, с острыми концами рогов,

С тысячным семенем, сильный,

Знающий тайное слово, подобно следу коровы,

Агни открыл мне могучий напев и поэтическое вдохновение» (IV.5.3)

«Взлетают мои уши, взлетает взгляд,

Взлетает этот свет, что заложен в сердце.
Воспаряет моя мысль, проникающая далеко.
От тебя, о Агни, поэтические силы, от тебя поэтические мысли,
От тебя гимны рождаются, достойные успеха...» (VI.9.6)

Не менее, а похоже, что даже и более сильным источником поэтического вдохновения для создателей Ригведы был ещё один фактор. Это «божественный», а в действительности опьяняющий, галлюциногенный напиток сома. Его выжимали из стеблей растения эфедры во время церемонии жертвенного костра. Одни жрецы выжимали сок камнями, а другие возливали его в пылающий огонь специальной ложкой, тем самым почитая этим бога Агни. Пили его и жрецы, и поэты. На последних сома оказывал сильное психологическое воздействие, возбуждая в них жизнерадостные эмоции и вдохновение, побуждающее к активному словесному творчеству. Благодаря этому у риши родилось много гимнов, полных страсти и поэтической красоты. Авторы Ригведы высоко ценили сому за этот его дар. Они посвятили ему целую мандалу (книгу). Этот напиток поэты считали своим сотворцом, называли его провидцем Агни, делавшим молитвы красноречивыми, речи сладостными.

«Веселящего сока, провидца, небесного возницы,
Делающего молитвы красноречивыми, сладости речи –
Ты испил у нас этого спутника, о бог.
Подари воспевателю жертвенные улады...» (VI.39.1).

Поэты достигали благодаря этому напитку «блистательного», «высшего» порыва» (IX.63.29).

«Царь всего, что видит солнце, очищается.
Превосходя риши, он заставит звучать мысль, познающую истину,
Тот, кто начищается солнечным лучом,
Отец поэтических произведений с недостижимым поэтическим даром.
Этот выпитый приводит в движение мою речь.
Этот пробудил жаждущую мысль» (VI.47.3).

Мы видим, что сома был тем средством, которое пробуждало у мудрецов-поэтов способность к внутреннему видению, к творческому воображению. Желаемое благодаря галлюциногенному действию сока являлось в их сознании, становилось «видимым». Они приближались к богам.

«С тех самых пор, о Митра-Варуна, когда за пределы Закона
Вы поместили Беззаконие – своим рвением,
Рвением силы действия, своим рвением,
Там, на ваших местах сиденья,
Мы увидели золотой трон –
Пусть силами прозрения мыслью, но своими глазами,
Своими глазами, глазами сомы!» (I.139.2).

Итак, пружинами мифотворчества для арийских поэтов были жизненно важные мотивы – практические нужды, потребности, значимые для духовного и материального бытия мысли, и в такой же большой мере эмоции. О последних В.Вундт говорил как о «могущественных возбудителях фантазий». «Аффекты страха и надежды, желания и страсти, любви и ненависти представляют повсюду...источники мифа. Разумеется, они всегда связаны с представлениями. Но только они одни вдыхают в эти представления жизнь»⁷. Благодаря выраженным в мифах эмоциям мы можем воссоздать психологический портрет их творцов, представить их внутренне состояние – состояние души в момент мифопоэтического творчества.

Методы и приёмы формирования мифических образов

Возможно ли говорить о методах, о методологии мифотворчества? Наверное, нет, если сводить его исключительно к бессознательному. В этом случае останется только один метод – интуиция, о которой до сих пор в науке нет сколько-нибудь ясных представлений. Акцент на это уводит нас от более или менее обстоятельного исследования мифотворчества. Ситуацию спасает подход, допускающий активное участие в этом процессе сознания. А оно, как правило, стремится осуществлять свою деятельность не только с учётом интуиции, но и с использованием рациональных, осмысленных способов порождения всякого нового содержания, в том числе и мифического. Для того чтобы эта деятельность была как можно более результативной, оно вырабатывает специальные методы такой порождающей деятельности. Та преемственность в мифотворчестве, существовавшая между поколениями риши, о ко-

⁷ Вундт В. Миф и религия. СПб., 1913. С. 40.

торой они говорят сами, естественно, не могла реализоваться без передачи техники мифотворчества, в том числе и его методов. До нас не дошли какие-нибудь своды этих последних. Но они тем не менее сохранились, воплотившись в результаты этого творчества, и их можно вполне явным образом реконструировать, анализируя способы и формы построения содержания мифов, связей и соотношений их элементов. Таким образом, удаётся выявить некоторые методы и даже руководящие эвристические идеи этой мыслительной деятельности.

Одной из таких идей было древнейшее представление о существовании в природе некоей таинственной силы, под влиянием которой всё вокруг изменялось и преобразовывалось. Эта сила в первобытном сознании ещё не связывалась с каким-либо носителем, понималась как некоторая абстрактная сущность. Время существования этого представления Л.Леви-Брюль называет периодом динамизма. Можно дать такому представлению более точное название – мистический динамизм, поскольку сила оставалась для тогдашних людей чем-то неясным, загадочным, непостижимым. Одновременно и несколько позже этого представления существовала идея всепроникающего жизненного начала, воплощённого во всех предметах и явлениях, как живых, так и неживых. Это начало также было для первобытных людей непонятным, таинственным феноменом. Поэтому данное представление можно определить как мистический витализм. Эти абстрактные идеи своей загадочностью толкали архаическое мышление к поиску их носителей. Такие носители были изобретены в виде душ и духов, что знаменовало собой начало периода анимизма.

Надо сказать, что в ведийской мифологии эти этапы не нашли своего отражения, а поэтому я не буду останавливаться на их подробном рассмотрении и отошлю интересующихся этой проблемой к работе Л.Леви-Брюля «Сверхъестественное в первобытном мышлении», где они проанализированы достаточно обстоятельно⁸. Я же перейду к следующему этапу в развитии мифологических представлений, который в полной мере присутствует в ведах. Это этап представлений о более доступных архаическому воображению феноменах – сверхъестественных существах. Усвоив

⁸ *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1994. С. 83–86, 284–305.

представления предыдущих периодов о наличии в мире активного начала (силы, жизненности), древние люди в поисках носителей этих феноменов обратили внимание на себя, на мир животных и по аналогии с собой и с животными сформировали искомым носителей в виде антропоморфных и зооморфных существ – богов и демонов. Они населили мир мистическими факторами, которые стали выступать в качестве субъектов всего происходящего в этом мире. Произошёл процесс обожения предметов и явлений. Это был исходный и самый главный приём мифотворчества. Я специально употребляю термин «обожение», а не «обожествление». Он более точно выражает суть данного приёма, заключающуюся в том, что предмету или явлению придаётся, присоединяется к нему некое существо, которое пребывает наряду с ним, вместе с ним, как его активный фактор, агент, субъект. Термин же «обожествление» включает в себе этический и эстетический аспекты, подчёркивающие возвышенный, идеальный, одухотворённый характер соответствующего объекта и его божества. Эти два значения различает в своём словаре Д. Ушаков, хотя и употребляет для них одно слово – обожествить. В первом случае он толкует это слово как «признание кого-, чего-либо как имеющего сверхъестественную, божественную силу»⁹. Во втором случае это преклонение перед кем-, чем-нибудь, возвеличивание, превозношение его. Здесь акцент делается на этическом аспекте этого действия, так что оно может относиться скорее к человеку, чем к богу.

Конструирование образов богов добавляет к содержанию обоженного предмета новые и, с точки зрения мифотворца, более существенные признаки. Это сверхъестественные способности, благодаря которым в мире, как кажется ему, появляются наиболее влиятельные, определяющие всё акторы, так что теперь человеку в случае надобности нужно иметь дело именно с ними. Благодаря этим акторам и соотнесённым с ними предметы начинают казаться оживлёнными существами. Весь мир, включая и неорганическую природу, оживает, наполняется жизнью, превращается в совокупность живых существ. Теперь он по этому признаку подобен миру людей, и тем самым они могут непосредственно общаться с ним. Фантазия первобытного человека устранила качественное различие между живым и неживым, между социальным и природным и,

⁹ Толковый словарь русского языка под ред. Д.Н. Ушакова. Т. II. М., 1938. С. 682.

более того, между сознательным и не имеющим сознания. Человек как актер, т. е. существо, способное к активному действию, к приведению в движение и к изменению окружающих предметов, приобрёл родственные ему по этим характеристикам факторы в природном мире, устранил чуждость этого мира. Если раньше он не мог воздействовать на множество различных предметов и явлений из-за ограниченности своих сил, то теперь он, как казалось ему, способен влиять на них через посредство созданных им же мистических акторов.

Процесс боготворчества потребовал от мифотворцев выработки целого набора специальных методов. Анализ ведийских мифов позволяет выявить и реконструировать некоторые наиболее часто употреблявшиеся методы.

1. Идеализация. С помощью этого метода риши создавали идеальные образы наиболее почитаемых ими богов. Последние наделялись лучшими свойствами, всячески приукрашивались, представлялись в совершенном виде. Такие образы были призваны оказывать как можно более благоприятное воздействие на людей, пробуждать в них сильные эстетические чувства, изумлять и восхищать. Такое воздействие нужно было для того, чтобы поддерживать у соплеменников благоприятное расположение духа, оптимизм, душевное равновесие, необходимые в тяжёлых условиях их существования. Яркими красками рисовался, например, образ богини утренней зари Ушас, превосходившей всех реальных красавиц. Чистым светом сияет лик бога утренней звезды Варуны, ничем не запятнан его облик, ибо он – блюститель законов, справедливости, морали. Он прекраснейший среди всего сонма звёзд. С небесной высоты Варуна внимательно наблюдает за земным пространством, стремясь сохранить в нём порядок и мир. Но особенно привлекателен главный бог ариев Индра. Это могучий юноша, разукрашенный, прекрасный боец, мчащийся по небу на паре буланных коней с золотой ваджрой (дубиной) в руке. Он невероятно щедрый, но в то же время и грозный, обладающий силой мужества, с мощной силой духа. Нет такого другого среди богов, с таким могуществом. Действует он дерзко, но обдуманно. Многоликий, силой превосходства он создал себе тело, как хотел (I.165; III.48). Риши старались создать вдохновляющий соплеменников образ этого бога. И это им удалось благодаря его идеализации.

2. *Гиперболизация.* Этот метод также широко применялся авторами вед. Он в такой же степени, как и предыдущий, помогал создавать впечатляющие образы большой эстетической силы и служил той же цели. Индоарии в трудное для них время стремились укрепить свой дух, свои физические силы, чтобы суметь подняться над другими племенами и одолеть их. Поэтому мудрецы вкладывали всю силу своего воображения и вдохновения в то, чтобы своими сочинениями укрепить силу духа соплеменников. Поэтому образы богов наделялись чрезмерно преувеличенными качествами и свойствами. Так они поступали как с богами, так и с демонами. И если первых этот метод делал привлекательными, вдохновляющими, пробуждающими внутреннюю энергию, то вторых – уродливыми, пугающими, отталкивающими. Гиперболизировался не только внешний вид мифических персонажей, но также действия и их результаты. Это особенно было важно для ариев в то время, когда они вели войны с другими племенами. Нужно было в лучшем виде представить свои победы и тем самым поднять бодрость духа воинов впечатляющими картинами успехов. В данном случае риши руководствовались правилом соответствия масштабов мифических персонажей и результатов их действий. Это правило применялось и по отношению к богам или демонам, олицетворявшим явления природы. Чем масштабнее были эти явления, тем грандиознее и мощнее были управлявшие ими сверхъестественные существа. Проиллюстрируем всё сказанное уже не только идеализированным, но и гиперболизированным образом бога Индры.

«Кто всегда был противовесом всего,

Кто сотрясает несотрясаемое – тот, о люди, Индра!» (II.12.9)

«Индра превзошел небо и землю.

Только одна половина его – противовес обеим чашам вселенной» (VI.30.1).

«Да будет он тем самым, кто ради установления первенства,

Меря свою силу, превзошел величие,

Героем, который в битвах препоясал свое тело,

Благодаря своему величию надел небо себе на голову» (II.17.2).

«Индра выступает над ночами, возросший выступает над днями,

Он выступает над воздушным пространством, выступает над областью океана,

Выступает над протяженностью ветра, выступает над краем земли,

Выступает над реками, выступает над поселениями» (X.89.11).
«Троякий противовес твоей силы:
Три земли, о господин людей, три светлых пространства –
Ты перерос всю эту вселенную.
Издревле, о Индра, по рождению у тебя нет равного врага» (I.102.8).
«Будь, Индра, у тебя сотня небес,
А также сотня земель,
Тебе, когда ты родился, о громовержец,
Ни тысяча солнц, ни две половины вселенной не были ли бы равны»
(VIII.70.5).
«Еще выше, чем небо, далеко распространилась его громадность.
Даже земля по своей величине – не противовес Индре.
Страшный, исполненный силы, опаляющий людей,
Он точит ваджру, как бык рога, – для остроты» (I.55.1).
«Даже эти две безграничные половины вселенной, о Индра,
Для тебя только пригоршня, о щедрый, когда ты схватил (их)» (III.30.5).
«Он заполнил земное пространство,
Вдавил в небо светлые пространства.
Нет никого, Индра, подобного тебе:
Такой не родился и не родится –
Ты перерос все» (I.81.5).
«Не могло сравниться небо с твоим величием,
Когда одним бедром ты накрыл землю» (III.32.11).
«Эти миры словно накрыты его огромной стопой» (X.73.2).
«Друг-Агни быстро сварил другу
По его желанию три котла буйволов.
Для убийства Вритры (демона. – А.М.) Индра выпил
у Мануса выжатого сому – три озера сразу.
Когда он, щедрый, съел мясо трехсот буйволов
И выпил три озера, полных сомы,
Словно победный клич, все боги провозгласили добычу
Индре...» (V.29.7,8).

Такое обилие стихов, преувеличено описывающих Индру, свидетельствует о той большой духовной потребности ариев в боге-великане, которую испытывали они в период переселения в Индию, а также о повышенной внушаемости, характерной для их психики. Это обилие стихов дало нам возможность составить из них пространную оду, отражающую всего лишь одну черту Индры – его громадность и величие.

В Ригведе есть немало других стихов, которых хватит на построение из них од, посвящённых иным достоинствам этого бога. Благодаря идеализации и гиперболизации в ведах создан величественный и необычайно красочный божественный мир. Это приподнятый над Землёй к Небу и на само Небо земной мир с множеством его предметов и свойств, самых значимых для ариев и притом преобразённых использованными методами.

3. *Метод контраста.* Для получения новых образов риши прибегали и к этому методу. По контрасту с богами они создавали образы демонов и злых духов. Эти персонажи наделялись противоположными по сравнению с богами свойствами. Именно так выглядят демоны Вритра, Шушна и др. С помощью данного метода построен в Ригведе образ ведьмы. Её черты противоположны чертам красивой женщины. Ведьма кривая, безобразная, с дурными челюстями, повредившая все зародыши, с водянистым семенем. К ней и отношение иное: её осуждают, выражают неприязнь, прогоняют (X.155).

Этот метод используется также для создания внутренне противоречивого образа какого-нибудь из богов. Такой бог одновременно добр и суров, милосерден и беспощаден, дружелюбен к своим приверженцам и жесток к иноверцам, щедр к первым и разоритель по отношению ко вторым. Такими богами у ариев были, например, Индра и Агни. Посредством подобных контрастных образов арии отобрали разные, порой противоположные функции, которые приписывались таким богам и благодаря которым последние могли бы адекватно реагировать на различные жизненные ситуации в среде древних племен. Разнохарактерность их жизни и подсказывала необходимость создавать разноплановые образы божеств.

4. *Синтез.* С помощью этого метода мифические образы формируются путём соединения признаков разных объектов. При этом нужно подчеркнуть, что часто соединяются признаки не каких-нибудь родственных предметов, а напротив, далёких друг от друга, принадлежащих к различным классам. Так, соединёнными могут оказаться признаки живых и неживых объектов, небесных и земных, природных и социальных, уже не говоря о такой неотъемлемой черте этих образов, как синтез реального и вымышленного. Так создаётся мир во многом противоестественных объектов и су-

шеств. Например, бог Агни соединяет в себе черты огня и человека. В ритуале почитания Индры соединяются реальные действия жрецов с воображаемым образом этого бога и его воображаемыми конями. Еще нужно подчеркнуть, что синтез обычно носит во многом свободный, произвольный характер.

5. *Метод переноса.* При использовании этого метода осуществляется перенос свойств или действий одного объекта на другой. При этом как тип объектов, так и вектор переноса могут быть разными. В одном случае объектом, на который совершается перенос, может быть какой-нибудь природный объект, а на него переносятся свойства или действия влиятельных членов социума, например, вождей племён. Затем эти свойства и действия гиперболизируются так, что природный объект оказывается наделённым сверхъестественными способностями. В другом случае уже на существующих богов переносятся какие-нибудь действия людей, и утверждается, что эти действия совершены не людьми, а богами. Так, в Ригведе часто действия ариев по нападению и уничтожению чужих племён приписываются Индре или другим богам. В шумерской мифологии варварское нашествие элинитов на город Ур и разрушение его переносится на бога грозы Энлиля. Аналогичным образом обстоит дело и в том случае, когда действия природных явлений переносятся на богов.

«...От чьей ярости сотрясались оба мира (т. е. от сильного грома. – *А.М.*), Из-за величия его мужества – тот, о люди, Индра» (II.12.1).

Благодаря такой операции в образ бога проникает реалистическое содержание, что облегчает его истолкование. Подобное оперирование данным методом характеризуется тем, что мудрецы не рефлексируют над природным объектом, не стараются проникнуть в его сущность и из неё объяснить видимый или слышимый эффект, а обращаются к другим, нерелевантным феноменам и приписывают свойства последних объясняемому объекту. Операция переноса принимает форму приписывания, поэтому её можно также называть аскриптивным методом.

Те действия, которые приписываются богам, как мы теперь видим, совершаются в действительности в физической форме объектами, олицетворяемыми богами. Знание этого механизма открывает возможность дешифровки мифов посредством обратной операции – возвращением действий от богов к самим явлениям.

6. *Замена реального прототипа вымыслом.* Этот метод используется тогда, когда мифотворец желает представить какой-нибудь реальный процесс, носящий обыденный характер, возвышенным, поэтическим образом. Это делается в том случае, когда данный процесс, событие, явление, начинают играть в жизни социума особенно важную роль, так что возникает потребность в придании ему мистического и сакрального характера. Так в Ригведе поступает поэт Диргхатамас, когда создаёт необычайно монументальную картину рождения жертвенного коня: его вытачивают боги из солнца (I.163). В социальной жизни как раньше, так и в наше время часто правители и их идеологи сознательно подменяют реалистическую картину социальной действительности, если она ущербна, вымышленной, благостной картиной, пытаясь тем самым оградить себя от недовольства людей.

7. *Наделение чудодейственными свойствами.* Мифические персонажи по степени их фантастичности неодинаковы. По этому признаку их можно разделить на два вида. Одни из них – это боги и демоны. Эти персонажи максимально фантастичны. Они хотя и имеют реалистические референты, но сами по себе являются абсолютно свободными существами, способными действовать независимо от референтов. Они чувственно невосприимчивы для людей, нематериальны и в то же время являются активным началом в комплексе «бог-демон-референт». Черты персонажей другого вида иные. Здесь определяющим, активным началом являются реальный объект, предмет, животное, человек, а фантастический компонент в нём – только лишь какая-то его часть, которая не отделяется от него, не может существовать независимо и вне его. Это лишь тот или иной признак, а не самостоятельный фактор. Этот признак создаётся мифотворцем, приписывается какому-нибудь реальному объекту и делает его чудесным. Такой объект теперь способен к совершению каких-нибудь необычных, чудесных действий – предсказывать, помогать чем-либо человеку и т. д. Так, к примеру, появляется оружие с чудодейственными свойствами, такие же орудия труда. С помощью этого метода чудесными становятся какие-нибудь животные. В Ригведе это, например, зяблик, превращённый в вещь или птицу.

«Громко крича, оповещая о своем происхождении,
Она выталкивает голос, как рулевой – лодку.
Если ты, о птица, предвещаешь добро,
Да не найдет тебя нигде никакой враждебный взгляд!
Да не растерзает тебя ни орел, ни гриф!
Да не достигнет тебя муж со стрелами – стрелок!
Громко крича в сторону, связанную с отцами,
Молви здесь, предвещая добро, глаголя счастье!
Кричи справа от дома,
Предвещая добро, глаголя счастье, о птица!
Да не приобретет над нами власти ни вор, ни злоречивец!» (II.42.1–3).
«Словно певцы, обращенные направо, в нужное время
Подымая голос, издают звуки вещие птицы.
Обе речи ведет она, словно исполнитель самана:
Она владеет и речью размером гаятри и речью размером триштубх»
(II.43.1).

Необыкновенные качества приписываются и людям, вследствие чего они становятся чудо-героями, культурными героями. Такими стали у ведийских ариев мастера брата Рибху (I.20). Они заслужили это своей способностью соорудить в трудных условиях чудесную легкоходную колесницу, а также вырастить хорошо доящихся коров. Авестийские арии наделили качествами культурного героя своего легендарного вождя Йиму, который смог вывести их из мест, где наступило сильное похолодание, в тёплые южные края: «...Йима многославный, безукоризненный вождь племён, знаменитейший из всех рожденных людей, какие ни зрели когда-либо Солнце, ибо он сделал, что в царствование его не было смертности ни людям, ни скоту, не было засухи ни воде, ни деревьям, и что нигде не переводилась пища. 5. В обширных владениях Йимы не слышано было ни про холод, ни про жару, не слышано было ни про старость, ни про смерть, ни про зависть, дэвами созданную: пятнадцатилетними, по наружности, юношами расхаживали тот и другой, как отец, так и сын, доколе на земле царствовал Йима, сын Вивахантов»¹⁰.

Таким образом, мы видим, что в результате творческой деятельности поэтов-мудрецов между сверхсуществами высшего класса (богами) и обыденными предметами и существами по-

¹⁰ Авеста в русских переводах. Хом-яшт.4,5 / Пер. К.А.Коссовича. СПб., 1998. С. 151.

является промежуточный класс – предметы и существа с чудесными свойствами. Это класс тех феноменов, которые обычно называют волшебными, что свидетельствует о довольно разнообразных и развитых мифотворческих способностях идеологов древнего народа.

Теперь становится вполне очевидным, что мифологическое мышление является конструирующим. Оно конструирует образы того, что недоступно чувственному восприятию. Такое мышление можно считать предтечей теоретического мышления в науке. По характеру содержания мифов видно, что их авторы в процессе творчества постоянно руководствуются определёнными критериями ценности своих сочинений. Они проверяют, соответствуют ли конструируемые образы поставленной задаче, а именно: достаточно ли полно описывают они происходящие явления, удовлетворительно ли объясняют их. Иными словами, они выполняют такие мыслительные операции, которые сохранились на последующих стадиях развития человеческого мышления и преобразовались в познавательные операции.

Помимо перечисленных выше методов, научным мышлением были усвоены и другие методы, а именно: абстрагирование, обобщение, экстраполяция, символизация, а также процедура истолкования. В рамках мифологического творчества была разработана такая познавательная операция и ее структура, как объяснение. Эту заслугу данного мышления отметил и К.Г.Юнг: «... Поскольку мифология действительно делает все ясным для ее носителей, можно говорить об объяснении, ибо в этом смысле ясность исходит от всякой мифологии, ясность в отношении того, что есть, что происходит и что может произойти»¹¹. Формулируя объяснения, создавая при этом ментальные конструкты типа богов и демонов, мифологическое мышление вырабатывало тем самым навыки ментального конструирования, которые позднее пригодились для теоретического мышления в науке. Ментальные конструкты в мифологии – это по существу, по своей функции такие же построения, как будущие гипотезы в науке, например, гипотезы флогистона, эфира и т. п. Важным результатом использования всех этих методов и операций было создание ментально-

¹¹ Юнг К.Г. Душа и миф. Киев–М., 1997. С. 17.

предметных комплексов, состоящих из мысленного образа (бога, демона и т. п.) и его реального референта. Человек интенсивно осваивал мыслительные операции с такими конвенциональными структурами, как «образ и его референт» или, другими словами, «символ и его значение», а также и с одними образами, смыслами, отвлекаясь от их предметных значений. Мышление переходило на стадию рефлексии об универсальном.

Ю.С. Моркина

Возможность: эпистемологический анализ поэтического творчества

В статье рассматривается поэтическое творчество как частный пример творчества. Акт поэтического творчества представлен как акт со-творения смыслов автором эмпирическим и читателем. Этот акт со-творчества обеспечивает как основу для интерсубъективности, так и разрыв между смыслами, вкладываемыми в произведение автором эмпирическим, и теми, которые может извлечь из произведения читатель. Показывается, что при всей бесконечности числа смыслов, которые может извлечь читатель из произведения в акте со-творчества, им присущи признаки знания.

1. Понятие автора премудрого, общие положения

Слова – преодоление молчания, нарушение тишины первоначального синтеза, где ничто не явлено и все явлено в неразличимости. Язык делит мир на предметы, их действия, действия с ними. В употреблении словесного высказывания каждый раз сказывается логика, соответствующая этому делению. Таким образом, любое словесное высказывание представляет собой анализ – в этом его философская нагруженность.

Мир сам по себе неразличим, сознание неразлично, мир и сознание неразличимы, все сливается, все теряется в слитном молчании. И все же дело языка, науки, философии – различать и говорить. Наука и философия творят тексты. Если рассматривать структуру

философского высказывания, а таким высказыванием может быть труд жизни философа, то можно обнаружить взаимосвязанную систему концептов. В философском произведении важны не только сами по себе концепты, но и их связи, отношение друг к другу, взаимная иерархия. Но отдельный концепт также имеет свою структуру, в которую входят неявные предпосылки, «фоновое знание», исторически предшествующие концепты других философов, делающие появление данного концепта возможным. «У каждого концепта есть история, но она извилиста: в концепте присутствуют кусочки или составляющие из других концептов, отвечавших на другие проблемы»¹.

Поэзия также творит сложные высказывания, могущие быть разложенными на концепты, находящиеся в определенном отношении друг к другу. В результате поэтического творчества создаются поэтические тексты. Поэтический текст – стихотворение – также можно разложить на концепты, его составляющие, и проследить взаимосвязи между ними. В этом смысле поэтическое творчество во многом родственно философскому и научному. Но если при введении в философский дискурс *понятия* безразлична настроенность по отношению к нему его автора, то *поэтический концепт* вместе с его философским смыслом станет *другим концептом*, если, например, романтическая окрашенность его сменится иронической. Это происходит потому, что такие концепты создаются и воспринимаются не чистым разумом но всем существом, их эмоциональная окрашенность входит в модус осмысления и имеет прямое отношение к их рациональному восприятию. Мысль и чувство едины, как едины рисунок и цвет в живописи, так что, если рисунок в картине отделить от цветового решения, это будет уже не данная картина, но ее черно-белая транскрипция. «Черно-белая транскрипция» концепта называется в традиционной эпистемологии понятием.

Для нашего анализа поэтического творчества мы ввели понятие автора премудрого. Он присутствует в стихотворении наряду с концептами, из которых оно состоит, а также лирическим геро-

¹ Маркова Л.А. Философия из хаоса. Ж.Делёз и постмодернизм в философии, науке, религии. М., 2004. С. 21. А кроме того, «каждый концепт связан с другими концептами, каждая из его составляющих может быть взята в качестве нового концепта. Концепты бесконечно множатся...» (там же. С. 22).

ем, который является одним из концептов. Автор премудрый – абстрактный конструкт, над-концепт, представляющий собой синтез всех возможных проекций автора и высказываемых им смыслов при прочтении данного произведения всеми возможными, а не только актуальными читателями при всех возможных, а не только актуальных прочтениях, если принять как данность, что и одному читателю логически потенциально доступно бесконечное количество прочтений. Автор премудрый как абстрактный конструкт, а не субъект не может обладать знанием и способностями в прямом смысле, и все же мы будем применять к нему эти слова, говоря о знаниях и способностях, делегированных автору премудрому автором эмпирическим и актуализирующимся при прочтении читателем. К знанию автора премудрого, таким образом, будут относиться все возможные толкования данного стихотворения, каждого его слова. Автор премудрый знает все неявные культурные предпосылки своих концептов, то, что по определению не может знать эмпирический автор, а также не может знать в полном объеме никакой читатель. Автор премудрый (АП) знает все возможные коннотации каждого употребленного в произведении слова, все их возможные применения и их этимологию.

Творческая личность – личность, привыкшая делегировать свои когнитивные и творческие способности, свою телесность и свою душевность АП, который всегда присутствует и является результатом любого творческого акта не только в поэзии, но и в любом искусстве, а также в философии, но об этом необходим отдельный разговор. Читатель, слушатель, зритель – не просто тот, кто творчество читает, слушает, смотрит. Это человек, способный актуализировать делегированное автору премудрому в своем восприятии и мышлении. Без со-творчества автора эмпирического и читателя, осуществляемого иногда через века и расстояния, невозможна актуализация способностей (потенциала) и знаний АП. Отдельный читатель в реальности актуализирует только малую часть потенциала АП.

Знания в случае поэтического творчества имеют иную природу, чем в науке или философии, оставаясь при этом знаниями. Если в науке единицей знания является понятие, то в случае поэтического творчества это концепт. Он включает ореол коннотаций и ассоциаций общекультурного и индивидуального, личного проис-

хождения, последние связаны с «биографической» ситуацией автора эмпирического и читателя. В результате делегирования смысла от автора эмпирического к АП множество ассоциаций рвется, остается за скобками. С другой стороны, в результате прочтения и осмысления читателем множество новых ассоциаций образуется. Так что можно сказать, что поэтический концепт новый при каждом новом прочтении – отсюда бесконечность знаний АП. При этом поэтический концепт остается единицей именно знания, о чем речь пойдет далее.

Когнитивные и творческие способности АП безграничны. Способности же автора эмпирического ограничены, но именно они за счет делегирования их АП становятся безграничными способностями последнего. Когнитивные и творческие способности АП безграничны потенциально. Актуально же их объем определяется прочтением: интерсубъективность в коммуникации автор-читатель опосредуется АП, так что взаимодействие автора эмпирического и читателя не представляет непосредственного диалога двух личностей, обладающих когнитивными способностями (способность познания мира и себя), но способности автора эмпирического делегированы АП, в образе которого они не существуют без прочтения, без читателя. Способности АП включают все, что из произведения может извлечь *любой* читатель. В этом смысле они безграничны, поскольку необозримо велико количество потенциальных читателей, в том числе гипотетических, а также количество толкований произведения каждым отдельным читателем потенциально бесконечно. Все знание о концептах, из которых состоит произведение, и способах их связей доступно АП, а значит, любому толкователю, в том числе автору эмпирическому как читателю собственного произведения. Способности его при этом как автора, т. е. человека, делегирующего их АП, определенным образом ограничены. Они делегируются в акте творчества. Но первичны ли они? Они первичны исторически, поскольку написание произведения предшествует его прочтению, но не логически, ибо *логически* применение способностей автора эмпирического и читателя должно быть одновременным, чтобы состоялся опосредованный АП акт передачи смыслов.

То, что этот акт опосредован абстрактным над-концептом АП, не являющимся живой личностью, становится причиной непереходимого смыслового *разрыва* между концептами, творимыми ав-

тором эмпирическим и теми, смысл которых постигает читатель через опосредование АП. Но при этом делегирование когнитивных и творческих способностей от автора эмпирического к АП – это не умерщвление их в надконцепте, каким является АП, но, напротив, разрешение им жить своей, отдельной от жизни автора эмпирического жизнью и вступать в альянс с творческими и когнитивными способностями читателя.

Привычна ситуация, когда автор эмпирический в каждом своем произведении делегирует не все свои возможности познания. Нечто всегда остается неделируемо (отсюда в том числе *разрыв*), не опосредовано АП и, следовательно, не интересубъективно в смысле взаимодействия автора эмпирического и читателя. Итак, не все знания и способности автора эмпирического делегированы АП, в этом потеря творческого процесса. С другой стороны, АП за счет бесконечного числа возможных толкований, т. е. за счет тех смыслов, которые может привнести читатель, приобретает знания, когнитивные и творческие способности, которых нет у автора эмпирического. Но их нет и у актуальных читателей, т. к. АП знает все, что знают все возможные читатели – это абстрактный «концепт концептов».

Телесность и «биографическая ситуация» автора эмпирического определяют, что именно он может делегировать АП. Несколько слов о термине «биографическая ситуация». Термин «биографическая ситуация» или «биографически определенная ситуация» введен А.Шюцем. По Шюцу, каждая индивидуальная позиция определяется тем, что он именуется биографической ситуацией индивида. Последняя определяется обстоятельствами рождения, взросления, воспитания, разнообразными религиозными и идеологическими воздействиями и т. д. Для каждого индивида она уникальна, и именно она превращает «мир вообще», как общую для всех живущих реальность, в «мой собственный мир» каждого конкретного человека. Кроме того, биографическая ситуация создает для каждого особенную перспективу видения, где индивид оказывается как бы центром мира, «отсчитывающим» и организующим каждую интерпретацию, каждый акт понимания, исходя из этого центра и относительно него. Вместе с тем все биографические ситуации имеют между собой нечто общее: ведь они представляют собой продукт истории не только индивидуального ознакомления

с миром, но и усвоенной в ходе образования и воспитания «всеобщей истории» предметно-смыслового освоения мира. Таким образом, индивид видит мир частью обобщенно (по терминологии Шюца, в типических его характеристиках), частью – в его индивидуальных свойствах: «... Можно показать, что свойства и качества данного объекта или явления – будь то индивидуально-уникальное или типичное явление – зависят от моего актуального интереса и системы сложно переплетенных уместностей, от моей практической или теоретической “насушной проблемы”. Эта “насушная проблема” в свою очередь возникает из обстоятельств, с которыми я сталкиваюсь ежеминутно, в каждый момент моей повседневной жизни и которые я решил назвать моей биографически определенной ситуацией. Таким образом, типизация зависит от моей “насушной проблемы”, для определения и решения которой этот тип был образован. Далее можно показать, что по крайней мере один аспект биографически и ситуационно определенных систем интересов и уместностей субъективно переживается в обыденном сознании повседневной жизни как система мотивов действия, выбора, который надо сделать, намерений, которые надо осуществить, целей, которые должны быть достигнуты. Именно это понимание действующим лицом зависимости мотивов и целей его действий от его биографически определенной ситуации имеет в виду обществовед, когда говорит о субъективном значении, которое действующее лицо приписывает своему действию или с которым оно его связывает. Это означает, что, строго говоря, действующий человек, и только он один, знает, что он делает, почему он это делает, а также где и когда его действие начинается и заканчивается»².

«Любое действие во внешнем мире осуществляется в биографически детерминированной ситуации. Это означает, что человек воспринимает любую жизненную ситуацию с позиций своего личного опыта, и никакие два человека не воспринимают одну и ту же ситуацию одинаково. Сказать, что ситуация биографически детерминирована, утверждает А.Шюц, значит подчеркнуть, что она имеет свою историю. Это кристаллизация предшествующего опыта человека, организованного в запас его наличного или “подручного знания” (knowledge at hand). Структура такого знания определена

² Шюц А. Избранное: мир, светящийся смыслом / Сост., филос. пер., общ. и научн. ред., послесл. Н.М.Смирновой. М., 2004. С. 62.

тотальной конфигурацией его жизненного опыта, “осаждением”, отложением “про запас” всего лично значимого в закрома памяти. Э.Гуссерль называл “отложение” значимых характеристик опыта в схемы интерпретации “процессом кристаллизации значения”³.

Итак, «биографическая ситуация» автора эмпирического является одним из факторов, определяющих акт делегирования творческого потенциала АП. Как пример такого делегирования можно взять стихотворение современного поэта Инны Бройд:

* * *

Эмпирический нос, я играю щелчок,
завиток посторонний так потусторонен,
Я ловлю своепальцами эхо Эстоний,
и Аляску, и Ницше, и пьяный висок...
Мы над чем-то смеемся, и каждый поет
о своем своемыслии... в этом – гвоздика,
или спичка... а может быть, только улика,
Просто я не живу... лишь коверкаю счет⁴.

Само это стихотворение имеет некое эпистемологическое истолкование. «Я ловлю своепальцами эхо Эстоний...». Можно понять это так, что здесь описывается некий способ познания, схватывание смутных предчувствий и идей, представление о котором делегируется автором эмпирическим АП как описание «шестого чувства» (Н.Гумилев⁵) или интуиции, являющейся одновременно и творческой, и когнитивной способностью личности. Такой интуитивный способ познания мира и себя вообще характерен для творчества, когда одновременно воспринимается и творится реальность как внешнего, так и внутреннего мира. Но та реальность, которую сотворил автор эмпирический «в себе», недоступна читателю. Ему доступны делегированные признаки данной реальности, которая при этом с одной стороны упрощается, поскольку не

³ *Смирнова Н.М.* От социальной метафизики к феноменологии «естественной установки» (феноменологические мотивы в современном социальном познании) См.: <http://philosophy1.narod.ru/www/html/iphras/library/phenom.html>

⁴ *Инна Бройд.* Странствия: сб. М., 2007. С. 43.

⁵ *Гумилев Н.С.* «Я конквистадор в панцире железном...»: стихотворения, статьи о поэзии. М., 2008. С. 204–205.

все ее признаки делегированы, но, с другой стороны, поступив в ведение АП и получив возможность бесконечного количества интерпретаций, снова оживает и играет новыми красками, возможно, недоступными автору эмпирическому. В этой игре новыми красками задействованы когнитивные и творческие способности читателя. И как автор эмпирический одновременно воспринимает и творит реальность мира внешнего и внутреннего, данных ему в нераздельности, так читатель одновременно воспринимает и творит реальность произведения. Так сказывается «своемыслие» автора эмпирического и читателя как творческих личностей. Но и АП обладает своим «своемыслием» по сравнению с автором эмпирическим, поскольку знает о реальности, отраженной и сотворенной в произведении, больше автора эмпирического, а также больше любого единичного читателя. Он знает все, что потенциально могут извлечь из произведения все возможные читатели.

В приведенном нами стихотворении много образов, связанных с телесностью. Надо заметить, что телесность автора эмпирического также делегируется АП, претворяясь при этом в определенный концепт человеческой телесности. Нос эмпирический, по нему можно «сыграть щелчок», а вот пальцы уже нет. Это своепальцы, орган «шестого чувства»⁶, которыми можно ловить «эхо Эстоний». Итак, телесность автора эмпирического так же, как его способности, знания, «биографическая ситуация», делегируется АП. Таким образом, за счет делегирования телесности автора эмпирического, ею обладает и АП. Читатель произведения достраивает образ целостного человеческого тела, обладающего сознанием и «своемыслием», соотнося его со своим телом. АП как над-концепт, таким образом, обладает когнитивными и творческими способностями (потенциалом), а также некоей телесностью, зависящей от телесности всех возможных читателей текста, включая самого автора эмпирического. АП знает о ней, так же, как о смыслах произведения (а телесность – один из возможных смыслов произведения) бесконечно больше, чем автор эмпирический.

«Просто я не живу, лишь коверкаю счет...»

⁶ Гумилев Н.С. «Я конквистадор в панцире железном...»: стихотворения, статьи о поэзии. С. 204–205.

В данных строчках находит выражение отголосок «биографической ситуации» автора эмпирического, какой именно, читатель не знает, поскольку она делегирована АП не полностью, а только настроение, в которое она повергает. Читатель может, включаясь в стихотворение, повторить эти строки о себе, своей «биографической ситуации» или отнести их к неизвестной ему «биографической ситуации» автора эмпирического, например, посочувствовав ему, может быть, пофилософствовать о жизни вообще всех людей или истолковать это как-либо иначе. Он использует посредничество АП, что придает прочтению определенную вольность толкования, которой нет в личной беседе лицом к лицу. Автор эмпирический за счет посредничества АП от читателя *бесконечно отдален*.

Автор эмпирический может проявлять себя как читатель и толкователь собственного произведения, вступая в интересную коммуникацию с самим собой через посредничество АП. При этом он на себе испытывает *разрыв*, о котором мы говорили, и может извлечь из своего произведения те смыслы, которые он туда не вкладывал. Как такое возможно? Ответ в том, что вместе с конкретной системой знаний о себе и мире делегируются также творческие и когнитивные способности, потенциал. Это происходит за счет того, что поэтическое произведение – система не понятий, но концептов, каждое слово в нем включено в культурный и личностный контекст пишущего и читающего, а кроме того, потенциально эмоционально окрашено (потенциально, пока никто не прочитал, и актуально, когда текст читается читателем).

Имея когнитивные и творческие способности, делегированные автором эмпирическим, АП творит сам, не являясь при этом творческой личностью и вообще личностью, творит потенциально, образуя новые связи концептов: за счет того, что слова случайно для автора эмпирического оказались рядом, могут образоваться новые связи концептов при прочтении произведения читателем, и сами концепты могут за счет этого трансформироваться. Вот почему и сам автор эмпирический как читатель собственного произведения может извлечь из него смыслы, которые не подразумевал при написании. При этом он теряет себя, находя, что в его произведении отсутствуют те смыслы, которые он пытался делегировать.

Учитывая то, что сам автор эмпирический может быть читателем и толкователем своих произведений, можно сказать, что сам он, делегировавший свои способности и знания АП, знает только малую толику того, чем владеет АП, т. е. того, что потенциально заложено в произведении. Но без акта делегирования не было бы самого произведения с его АП и, следовательно, не было бы заложено ничего.

2. Знание в поэтическом произведении

Так ограниченные когнитивные возможности автора эмпирического за счет акта их делегирования АП в творчестве и в итоге актуализации неограниченно большим количеством читателей, каждый из которых может со-делегировать АП свои когнитивные творческие способности, свою телесность и свою душевность, становятся *безграничными*, при этом не включая всего, что старался делегировать автор эмпирический.

Но если в результате актуализации знаний АП получалось бы *что угодно*, то они не были бы таковыми, ведь знание – это некое ограничение параметров мира. Но потенциально бесконечное богатство того, что может сообщать АП в акте со-творчества читателя и автора эмпирического, при этом ограничено, выражено в концептах, отличающихся чертами *определенности*, и поэтому *может* являться *знанием*.

Итак, знания АП являются ограничениями, разрешающими извлечение из них читателем бесконечного числа смыслов, но не любых. При этом, создавая сравнительно небольшое стихотворение, автор эмпирический делегирует только малую толику себя, своей личности, когнитивных и творческих способностей, телесности и душевности. Если взять все произведения, созданные одним автором на протяжении всей его жизни, то тогда их АП не будет делегирована *вся личность* автора эмпирического. Нечто всегда останется за скобками, особенно если учесть, что на протяжении жизни автор эмпирический меняется, он не тот же в старости, что в юности. Необозримость оставленного за скобками вне делегирования отражает безбрежность личности автора эмпирического. Бесконечность возможных актуализаций делегированного –

знаний и способностей (потенциала) АП – отражает безбрежность личностей потенциальных читателей. Таким образом, АП – мост, но одновременно и зияющий разрыв, между безбрежностями творческих личностей: автора эмпирического и читателя.

Интерсубъективность в случае литературного и вообще любого творчества опосредована абстрактным над-концептом АП, образованным в результате делегирования способностей автора эмпирического и читателя (всех *возможных* читателей). Знания АП безграничны, но это именно знания, то есть они являются ограничениями параметров мира в поэтических концептах. Чтобы не быть голословными, приведем еще одно поэтическое произведение совсем другого автора – Елены Полюшкиной:

* * *

Март – избранник
судьбы языческой,
Разгадай мою тишину.
Где-то призраки
царственной спячки
Бродят,
бредят,
бросаются в омут
Чьих-то созвучий.
Или тихо
Взлетают с крыш,
проклиная весну.

Март – фонтанчик
восторженных строчек.
Душа ускользает
в улиц веер.
Значит не о каждом из нас
Вьюга пела.
Карнизы закашлялись снова
Капелью.

Простуды, прогулки
Вразбивку и хором.
Суматошные танцы ручьев

Куролесят.
Разгадай мою тишину
Или спрячься
От ее укоров
В трамвайной спеси⁷.

При прочтении этих строк в сознании возникает картина именно телесности (при этом не обязательно своей), помещенной в определенные условия и пронизанной ассоциациями сознания. Все, что мы знаем о марте и своем психофизическом состоянии в это время, сообщает нам АП этого стихотворения, и все входит в концепт марта, вычитанный нами из этого текста, но это произведение сообщает в то же время больше, чем мы сами знаем про март до прочтения. Так, до прочтения мы не знаем, что это «избранник судьбы языческой», который может «разгадать тишину» творческого сознания. До прочтения мы не знаем, что именно в марте пробуждаются «призраки царственной спячки», хотя, когда мы читаем об этом, это нам кажется уже нашим собственным знанием, а не пришедшем извне, от АП данного стихотворения. Знания АП и наши собственные как бы сплавляются, начинают представлять единое целое.

Автор эмпирический путем делегирования концептов, им построенных в своем сознании, творит *возможные* концепты, актуализирующиеся по-своему в сознании читателя. Целостное стихотворение сообщает читателю целостную систему концептов, питающих и поддерживающих друг друга. При этом каждый соотносится с любым другим. Это система концептов, построенных читателем в со-творчестве с автором эмпирическим при посредничестве АП. Эта система концептов как система знаний может быть системой знаний о внешнем мире или чаще всего системой знаний о состояниях сознания. Здесь возникает вопрос: чьих? Не автора эмпирического, поскольку он только делегирует частично, но не передает полностью свои концепты. Не АП, поскольку он является не личностью, а над-концептом и собственным сознанием может обладать только в переносном смысле. Но в то же время и не читателя, поскольку без подсказки АП данного произведения он не догадался бы о возможности подобных состояний сознания. Тем не менее это знания о возможных состояниях сознания и даже психо-

⁷ Елена Полюшкина. *Возможность: стихотворения*. М., 1995. С. 62–63.

физических состояниях *человека*. Некого человека. Возможного человека. АП произведения вообще сообщает знания о возможностях человека, его тела и сознания, его мышления, а также о внешнем мире, инкорпорированные в это знание о человеке.

Вообще, творчество автора эмпирического и (со)-творчество читателя – это не теория, а практика. Но она допускает, как всякая практика, построение теории о себе, хотя редко сама руководствуется такими теориями.

Мы взяли «со» в скобки, поскольку и автор эмпирический, и читатель творят в одиночестве. Их коммуникация может быть названа таковой скорее в переносном смысле, поскольку осуществляется через посредство АП – абстрактного над-концепта. Это коммуникация двух полноценных одиночеств, каждое из которых вполне в себе замкнуто. Делегирование части своей личности, части своих знаний АП в творчестве не нарушает одиночества, ибо АП, с которым автор эмпирический делится мыслями, – не личность, не Другой. То же с читателем. Он в одиночестве творит смыслы, возможные при взаимодействии его знаний о своем сознании и АП. Он не общается при этом с автором эмпирическим, но с АП и самим собой. Творчество обеспечивает читателю доступ к самому себе и знание о возможностях человека вообще, а значит, и своих возможностях. «Познай самого себя» (др.-греч. γνῶθι σεαυτόν) – надпись на храме Аполлона в Дельфах как призыв бога Аполлона к каждому входящему. По преданию, эта идея была принесена в дар Аполлону семью мудрецами. Автором ее в античных источниках чаще называется мудрец Хилон, реже – Фалес или другие мудрецы. Иногда эта рекомендация представляется как ответ Аполлона, изреченный пифией, на вопрос Хилона: «Что самое лучшее для людей?» Как сообщает философ Платон в своем диалоге «Протагор», это плод совместных раздумий «семи великих мудрецов» Древней Греции. Он пишет, что однажды Фалес, Питтак, Биант, Солон, Клеобул, Мисоне и Хилон (VI в. до н. э.) собрались в храме Аполлона в Дельфах и в результате долгого диспута пришли к абсолютной, по их мнению, истине. Найденную истину – «познай самого себя» – они и написали на стене храма в Дельфах⁸. Отсюда традиционное название этого тезиса – «заповедь Дельфийского оракула». Посетив в молодости храм Аполлона

⁸ Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1990. С. 418–476.

в Дельфах, Сократ проникся глубоким смыслом надписи «Познай самого себя», начертанной мудрецом Хилоном над входом, и она стала девизом его философии.

Возможности человека в познании самого себя, к которым обеспечивает доступ поэтический текст, порой неожиданны:

«Меня преследует голос
Вчерашний.
Я просыпалась
Во всех судьбах мира.
А память о памяти
Стоит за дверью.
Ее быть не может,
Но я слышу ответы...»⁹.

В этих строках – знание о природе интуиции, его вычитывает читатель, соотнося с собственным интроспективным знанием о когнитивной способности, называемой интуицией. Но если бы АП дарил читателю только его же собственное знание или только знание автора эмпирического, все было бы слишком просто. В этих строках автор эмпирический делегировал свое знание, касающееся «памяти о памяти», стоящей так близко и дающей ответы, АП. Он делегировал не все, что знал и чувствовал, но в результате акта его творчества образовался некий мгновенный снимок, концепт, заживший собственной жизнью в распоряжении АП. Теперь читатель вычитывает, но нельзя сказать просто «вычитывает *это* знание». Он вычитывает собственное знание слитное с тем, которое сообщает ему АП. Например, читатель может чувствовать, что интуиция всегда находится в его распоряжении, она близка сознанию, но при этом не осознавать ее как «память о памяти», стоящую за дверью. Здесь можно вспомнить учение Платона о припоминании (теория припоминания, др.-греч. ἀνάμνησις) – его учение в области теории познания. Оно указывает в качестве основной цели познания припоминание того, что созерцала душа в мире идей, прежде чем спустилась на землю и воплотилась в человеческое тело. Предметы чувственного мира служат для возбуждения воспоминаний души. В диалоге «Менон» Платон доказывает верность учения о припоминании на примере разговора Сократа с неким юношей.

⁹ Елена Полюшкина. Возможность: стихотворения. С. 23.

Мальчик никогда до этого не изучал математику и не имел никакого образования. Сократ же настолько хорошо поставил вопросы, что юноша самостоятельно сформулировал теорему Пифагора, из чего Платон делает вывод, что его душа раньше, в царстве идей, встретила с идеальным отношением сторон треугольника, которое и выражено теоремой Пифагора. Научить в этом случае – это не более чем принудить душу к припоминанию¹⁰. «Память о памяти», возможность творческого припоминания – одновременно и познания, и созидания реальностей – в стихотворении «стоит за дверью». «За дверью» – это и близко, и в то же время отделено. Стоит открыть дверь... Но дверь надо еще открыть. Все это дается читателю во взаимодействии концептов данного произведения, (со)-творенных автором эмпирическим и читателем через посредничество АП.

«Ответы», которые слышит Елена Полюшкина, сродни «эхо Эстоний» Инны Бройд, хотя эти два автора пишут в совершенно разном стиле. Это отражение поэтических концептов когнитивного аспекта интуитивной способности. Кроме когнитивного интуиция как способность имеет еще творческий, креативный аспект. Это способность одновременно познавать и создавать реальности. Познание в интуиции смутно и неотделимо от своей эмоциональной окрашенности. Это не рационализированное, но познание. Таким оно часто предстает в художественном творчестве, когда познание мира и «познание самого себя» еще не разделено, но АП делегировано только знание о таком познании. Читателю достается только некое представление о возможности, каково именно оно будет, во многом зависит и от возможностей читателя.

Является ли знанием это смутное ощущение творческих возможностей человека? Мы считаем, что да, ибо при всей своей смутности оно выражено во вполне определенных концептах («память о памяти», «эхо Эстоний») и, очерчивая определенные параметры человеческого бытия – интуитивную открытость миру, определенные когнитивные способности его образного схватывания, познания в поэтических концептах, исключает другие, например: нетворческую сущность человека, его невозможность получить ответ на мучающий вопрос, отсутствие у него интуитивной

¹⁰ Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 575–612.

способности, бестелесность и т. д. Данные поэтические концепты, актуализируясь, исключают другие, например, концепт тупика, замкнутости.

Елена Полюшкина пишет о тишине, которую нужно разгадать. Тишине творческого сознания. Здесь сознание творческого человека предстает как некая тишина, невысказанность, в то же время многое могущая сказать, если ее «разгадать». Тишина творческого сознания, его молчания сродни состоянию хаоса – неразличимости, где еще ничего не сказано, но может быть сказано все. Это – чистая возможность. Возможность творчества – еще одно состояние человека, знание о котором дает читателю АП ее стихотворения.

При этом, с философской точки зрения, тишина (чистая возможность осмысленного слова) и хаос, когда элементы не упорядочены, но существует возможность любого их упорядочения, – понятия близкие по смыслу, хотя и кажутся противоположными. Интуитивно кажется, что хаос – это шум, а не тишина, но с философской точки зрения возможность – это то, что объединяет тишину и хаос и позволяет понять, что это одно и то же. Здесь можно вспомнить, что хаос (др.-греч. χᾶος зияние, бездна; родственно χαίνω разверзаться; зиять) означает пустоту, зияние. Это термин, заимствованный из греческой литературы и философии и означающий первичное недифференцированное состояние Вселенной, из которого возникло все. А что еще может так зиять, как тишина, особенно тишина творческого сознания, чистая возможность звука? И быть настолько первичным для творчества?

М.А. Солоненко

Восприятие времени в творчестве: эволюционно-эпистемологический анализ

Статья посвящена одной из актуальных и мало разработанных философских проблем. Автором с точки зрения эволюционной эпистемологии анализируются некоторые наиболее характерные особенности восприятия времени в различных видах творчества и творческих ситуациях. Анализ осуществлен с позиции новой концепции – концепции кадровых восприятий, появившейся в последние годы в когнитивной науке. Автор рассматривает эту концепцию как одну из наиболее перспективных для философского изучения как проблемы творчества, так и проблемы восприятия времени.

Начиная с Аристотеля, Августина и Канта, в науке и философии не утихают дискуссии о том, что такое время и каким образом происходит восприятие человеком времени. Над этой трудно разрешимой философской проблемой размышляли многие выдающиеся философы и ученые. В их числе: Исаак Ньютон, Дж.Беркли, Г.В.Лейбниц, Уильям Джеймс, Альберт Эйнштейн, В.И.Вернадский, Николай Бердяев, Анри Бергсон, Эдмунд Гуссерль, Мартин Хайдеггер, Поль Рикёр, Илья Пригожин, Мишель Фуко, Жак Деррида, Жиль Делёз, Морис Мерло-Понти, Жан-Люк Нанси и многие другие.

В результате многолетних дискуссий, исследований и размышлений в науке и философии возникло множество самых различных научных и философских концепций времени и точек зре-

ния на проблему восприятия времени¹. Из всего многообразия мнений и точек зрения преобладающим и общепризнанным является то, что время раскрывает длительность всех происходящих в мире процессов и всех переживаемых человеком событий и что без воспринимающего человека время как объективная реальность не существует. Таковы вкратце основные теоретические результаты по изучению проблемы восприятия времени, полученные предшественниками.

В последние годы появилась возможность для нового научно-изучения и более глубокого философского осмысления проблемы восприятия времени. На наш взгляд, это стало возможным после начала проведения в науке и философии междисциплинарных и эволюционно-эпистемологических исследований и в результате постнеклассического переоткрытия времени, осуществляемого синергетикой и когнитивными науками.

Особенно актуализировались научные и философские исследования по проблеме восприятия времени после начала изучения в современной науке и философии проблемы творчества и когнитивных механизмов по активизации творческих способностей человека. В связи с этим возникла необходимость в философском осмыслении новых подходов по изучению восприятия времени и в раскрытии роли фактора времени в творчестве человека. Ведь любой творческий акт протекает во времени, а потому важно то, как человек воспринимает время в процессе творчества и как это влияет на его творческую активность. Исследование этой актуальной научной и философской проблемы и является целью данной статьи.

Стержневой концепцией для дальнейшего научного изучения и для нового, более глубокого философского осмысления проблемы восприятия времени и эволюционно-эпистемологического анализа творчества, на наш взгляд, могла бы стать появившаяся в последние годы в когнитивной науке концепция чилийского нейробиолога и философа Франсиско Варелы о кадрированном восприятии человеком окружающего мира, известная в науке под названием кон-

¹ Подробный анализ основных концепций времени и преобладающих точек зрения по проблеме восприятия времени см. в работах П.П.Гайденко, И.А.Хасанова, С.В.Липилина, Л.Н.Любинской и целого ряда других современных авторов. См. в частности: *Гайденко П.П.* Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М., 2007.

цепции нейрофизиологических кадров восприятия². Именно эта концепция, по мнению отечественных и зарубежных философов и ученых, является сегодня одной из наиболее методологически продуктивных и получила в современной науке достаточно прочное экспериментальное подтверждение и теоретическое обоснование, в частности в одной из совместных работ Ф.Варелы и У.Матураны³. Подробный анализ концепции Франсиско Варелы был проведен в современной философской литературе Е.Н.Князевой в соавторстве с А.Л.Алюшиным⁴. Были показаны широкие возможности применения этой концепции к проблеме восприятия времени.

Опираясь на этих авторов и на новейшие научные разработки Франсиско Варелы по проблеме восприятия времени, сегодня представляется возможным не только по-новому взглянуть на проблему восприятия времени, но и показать, как меняется восприятие времени в состоянии творческого вдохновения человека и в процессе творчества.

Прежде всего следует отметить, что концепция нейрофизиологических кадров восприятия позволяет представить творчество человека как дискретно-континуальный когнитивный процесс, состоящий из отдельных кадров восприятия, протекающих во времени. На наш взгляд, это означает, что процесс творчества и любой завершённый творческий акт человека, как кино, состоит из отдельных кадров когнитивной активности, сменяющих друг друга в зависимости от скорости изменения происходящих в мире событий и от скорости восприятия этих событий во времени.

В подтверждение концепции кадрирования творческого процесса проанализируем некоторые виды творчества и ряд творческих ситуаций. Рассмотрим, в частности, особенности зрительно-

² В оригинале концепцию кадровых восприятий можно найти в работе Ф.Варелы, изданной на английском языке. К сожалению, эта важная для развития науки и философских исследований работа пока что не переведена на русский язык. С кратким содержанием этой концепции можно ознакомиться в одной из работ Е.Н.Князевой. Подробнее см.: *Князева Е.Н.* Творческий путь Франсиско Варелы: от теории автопоэзиса до новой концепции в когнитивной науке // *Вопр. философии.* 2005. № 7. С. 90–104.

³ Подробнее см.: *Матурана У., Варела Ф.* Древо познания. Биологические корни человеческого понимания / Пер. с англ. М., 2001.

⁴ Подробнее см.: *Алюшин А.Л., Князева Е.Н.* Темпомиры. Скорость восприятия и шкалы времени. М., 2008. С. 93–147.

го и звукового восприятия человеком времени в различных видах творчества и связанных с творчеством ситуациях. И прежде всего коснемся научного творчества – творчества ученых, чья творческая деятельность чаще всего связана с изучением отдельных явлений окружающего мира и постоянно сопряжена с наблюдениями, с детальным анализом и вследствие этого с кадрированным восприятием изучаемых явлений, окружающего мира и времени.

Одним из наиболее широко известных примеров научного творчества, произошедшего в результате кадрированного восприятия изучаемых природных явлений и физического времени, является, на наш взгляд, открытие Ньютоном закона всемирного тяготения. Произошло это, как известно из биографии великого английского ученого, в момент восприятия Ньютоном падающего яблока. В данном случае падающее яблоко стало своеобразным кадром восприятия и неожиданным случайным событием, которое вызвало в сознании Ньютона интуитивное творческое озарение (инсайт) и привело к научному открытию. Обобщив и экстраполировав этот общеизвестный факт на творчество ученых, можно утверждать, что в основе научного творчества лежат научные открытия и интуитивные творческие озарения; и что практически все великие открытия в науке чаще всего происходят в виде неожиданных открытий и внезапных творческих озарений, которые наступают вследствие ускорения восприятия течения времени после длительных размышлений и многолетнего решения еще не решенных в науке научных проблем⁵.

В качестве примера кадрированного восприятия времени в литературном творчестве, на наш взгляд, может служить факт написания Ф.М.Достоевским за 26 дней романа «Игрок». Писателю понадобилось всего лишь 26 дней для создания романа и представления его издателю, с которым был заключен кабальный контракт. На заведомо невыполнимый творческий акт сподвигли писателя срочные, ежедневно растущие денежные долги умершего старшего брата Михаила, бывшего издателя литературного журнала. Таким образом, неожиданно возникшая вокруг тяжело больного, только вернувшегося с каторги писателя экстремальная долговая ситуация

⁵ Подробнее о научном творчестве см., например, в работах М.Г.Ярошевского, А.С.Майданова и других современных исследователей. См., в частности: *Майданов А.С. Методология научного творчества. М., 2008.*

послужила главным стимулом для начала творчества. В качестве дополнительного творческого стимула для написания в кратчайшие сроки целого романа, стала случайно появившаяся в жизни писателя молоденькая, начинающая стенографистка Анна Григорьевна Сниткина (будущая жена Достоевского). А кадрами ускоренного восприятия окружающего мира и течения времени стали описываемые события романа и 26 дней творческой жизни великого русского писателя, которые «пролетели» для Достоевского, по его личным воспоминаниям и по воспоминаниям его жены, «как один день»⁶.

Весьма интересными и показательными для анализируемой нами темы могут быть появившиеся в последние годы в отечественной психологии и нейрофизиологии исследования, связанные с изучением скорости зрительного восприятия человеком прошлого, настоящего и будущего времени, изображенного в различных художественных картинах и в других произведениях искусства⁷. На наш взгляд, эти исследования также подтверждают концепцию кадрированного восприятия человеком времени.

По данным этих исследований, результаты восприятия, полученные за небольшие промежутки времени и заполненные рассмотрением какой-нибудь художественной картины, в которой изображается прошедшее время, по истечении рассмотрения, как показали опыты ряда исследователей, испытываемыми недооцениваются. Эти данные позволили ученым выйти на закон заполненного временного отрезка, который был сформулирован следующим образом: чем более заполненным и расчлененным на маленькие интервалы является отрезок времени восприятия картины, тем более длительным он представляется человеку. По мнению ученых, этот закон определяет величину отклонения времени воспоминания прошлого от реально воспринимаемого человеком времени.

В ходе восприятия произведений искусства, изображающих настоящее время, отечественными эволюционными психологами и нейрофизиологами были получены противоположные результаты. Закономерность здесь выявлена такая: чем беднее событиями

⁶ Подробнее об этом см.: *Достоевская А.Г.* Воспоминания. М., 1987. С. 64–87.

⁷ Обобщенные результаты исследований по данной проблеме см. в электронном ресурсе на сайте «Восприятие времени» (ZuboLom.ru). Подробный анализ проблемы см.: *Бушов Ю.В.* Проблема восприятия времени: итоги и перспективы исследований // *Вестн. ТГПУ.* № 1. Томск, 2005. С. 95–103.

воспринимаемое человеком настоящее время и чем однообразнее его течение, тем более длительным, «тягучим» оно является в восприятии испытуемых, и чем богаче и содержательнее его восприятие, тем незаметнее оно протекает, тем меньшей кажется его длительность для человека.

Что касается восприятия произведений искусства с оптимистичной установкой на будущее время, то определяющая закономерность здесь, по данным психологов, наблюдалась такая: время восприятия желательного будущего события неизмеримо удлинилось, нежелательного – значительно сокращалось. И это, на наш взгляд, вполне естественно, так как по своей природе человек и психологически, и эволюционно всегда устремлен в оптимистичное будущее.

По данным современных психологов, наиболее полно и репрезентативно кадрированное восприятие человеком окружающего мира и внутреннего потока времени представлено в звуковом восприятии, что находит свое высшее воплощение в музыкальном творчестве. Неслучайно многие композиторы и музыканты считали (и продолжают считать), что нет ничего выше музыки. Так утверждали, например, Рихард Вагнер и Александр Скрябин, считавшие музыку «звучанием космоса» и средством оживления «окаменевшего времени». Это созвучно мнению и современных музыкальных теоретиков и специалистов, которые считают, что композиторы и музыканты постоянно погружены в мир звуков и что для создания музыки и для музыкального творчества в целом наиболее характерной творческой особенностью является способность композитора и музыканта остро чувствовать время и объединять в одной мелодии и в одном временном ритме различные звуки, превращать в гармонию разрозненные и разделенные физические звуки⁸. Объединение различных физических звуков в какой-то одной тональности и умение перекладывать различные звуки на низкие и высокие ноты и составляет главную особенность музыкального творчества, в основе которого лежит, на наш взгляд, звуковое кадрированное восприятие человеком окружающего внешнего мира и внутреннего хода переживаемого им времени.

⁸ Подробнее см.: *Горячкина Е.А.* Энергия времени // Космические первообразы музыки. М., 2010. С. 162–164. См. также: *Бочкарев Л.Л.* Восприятие времени в музыке // *Бочкарев Л.Л.* Психология музыкальной деятельности. М., 1997. С. 71–75.

Особую роль в активизации творческой деятельности человека и в ускорении или замедлении восприятия времени играют в процессе творчества так называемые психоактивные вещества⁹. Наиболее распространенным из них среди творческих людей является алкоголь. Научно установлено, что в зависимости от фазы воздействия и степени опьянения человека алкоголь способен ускорять или замедлять восприятие человеком окружающего мира и внутренний ход времени. Стремительный поток мыслей, ускоренное схватывание жизненных впечатлений и обостренное воображение при первоначальной эйфории сменяются, по мнению ученых, замедлением и депрессией. Но наряду с многодневным депрессивным отравлением возможен переход снова в ускоренный и изматывающий режим. В таком взвинченном, ускоренном режиме работали многие великие художники и писатели, как это делали гениальный Ван Гог, автор «Щелкунчика» Эрнст Гофман, французский поэт Шарль Бодлер, Александр Блок, Сергей Есенин, Джек Лондон, Эрнест Хемингуэй, Иосиф Бродский, Василий Шукшин, поэт-бард Владимир Высоцкий, современный голландский художник-экспрессионист Виллем де Кунинг и многие другие¹⁰.

По мнению зарубежных наркологов, психиатров и нейробиологов, одаренный творческий человек, находящийся в состоянии наркотического или алкогольного опьянения, становится более активным в творческом отношении потому, что в первой фазе опьянения он переживает такую повышенную степень возбуждения мозга, которая мобилизует в нем всю волю, физическую силу и умственную энергию, пробуждает невиданный творческий порыв и желание трудиться, значительно повышает силу воображения и позволяет ему, не замечая себя и течения времени, в максимально короткие сроки полностью сконцентрироваться над решаемой творческой задачей¹¹. Подтверждение и научное объяснение этого

⁹ Детальный анализ по данной проблеме см., например: *Алюшин А.Л., Князева Е.Н.* Воздействие психоактивных веществ // *Алюшин А.Л., Князева Е.Н.* Темпомиры. Скорость восприятия и шкалы времени. М., 2008. С. 123–133.

¹⁰ Подробный психологический анализ воздействия алкоголя на повышение активности творчески одаренных личностей см.: *Барахов В.О.* Великие и алкоголь. СПб., 2001.

¹¹ Подробнее см.: *Блум Ф., Лезерсон А., Иофстедтер Л.* Мозг, разум и поведение / Пер. с англ. М., 2006. С. 70–71.

можно найти также в работах видного современного американского психолога Абрахама Харольда Маслоу, который пишет: «Поэт или художник в порыве творчества забывает об окружающем мире, и время для него останавливается. Когда он выходит из этого состояния, он не может понять, сколько прошло времени. Зачастую он, словно выходя из полуобморочного состояния, вынужден приложить усилия, чтобы понять, где он находится»¹².

Современными эволюционными психологами и нейробиологами установлена прямая связь творчества и восприятия времени с биоритмами человеческого мозга. Больше того, в современной науке возникло целое направление под названием «ритмологии», изучающее время как функцию космических биоритмов¹³. При этом учеными высказано предположение, что самую высокую степень творческой активности человек проявляет в момент наиболее острого дефицита времени и тогда, когда алгоритм его творческой деятельности совпадает с биоритмами мозга¹⁴. На наш взгляд, эта концепция (условно назовем ее концепцией творческих биоритмов) как нельзя лучше подтверждает и обосновывает концепцию нейрофизиологических кадровых восприятий.

Небезынтересные экспериментальные результаты, подтверждающие концепцию карированного восприятия человеком мира и течения времени в процессе медитации как способа активизации творчества, были получены в последние годы буддийским Институтом мозга и жизни при исследовании небольшой творческой группы, состоящей из любителей и профессионально практикующих представителей восточных созерцательных медитаций¹⁵. В процессе решения посредством медитации творческих заданий,

¹² Маслоу А.Х. Пиковые переживания // Маслоу А.Х. Психология бытия / Пер. с англ. М., 1997. С. 105.

¹³ Подробнее об этом см.: Материалы Международной междисциплинарной научной конференции «Время в зеркале науки» (Киев, 2011).

¹⁴ О роли биоритмов мозга в восприятии времени и в повышении творческой активности человека см., например, в работах П.Маклина, В.Сквайра, Р.Ларри и других современных американских нейробиологов. См., в частности: *Сквайр В., Ларри Р.* История нейронаук в автобиографиях / Пер. с англ. СПб., 1996. С. 115–123; С. 130–137.

¹⁵ Подробнее см.: *Ринпоче Йонге Мингьюр.* Будда, мозг и нейрофизиология счастья. Как изменить жизнь к лучшему. Практическое руководство / Пер. с англ. М., 2010. С. 4–5.

связанных с пробуждением сострадания и избавлением от страданий, нейронная активность мозга у любителей и профессионально практикующих медитацию была несопоставимо различной: 10 % у любителей и 70 % у практикующих. Различие величин нейронной активности мозга у испытуемых было объяснено различием их творческого опыта по медитации страданий и различной скоростью восприятия и осмысления творческих заданий во времени. Кадры восприятия времени и скорость восприятия и осмысления творческих заданий у практикующих испытуемых протекали значительно быстрее, так как их творческий опыт по медитации страданий и их устранению из жизни человека был значительно богаче, чем у любителей восточных медитационных практик.

Особую научную значимость приобретает в связи с анализируемой нами темой эксперимент по восприятию времени, проведенный в 1950-е гг. ирландским психологом и летчиком-испытателем Джоном Уильямом Данном. Теория восприятия времени разработана Джоном Данном на основе многолетних нейропсихологических экспериментов с предкогнитивными (предсознательными) сновидениями и искусственно создаваемыми им предкогнитивными творческими ситуациями. Суть теории восприятия Джона Данна заключается в том, что в реальности все времена всегда присутствуют «вместе». Иначе говоря, прошлое, настоящее и будущее на интуитивном и бессознательном уровне воспринимаются одновременно. Человеческое сознание, однако, воспринимает эту одновременность по отдельности. И только в сновидениях и в творчестве человек преодолевает «разорванность» времени. Только во сне и в творчестве, по мысли Дж. Данна, человек воспринимает подлинное время, ибо только в сновидениях и в творчестве сознание человека пересекает границы прошлого, настоящего и будущего¹⁶. Подтверждение такого вывода можно найти не только в работах Данна и других психологов, но и в трудах выдающихся философов и ученых, например, у Зигмунда Фрейда, Анри Бергсона, Эдмунда Гуссерля, Уильяма Джеймса и др.

Рассмотренные нами примеры и приведенные в ходе анализа научные данные и результаты исследований, на наш взгляд, достаточно убедительно подтверждают концепцию кадрированных восприятий и показывают, что с биологической точки зрения не

¹⁶ См.: *Данн Дж. У.* Эксперимент со временем / Пер. с англ. М., 2000. С. 8–12.

только мозг человека активно участвует в восприятии времени в процессе творчества, но и все его «познающее тело»¹⁷. Поэтому можно предположить, что, несмотря на кажущийся определяющим характер чувственных, главным образом зрительных и звуковых восприятий, человек на самом деле воспринимает время в процессе творчества всеми когнитивными способностями. Однако исходным и определяющим среди всех когнитивных способностей человека является все же восприятие. Через восприятие человек познает и творит мир, с помощью восприятий конструирует время и все свои новые творческие достижения и культуuroобразующие результаты создает из восприятий. Поэтому можно сказать, что в своей завершенной холистической целостности творчество человека представляет собой дискретно-континуальный (прерывисто-непрерывный) инновационный когнитивный процесс, состоящий из интеллектуальной творческой интуиции, интуитивных творческих озарений (инсайтов) и дискретных восприятий, протекающих во времени. Как заметил в этой связи в одной из своих работ Франсиско Варела: «Это выглядит так, будто мозг на самом деле пропускает мир через восприятие»¹⁸.

Таковы важнейшие эволюционно-эпистемологические особенности восприятия человеком времени в процессе творчества. Проведенный философский анализ показывает неразрывную связь проблемы творчества с проблемой восприятия времени. Решающую роль в раскрытии когнитивной структуры творчества, на наш взгляд, могут сыграть экспериментально подтвержденные научные результаты, полученные в последние годы отечественными и зарубежными психологами и нейробиологами при изучении биоритмов головного мозга и когнитивных механизмов восприятия человеком времени.

¹⁷ Подробный философский анализ см.: *Князева Е., Туробов А.* Познающее тело. Новые подходы в эпистемологии // *Новый мир.* 2002. № 11. С. 136–154.

¹⁸ См.: *Хэйвард Дж., Варела Ф.* Тихие мосты: беседы с Далай-ламой о науке ума / Пер. с англ. Бостон, 1992. С. 199.

Философия музыки и музыкальное творчество

Проблема творчества в музыке связана как с чувственным восприятием и попыткой проникнуть в смысл музыкального художественного произведения, так и с оценкой музыки как важного элемента общечеловеческой культуры. В статье рассматриваются истоки отношения к музыкальному творчеству как к способу мифологического, мифопоэтического, религиозного, философского восприятия мира, как оно представлено в памятниках античности и эллинизма, обращение к которым намечает пути формирования философии музыки.

Изучением музыки как вида искусства традиционно занимаются не только музыковеды и историки искусства, но и философы. Само слово «музыка» – греческого происхождения, и оно в буквальном смысле означает «искусство» или «искусство Муз», которому обучали и которое использовали в практике повседневной жизни. Понятие «творчество» можно рассматривать как рядоположенное понятию «музыка», и для этого есть свои объективные причины, как культурно-исторические, так и философские. Музыка как творчество – эта тема, которая поднимает исследование музыки как феномена на совершенно определенный уровень, и я бы определила его как относящийся к «философии музыки». Рассматривая музыку в таком широком контексте, мы приближаемся к пониманию некоторых особенностей творчества вообще (в его эпистемологическом смысле), а акцентируя внимание на музы-

кальном творчестве, мы тем самым определяем место этого вида искусства как понятия с эпистемологическим содержанием в культуре, а через нее – в философии.

Временная, выразительная природа музыки обуславливает специфику самой проблематики философии музыки в сравнении с другими философскими экскурсами в область культуры и искусства. К основным проблемам философии музыки, в частности, относятся вопросы исторического бытования музыки, ее происхождения, отношения с родственными видами искусства, функции в обществе и т. д. В методологию музыковедения (как части философии музыки) входят вопросы о природе музыкального творческого процесса, о конкретно-исторических образцах музыкальных произведений, форм и жанров музыки, об историко-стилистических направлениях музыки и изменяющейся нотографии. Философия музыки касается также наиболее общих проблем музыковедения, познает общие закономерности композиторского творчества и исполнительского мастерства, а также исследует особенности восприятия музыкальных произведений. Все это делает актуальным рассмотрение музыкального творчества с тех философских позиций, которые будут представлены в статье.

Историки культуры и философы, рассматривающие истоки происхождения музыки, чаще всего связывают ее зарождение с мифом, причем мифы разных народов сходятся в одном: приписывают ее изобретение вмешательству того или иного божества. Например, у древних греков бог Гермес – изобретатель лиры, Афина-Паллада – флейты, Феб-Аполлон – изобретатель и покровитель музыки и поэзии. Такое совмещение покровительствующих функций греческих богов указывает на значение музыки в ее соединении со словом, которое призвано быть усиливаемым не только в его смысловом, содержательном значении, но и в восприятии и эмоциональном воздействии на людей.

Об особенностях музыкального творчества, о музыке в связи с религиозным культом мы знаем из истории философии. Памятники философской мысли прошлого свидетельствуют, что греческая музыка испытала много различных и даже чуждых влияний. Так, из Фригии греки вместе с культом Диониса получили дикую и страстную музыку фригийцев и духовые инструменты, сопровождавшие этот культ. Новейшие изыскания в этой области

показывают, что корни культа Диониса лежат в древнейших пластах критской культуры, которая оказала влияние на материковую Грецию. Дионисийский экстаз, мистическое состояние духа определяли и детерминировали музыкальное творчество той поры. Приход Диониса в материковую Грецию как мифического бога и культурного героя был и появлением подобной разновидности музыкального творчества, повлиявшей не только на характер греческой музыки, но и на особую ее роль в религиозных культах.

Дионисийский тип музыкального творчества столкнулся в Греции с противоположной традицией строгой, размеренной дорической музыки. Эта музыка зародилась в недрах примитивного искусства народных певцов (рапсодов), повествовавших речитативом о деяниях и подвигах героев. Сочинение подобной музыки требовало особенного состояния духа, устремленного к возвышенному и историческому, контролированного экстаза, ритмического движения мысли и чувства.

Столкновение и синтез дионисийской и дорической традиций музыкального творчества, приведшие к созданию древнегреческой музыки, можно проследить в аттической трагедии, в которой музыка играла большую роль. Неслучайно источниками сведений, касающихся религиозных культов древности и специального значения в них музыки, являются дошедшие до нас трагедии Эсхила и рассказы Еврипида – в них мы находим самые древние художественные интерпретации мифологической линии в объяснении культурно-исторических процессов. Эти мифологические рассказы при условии их правильной интерпретации и использовании других источников – философских, исторических и литературных сведений, археологических, нумизматических и календарных данных – помогают воссоздать картину разворачивания событий, как связанных с самим культом, так и касающихся специального предназначения музыки¹.

Но и здесь мы сталкиваемся с двумя разновидностями музыкального творчества. От посвященного в дельфийские тайны Плутарха, который сам был жрецом храма Аполлона в Дельфах и участвовал в мистериях, помогая пифии, мы узнаем, что большую часть года при жертвоприношениях исполняют пеан, а с наступлением зимы пробуждают дифирамб и, прекратив пеан на три месяца, призывают

¹ См.: Шульга Е.Н. Понимание и интерпретация. М., 2008. С. 64–68.

вместо Аполлона Диониса, которого и называют Пеаном. Плутарх характеризует эти дифирамбы как «полные страданий и переменчивых настроений, выражающих смятение и колебание», пеан же как «песнь упорядоченную и благоразумную»². Таким образом, дифирамб – музыкальный гимн в честь бога Диониса, предназначение которого касается восхваления, тогда как пеан, гимн в честь бога Аполлона, в большей степени касается ритуальных действий, направленных на успокоение, что соответствует календарному циклу пробуждающейся и умирающей природы.

Культовые песнопения исполнялись и во славу Аполлона, и в честь Диониса; они организовывали пространство, способствовали наступлению экстатического состояния, в котором осуществлялось вопрошание оракула – это был особый способ получения знания (жреческого знания). Оракул связывал верхний и нижний миры: то, что находилось внизу, было сферой подземного Диониса, из которой Аполлон черпал свои откровения и через Пифию передавал вопрошающим. В сфере пророчеств Аполлон и Дионис едва ли отделимы друг от друга, тем не менее их различные функции в религиозных верованиях и в миропонимании древних подчеркивались характером музыки, сопровождавшей ритуалы.

Ритм тела воспитывается у древних греков атлетикой, а ритм души – музыкой. Причем не только собственно музыка в ее звучании, но и объединение музыки, поэзии и танца были главными факторами, воспитывающими и организующими душевные ритмы человека. «Эти три рода творчества, – отмечает С.С.Аверинцев, – со временем так далеко отошедшие друг от друга, для классической Греции вообще не мыслились в разделении: мы только с трудом можем представить себе, что оды Пиндара или трагедии Эсхила, ставшие для нас “литературными текстами”, когда-то пелись и выплясывались»³.

Более того, то, что мы называем сегодня «древнегреческой литературой», вплоть до конца классики имело совершенно «некнижные» формы социального бытования. Как отмечает Зелинский, она жила «не только в слове, но и в звуке, и не только

² Плутарх. В Дельфах. Цит. по: *Карл Кереньи*. Дионис. Прообраз неиссякаемой жизни. М., 2007. С. 140–141.

³ *Аверинцев С.С.* Античность: Вступ ст. // Идеи эстетического воспитания: Антология: В 2 т. Т. 1. М., 1973. С. 122.

в звуке, но в немом жесте»⁴. В овладении искусством музыки и жеста, пластики и такта человек эпохи античности видел путь к гармонии с самим собой и с миром. Все это требовало от сочинителя музыки направленности его творческого состояния на восприятие и переживание своей эпохи, на интуитивное осознание идей и тенденций своего времени.

Постепенно расширились как представления о роли искусства в его творческом приложении к развитию человека, так и философское осмысление этой роли. Искусство танца, поэзии и овладение искусством речи, игры на музыкальных инструментах – все это рассматривалось как дополнение к занятиям атлетикой. В то же время это была самая необходимая для грека гимнастика, аналогичная той, что применялась к физическому телу; она рассматривалась как моральная подготовка человека к взрослой жизни. Отсюда становится понятен интерес к этике – к этике тела, жеста и позы, что в совокупности и называется *тактом*. Для грека это был мощный стимул, ценностно и социально нагруженный способ самоидентификации и адаптации в социальной среде. Это была практически повседневная работа над собой. «Мусические искусства» организовывали душевные качества людей, приучали к выдержке, терпению, развивали усердие и в конечном итоге были нацелены на формирование человека с устойчивым характером, оптимистичного по духу и здорового телом.

Становится объяснимым интерес к этике и морали в связи с вопросами воспитания, обучения и определения роли музыки в решении этих вопросов. Так, Платон, рассуждая об этих проблемах в категориях ритмичности и неритмичности, «простодумия» и злонравия, нравственности и здравого смысла, указывал на существование соответствия «между благообразием и ритмичностью и безобразием и неритмичностью»⁵. «Подобным же образом ритмичность отвечает хорошему слогу речи, а неритмичность – его противоположности. То же самое и с хорошими или плохими людьми, раз уж ритм и лад, как недавно говорили, должны следовать за речью, а не речь за ними»⁶.

⁴ Зелинский Ф. Древнегреческая религия. СПб., 1918. С. 62.

⁵ Платон. Государство 400Е–401 (пер. А.Н.Егунова). Цит. по: Идеи эстетического воспитания. Т. 1. М., 1973. С. 160–161.

⁶ Там же.

Как видно из цитируемого фрагмента, Платон обращает внимание на речь. Дело не только в том, что в эпоху Сократа и Платона овладение искусством красноречия было популярным занятием и наиболее очевидным примером реальной ситуации с воспитанием молодых людей. К слову замечу, что ораторскому мастерству обучали за плату всех, кто желал побеждать в диспутах и в судах, в отличие от занятий философией, которое было элитарным. Хочу подчеркнуть другое: ритм и лад – типичные категории музыкальной науки – здесь используются как важные доводы в пользу мысли о необходимости «правильно воспитывать». Платон пишет: «Безобразия, неритмичность, разлад – близкие родственники злоречия и злонравия, а их противоположность, наоборот, близкое подражание здравомыслию и нравственности»⁷.

Мы легко можем усмотреть здесь отсылку к музыке как к искусству, которое способно пробуждать нравственное начало в человеке. Нравственное сродни прекрасному, и если прекрасное – ритм и лад, что соответствует прекрасной музыке, то «речь, лад, благообразие и ритм, когда они хороши, – то это следствие ...нравственно безупречного духовного склада»⁸.

Таким образом, музыку можно рассматривать как категорию нравственную при условии, если она хороша и способна соответствовать духовному складу, и ее этический смысл состоит в том, чтобы творить (пробуждать) лучшие качества и устремления людей. Соответственно, сочинитель музыки должен был именно на это направлять свои усилия, стремясь к гармонии вызываемых музыкой чувств и состояний души, а сам он при этом должен был быть обладателем (хотя бы на время сочинения музыки) безупречного духовного склада.

Соотнося прекрасное с нравственным и усматривая соответствия между этими философскими понятиями, Платон задает новые вопросы: кого нужно обязывать воплощать нравственные образцы или кто должен «уж вовсе отказаться у нас от творчества? ... Разве не надо... препятствовать им воплощать в образах живых существ, в постройках или в любой своей работе что-нибудь безнравственное, разнузданное, низкое и безобразное?»⁹. Он

⁷ Платон. Государство 400Е–401. С. 160–161.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

не просто выдвигает высокие нравственные требования к творцам, поэтам и другим мастерам, и их творениям, но настаивает на том, что творцы из них только те, «которые по своей одаренности способны проследить природу красоты и благообразия, чтобы нашим юношам все шло на пользу, с какой бы стороны ни представлялось их зрению или слуху что-либо из прекрасных произведений»¹⁰.

Эпистемологическая составляющая в философском анализе музыки присутствует везде, где речь идет о месте ее в культуре или же о значении музыки для человека. Что такое музыка: предмет воспитания, забава, интеллектуальное развлечение? Эти вопросы ставит Аристотель. И, по-видимому, вполне закономерно, что круг этих вопросов обсуждается в труде под названием «Политика». Этим, я думаю, поддерживается традиция, идущая от Платона, который рассматривал музыку в связи с определением ее значения в жизни людей и общества. Платон придал музыке значение «государственное», связывал с вопросами воспитания молодежи и при этом использовал музыкальную терминологию для придания бытийности всему творческому аспекту духовной деятельности. Аристотель идет дальше в том смысле, что включает новые нюансы в понимание сущности музыки в связи с его отношением к человеку и попыткой понять его природу. Давая музыке различные характеристики, он раскрывает многообразные стороны человеческого мировосприятия и при этом демонстрирует логическую последовательность в используемой аргументации.

Итак, музыка как забава. Забава имеет своим назначением дать отдых, а отдых приятен, так как служит своего рода лекарством против грусти, навеваемой на нас тяжелой работой¹¹.

Музыка как интеллектуальное развлечение должна заключать в себе не только прекрасное, но и доставлять удовольствие, потому что счастье состоит в соединении прекрасного с доставленным наслаждением. А музыка как раз и есть очень приятное удовольствие.

¹⁰ Платон. Государство 400Е–401. С. 161.

¹¹ Аристотель. Политика. VIII, 5.7 (пер. С.А.Жебелева). Цит. по: Идеи эстетического воспитания. С 164–168.

Музыка как воспитание. Поскольку музыка как средство, способное развеселить, допускается в такие собрания людей, когда они сходятся, чтобы провести время, а значит, для времяпровождения и отдохновения, то и саму музыку, как все безвредные развлечения, должно рассматривать как предмет воспитания молодежи¹².

Согласно Аристотелю, музыка дает отдых от трудов, является лекарством от грусти, доставляет удовольствие и служит предметом воспитания. Такие её компоненты, как ритм и мелодия, способны влиять на внутреннее душевное состояние человека точно так же, как этого достигают посредством красноречия. Заметьте, что, заменяя здесь везде «музыку» на «музыкальное творчество», мы по сути дела получаем целую программу для композитора, не только список целей, которые он должен принимать во внимание, сочиняя музыку, но и описание того, чем для творца способно стать сочинение музыки, оправдывая его усилия и вознаграждая его.

Аристотель вслед за Платоном усматривает в музыке зародыши нравственных состояний и обосновывает эти свои представления, анализируя соотношение мелодии и движения: мелодия содержит движения, движения эти деятельны, а действия суть знаки этических свойств¹³.

Марк Фабий Квинтилиан (35–96) – глава риторической школы в Риме – в поиске ответа на вопрос, нужно ли будущему оратору учиться музыке, подчеркивал, что музыка всегда изучалась и была предметом благоговения, так что искусенность в ней почиталась наравне с пророческой деятельностью. Музыка была самым древним духовным занятием, и на столь великий авторитет ее указывает то, что музыка неотделима от познания вещей божественных. Она содержала столько науки и даже религиозного почитания, что одни и те же лица считались музыкантами, пророками-стихотворцами и мудрецами¹⁴.

Обращение к античным авторам даёт хороший материал для адекватной оценки современных представлений о музыкальном творчестве, рассматриваемых в контексте философии музыки.

¹² *Аристотель*. Политика. VIII, 5.7. С 164–168.

¹³ Там же.

¹⁴ *Квинтилиан*. О подготовке оратора. См. кн. I, 10, 9–13; 17, 22–26 (пер. С.С.Аверинцева). Цит. по: Идеи эстетического воспитания. С. 182–183.

В частности, выдающийся философ Т.Адорно развил оригинальную философско-эстетическую концепцию. Он продолжает традицию классического философского взгляда, восходящего к эпохе античности, но при этом ориентируется на творчество композиторов «новой венской школы» – А.Шёнберга, А.Берга, А.Веберна. Тем самым мы обнаруживаем не просто удачные параллели восприятия музыкального творчества, как они были сформулированы Адорно, но и рассматриваем эволюцию взглядов на феномен творчества, сопряжённый с развитием эстетических, гуманитарных, познавательных начал в человеке как автора. Такой сравнительный историко-философский, культурный анализ позволяет наметить перспективы развития представлений о музыкальном творчестве, рассматриваемых в контексте философии музыки.

Таким образом, обращение к истории философской мысли показывает, что музыкальное творчество всегда занимало и занимает свое особое место в структуре знания. Каждый, кто рассматривал музыку в контексте человеческого мировосприятия, подчеркивал близость ее к вещам умозрительным, а музыкальную креативность рассматривал как одну из разновидностей понимания и познания мира. Это делает проблематику музыки сферой философского анализа. Не только музыка, но само мироздание построено на основе законов гармонии. С этого утверждения Пифагора, по сути, начинается музыка как философская наука, оно приближает уровень познания её сущности к познанию первых принципов бытия; философы тем самым давали основание рассматривать музыку как философскую науку в картине всеобщего единства вещей.

Следует говорить и об особом искусстве музыкального творчества, имея в виду наличие у композитора особой способности – композиторского дара. Это и способность к мелодическому и ритмическому изобретению, умение находить красивые и новаторские гармонические сочетания и последовательности, способность развивать музыкальные идеи и темы. Для развития композиторского дара необходима школа, изучение искусства, теории и истории музыки.

Но поскольку последнее необходимо не только композитору, но и просто исполнителю музыки, то становится очевидным, что воспитание композитора, развитие его дарования требует боль-

шего. И если музыкальная креативность действительно является одной из разновидностей понимания и познания мира, то без приобщения композитора к философской науке музыки его творчество скорее всего не станет явлением музыкального искусства, поскольку его уровень познания сущности музыки будет крайне далек от познания человеческого бытия.

Содержание

Предисловие	3
<i>Князева Е.Н.</i> Творческое мышление: натуралистическое видение.....	6
<i>Ивин А.А.</i> Творчество и парадоксы.....	27
<i>Новосёлов М.М.</i> Абстракция и лики творчества (мысли вслух).....	45
<i>Бескова И.А.</i> Личность творца в зеркале творческого прозрения	68
<i>Смирнова Н.М., Демченко Л.М.</i> Творчество как процесс созидания смыслов.....	91
<i>Филипенко С.А.</i> Перестройка личностного опыта в процессе творчества	113
<i>Шульга Е.Н.</i> Элементы креативной эпистемологии. Идеи, концепции и теории творчества.....	124
<i>Горелов А.А.</i> Творчество и истина	144
<i>Майданов А.С.</i> Творческая природа мифологического мышления	167
<i>Моркина Ю.С.</i> Возможность: эпистемологический анализ поэтического творчества	190
<i>Солоненко М.А.</i> Восприятие времени в творчестве: эволюционно-эпистемологический анализ.....	206
<i>Кибальчич А.Г.</i> Философия музыки и музыкальное творчество	216

Научное издание

Творчество: эпистемологический анализ

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

Художник *Н.Е. Кожина*

Технический редактор *Ю.А. Аношина*

Корректоры: *А.А. Гусева, Е.Н. Дудко*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 21.06.11.

Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Times New Roman.

Усл. печ. л. 14,5. Уч.-изд. л. 11,49. Тираж 500 экз. Заказ № 019.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерный набор: *Е.Н. Платковская*

Компьютерная верстка: *Ю.А. Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН

119991, Москва, Волхонка, 14, стр. 5

Информацию о наших изданиях см. на сайте Института философии

<http://iph.gas.ru/arhive.htm>

ВЫШЛИ В СВЕТ

1. **Биоэтика и гуманитарная экспертиза. Вып. 4 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. Ф.Г. Майленова. – М.: ИФРАН, 2010. – 255 с.; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0174-7.**

Четвертый выпуск сборника посвящен анализу актуальных аспектов развития гуманитарной экспертизы, а также проблемам биоэтики и виртуалистики. Особое внимание авторы уделяют проблемам соотношения рационального и иррационального в различных аспектах человеческой жизни: телесности, социуме, властных структурах, обучении, творчестве. Комплексный подход к изучению проблем человека находит свое воплощение в материалах, посвященных модификации человеческой природы.

2. **Вечное и преходящее в культурном наследии России [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. С.А. Никольский. – М. : ИФРАН, 2010. – 151 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0181-5.**

Отношение к собственному наследию, в противоположность ложно понятому патриотизму, не может быть исключительно апологетическим и, как следствие, догматическим. Это отношение селективно, корректируется настоящим и потому критично по своему духу. Для того, чтобы ответить на вопрос об избирательном наследовании, необходимо, во-первых, проанализировать общий состав этого наследия, в том числе такие его пласты, как этнический и национальный, языческий, православный и светский, азиатский и европейский, крестьянский, дворянский и разночинный. Во-вторых, содержательно раскрыть, и если понадобится, реконструировать то, что сохраняет свое культурное значение и ждет своего востребования в современной России.

3. **Голобородько, Д.Б. Концепции разума в современной французской философии. М.Фуко и Ж.Деррида [Текст] /Д.Б. Голобородько; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФ РАН, 2011. – 177 с. ; 17 см. – Библиогр. в примеч.: с. 85–95. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0183-9.**

Книга посвящена философско-антропологическому анализу знаменитой полемики о разуме и неразумии. Рассматривается ряд критических подходов к проблеме рациональности во французской философии XX в. Дается обзор критики разума в работах А.Кожева, Ж.Батая, М.Бланшо. Анализируются концепции «археологии знания» (М.Фуко) и «деконструкции» (Ж.Деррида). В центре исследования такие понятия, как «Другой», «безумие», «исключение», «власть», «различие». В приложении помещены переводы ключевых для исследуемой полемики текстов: «*Cogito et histoire de la folie*» Ж. Деррида (публикуется в новом переводе) и «*Mon corps, ce papier, ce feu*» М. Фуко (на русском языке публикуется впервые).

Книга адресована широкому кругу читателей, интересующихся современной философской и политической антропологией.

4. **Горелов, А.А. Истина и смысл [Текст] / А.А. Горелов; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 2010. – 147 с. ; 20 см. – Библиогр.: с. 141–146. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0162-4.**

Рассматривается соотношение понятий «истина» и «смысл». Работа состоит из двух частей. В первой части анализируются различные концепции истины, сформировавшиеся в античности и в Новое время, а также виды истины в различных отраслях культуры. Во второй части дается определение смысла жизни как трансформации телесного в духовное и показывается, как данное определение связано с определением истины как процесса и результата познания.

Для тех, кто интересуется проблемами истины и смысла жизни.

5. **Громов, М.Н. Образы философов в Древней Руси [Текст] / М.Н. Громов; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФ РАН, 2010. – 190 с. ; 17 см. – Библиогр. в примеч.: с. 163–188. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0182-2.**

Книга написана на основе многолетних изысканий в области древнерусской философии и культуры с учетом достижений современной историко-философской науки и медиэвистики. В ней анализируются полисемантические представления о философии и философах на основе памятников письменности XI–XVII веков. Прослеживается влияние кирилло-мефодиевской традиции и рассматривается образ Константина-Кирилла Философа как пример мыслителя, ставший эталонным для отечественной допетровской культуры. Последовательно излагаются жизнь и творческое наследие Илариона Киевского, Кирилла Туровского, митрополита Никифора, Нила Сорского, Иосифа Волоцкого, Максима Грека, Симеона Полоцкого, Юрия Крижанича, протопопа Аввакума и других выдающихся представителей древнерусской мысли. Книга предназначена как для специалистов по отечественной философии и культуре, так и для широкого круга заинтересованных читателей.

6. **Ивин, А.А. Человеческие предпочтения [Текст] / А.А. Ивин; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 2010. – 122 с. ; 20 см. – Библиогр.: с. 120–122. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0163-1.**

В монографии рассматриваются предпочтения (сравнительные оценки), выражаемые обычно с помощью терминов «лучше», «хуже», «равноценно». Затрагиваются три темы: роль предпочтений в человеческой деятельности, логический анализ предпочтений и система предпочтений, предполагаемых научным методом. Строятся новые логические теории предпочтений, в частности, логики предпочтений, не являющихся транзитивными.

7. **История философии. № 16 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред.: И.И. Блауберг, С.И. Бажов. – М. : ИФРАН, 2011. – 295 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 1 000 экз. – ISSN 2074-5869.**

Данный выпуск журнала содержит главным образом статьи и публикации, в которых освещается малоисследованная проблематика различных этапов историко-философского процесса в России. Наибольшее внимание авторы выпуска уделяют древнерусской философской мысли, а также отечественной философии XIX и XX вв., в том числе концепциям К.Д.Кавелина,

В.С.Соловьева, П.И.Новгородцева, Н.О.Лосского. В номере публикуется перевод статьи С.Л.Франка «“Я” и “мы” (к анализу общения)». Здесь также помещено исследование, посвященное одному из эпизодов истории установления интеллектуальных контактов в арабоязычном христианстве XIII в. Выпуск журнала адресован специалистам, аспирантам, студентам и всем интересующимся историей отечественной и восточной философии.

8. **Келле, В.Ж. Интеллектуальное и духовное начала в культуре [Текст] / В.Ж. Келле; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2011. – 218 с.; 20 см. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0191-4.**

«Интеллектуальное и духовное начала в культуре» – последняя работа недавно ушедшего из жизни Владислава Жановича Келле, советского и русского философа, социолога и историка науки, чьи работы (многие из них – в соавторстве с М.Я.Ковальзоном) составили целую эпоху в отечественном общественном знании.

Исследуя структурную неоднородность культуры, автор усматривает наличие интеллектуального и духовного начал в культуре западноевропейского типа. В книге описываются интеллектуальное начало (ветвь) культуры, основанное на субъект-объектном отношении, и духовное начало, воспроизводящее субъект-субъектные отношения в культуре принципиально и отличающиеся от интеллектуально-объективных форм сознания. Знание и вера, истина и ценность рассматриваются как частные проявления этих начал.

Часть материалов была опубликована ранее. В книгу они вошли в переработанном виде и в соответствии с ее общей логикой. В приложении представлены материалы, тематика которых примыкает к идеям книги и дает представление об исследовательском кругозоре В.Ж. Келле.

9. **Корзо, М.А. Нравственное богословие Симеона Полоцкого: освоение католической традиции московскими книжниками второй половины XVII века [Текст] / М.А. Корзо ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 2011. – 155 с. ; 20 см. – Библиогр.: с. 1450–154. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0186-0.**

Исследование посвящено анализу системы нравственного богословия церковного деятеля, богослова и педагога второй половины XVII в. Симеона Полоцкого, принадлежавшего к числу приглашенных московским правительством выходцев с православных земель Речи Посполитой, которые получили богословское образование в Киево-Могилянской академии или в иных учебных заведениях, испытавших сильное влияние системы образования иезуитов. Сочинения авторов этого круга, и в первую очередь Симеона Полоцкого, положили начало той линии развития русского (московского) православия XVII в., которая формировалась под значительным влиянием католического нравственного богословия.

В книге реконструируются основные источники системы, влияния иных (помимо православной) конфессиональных традиций; выявляются её композиционные и содержательные особенности; на примере заповедей второй скрижали Декалога анализируется предлагаемая богословом программа практического поведения христианина в миру.

- 10. Кричевский, А.В. Абсолютный дух сквозь лики триединства. Сравнительный анализ философско-теологических концепций Гегеля и позднего Шеллинга [Текст] / А.В. Кричевский; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФ РАН, 2011. – 237 с.; 20 см. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0184-6.**

Книга представляет собой продолжение исследования, основные общеме-тафизические аспекты которого были проработаны в монографии автора «Образ абсолюта в философии Гегеля и позднего Шеллинга» (М.: ИФ РАН, 2009). В предлагаемой теперь вниманию читателя новой индивидуальной монографии автор видит свою задачу в том, чтобы провести сравнение концепций Гегеля и позднего Шеллинга прежде всего по следующим основаниям: (1) соотношение диалектики понятия и метафизики свободы в контексте учения о триединстве абсолютного духа; (2) отношение к традиции немецкой философской мистики (продолжение темы, фактически уже начатой в разделе первой книги, посвященном анализу установки спекулятивного символизма); (3) место мира и человека в структуре абсолюта.

Для философов, теологов и всех тех, кого интересуют фундаментальные проблемы метафизики и надконфессионального умозрительного богословия.

- 11. Кристалёва, Л.Г. Философия и этика поступка (структура и значение поступка в различных культурно-исторических обстоятельствах – опыт реконструкции) [Текст] / Л.Г. Кристалёва; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2010. – 123 с.; 20 см. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0169-3.**

Перед каждым человеком стоит парадоксальная задача – стать самим собой. Как человек движется навстречу к себе? Классические тексты, относящиеся к разным эпохам и культурам, дают схожий ответ – путем поступка.

Книга включает три исследования, ставшиеся результатом медленного чтения платоновской «Апологии Сократа», «Нравственных писем к Луцилию» Сенеки и романа «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского. Тщательный анализ позволил по-новому понять события, запечатленные в этих текстах.

- 12. Лисеев, И.К. Философия. Биология. Культура (работы разных лет) [Текст] / И.К. Лисеев; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2011. – 316 с.; 20 см. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0189-1.**

В книгу вошли труды И.К. Лисеева по философскому осмыслению современных наук о жизни, написанные им на протяжении почти полувековой исследовательской деятельности в этом направлении.

В этих работах отражается эволюция взглядов ученого, расширение поля его творческих исканий. Представлен ход мыслей автора и его соавторов на протяжении довольно длительного и значимого периода выдвижения биологической проблематики на одно из первых мест в понимании функционирования современной науки и культуры.

Работа может быть интересна как для специалистов по философии биологии, так и для всех, интересующихся философскими проблемами современной науки.

13. **Лысенко, В.Г. Непосредственное и опосредованное восприятие: спор между буддийскими и брахманистскими философами (медленное чтение текстов) [Текст] / В.Г. Лысенко; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2011. – 233 с. ; 20 см. – Библиогр.: с. 226–232. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0185-3.**

Книга состоит из исследовательской части и антологии текстов. В первой главе дается введение в проблематику изучения восприятия в индийской мысли. Главное внимание уделяется полемике буддистских и брахманистских философов по проблеме непосредственности-опосредованности восприятия. Вторая глава знакомит с этой проблемой через анализ учений конкретных школ (сарвастивады/вайбхашики, саутрантики, йогачары, вайшешики, ньяи и мимансы) и авторов (Васубандху, Дигнага, Дхармакирти, Ватсьяяна, Вачаспати Мишра, Прашастапада, Шридхара и Кумарила Бхатта).

Антология, содержащая фрагменты из сочинений буддийских и брахманистских мыслителей, снабжена примечаниями, поясняющими отдельные термины и трудные места.

14. **Междисциплинарность в науках и философии [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. И.Т. Касавин. – М. : ИФРАН, 2010. – 205 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0179-2.**

Междисциплинарное взаимодействие – отличительная черта современной науки и других типов интеллектуального производства. Сегодня в большинстве наук решение крупной проблемы невозможно без междисциплинарного взаимодействия ученых. И его отличие состоит в том, что оно может происходить без институциональных преобразований, на уровне личного общения и даже в форме безличного заимствования результатов и методов других наук. Авторы рассматривают междисциплинарные подходы, продуцируемые зарубежными исследователями, а также сами применяют междисциплинарные методы при решении философских проблем. Книга дает читателю представление о междисциплинарности как современном философском тренде.

15. **Меняющаяся социальность: новые формы модернизации и прогресса [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. В.Г. Федотова. – М. : ИФРАН, 2010. – 274 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0170-9.**

В монографии обсуждаются глубокие перемены, обусловленные подключением к интенсивному мировому развитию и экономическому росту ряда западных стран и увеличением числа потребителей ресурсов. Эта меняющаяся социальная реальность сегодня плохо описывается классической концепцией прогресса, характеризующей Запад как универсальный образец развития для западных стран, обреченных на стратегию догоняющей модернизации.

В книге рассматривается классическая концепция прогресса, ее регулятивное значение для понимания новых форм прогресса и модернизации, а также дискуссии по данному вопросу.

Отдельный раздел посвящен проблемам прогресса и модернизации России.