

JEAN-PAUL SARTRE

ЖАН-ПОЛЬ САРТР

L'IMAGINAIRE  
PSYCHOLOGIE PHÉNOMÉNOLOGIQUE  
DE L'IMAGINATION

ВООБРАЖАЕМОЕ  
ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ  
ПСИХОЛОГИЯ ВООБРАЖЕНИЯ

*Перевод с французского  
М. Бекетовой*

CALLIMARD



Санкт-Петербург  
"Наука"  
2001

УДК 14 Ж.-П. Сартр

ББК 87.3

С 20

Я. А. Слинин

НА ПОДСТУПАХ К ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМУ:  
РАЗМЫШЛЕНИЯ Ж.-П. САРТРА  
О ВООБРАЖЕНИИ И ВООБРАЖАЕМОМ

Данное издание выпущено в рамках программы  
Центрально-Европейского Университета «Translation Project»  
при поддержке Центра по развитию издательской деятельности  
(OSI—Budapest) и Института «Открытое общество»  
Фонд «Содействие» (OSIAF—Moscow)



Ответственный редактор  
Д. В. Скляднев

В оформлении использована  
работа Дм. Яковина «Путь»

Жан-Поль Сартр (1905—1980) — один из самых влиятельных философов двадцатого столетия. Он входит в число наиболее значительных современных французских писателей. Много времени и сил Сартр уделил литературной критике и публицистике; он был видным общественным деятелем левого направления.

О Сартре у нас написано много. Подавляющее большинство его художественных произведений переведено на русский язык. А вот основные его философские труды на русский язык до сих пор не переведены, хотя о его философии у нас тоже написано немало. Философский путь Сартра делится на два этапа. Главным произведением первого этапа является знаменитое «Бытие и ничто» (1943), главным произведением второго — не менее знаменитая «Критика диалектического разума» (1960). Ни с одним из них русскоязычный читатель полностью и непосредственно ознакомиться пока не может.

Сартр, как известно, является одним из столпов экзистенциализма. В 50—60-е годы только что истекшего века экзистенциализм упоминался в числе основных философских течений современности. Собственно говоря, не кто иной, как Сартр, является тем человеком, который ввел в философский обиход термин «экзистенциализм». В докладе «Экзистенциализм — это гуманизм» (1946) он сообщил и о том, каких философов можно отнести к данному направлению. Из числа мыслителей с христианским мировоззрением он выбрал Карла Ясперса и Габриэля Марселя, а из числа атеистически настроенных философов — Мартина Хайдеггера и французских экзистенциалистов. Кто имелся в виду под французскими экзистенциалистами-атеистами? Это были сам Сартр и его друзья:

Морис Мерло-Понти и Альбер Камю, сотрудники издававшегося Сартром журнала «Новые времена». Ясперс, Марсель и Хайдеггер не пожелали именоваться экзистенциалистами. Каждый из них выразил протест против самоуправства Сартра, заявив, что с философией последнего их взгляды не имеют ничего общего. Однако философская общественность не прислушалась к этим протестам и согласилась с тем определением, какое дал им Сартр. С тех пор все они считаются представителями экзистенциальной философии. В круг приверженцев экзистенциальной философии были включены и другие мыслители, такие, например, как Хосе Ортега-и-Гассет, Мартин Бубер, Лев Шестов, Николай Бердяев. Предтечами экзистенциализма стали считаться Кьеркегор и Ницше.

При всем том философия Сартра, по крайней мере на первом этапе ее существования, развивалась в рамках феноменологического движения точно так же, как это было с философией Хайдеггера. И тот и другой были учениками Эдмунда Гуссерля (хотя лично Сартр с Гуссерлем никогда не встречался), и, осуществляя свои философские построения, оба они отталкивались от гуссерлевского учения. Как феноменолог и знаток неопубликованного философского наследия Гуссерля начал свою творческую деятельность и Мерло-Понти.

Сартр и Мерло-Понти вместе учились в Высшей нормальной школе, где подружились и на какое-то время стали единомышленниками. Оба преподавали философию в различных лицеях Франции, а Мерло-Понти — и в ряде французских университетов. Сартр в 1933—1934 годах прошел философскую стажировку в Германии. Он был стипендиатом Французского института в Берлине и некоторое время провел во Фрейбургском университете, где преподавали, каждый в свое время, Гуссерль и Хайдеггер.

В начале своего творческого пути Сартр и Мерло-Понти интересовались не только философией, но и психологией. Оба были хорошо знакомы с трудами представителей различных направлений, существовавших в этой науке. Особенно привлекла им по вкусу гештальтпсихология (М. Вертгеймер, В. Кёлер, К. Коффка, К. Левин), зародившаяся в конце XIX века в Галльском университете, где, кстати сказать, в это же время преподавал и Гуссерль. Находясь под влиянием гуссерлевской феноменологии, молодые французские философы решили посвятить свои первые труды переосмыслению в феноменологическом духе отдельных разделов психологии. Об этом замысле

свидетельствуют сами названия их ранних произведений. Перу Мерло-Понти принадлежат «Структура поведения» (1942) и «Феноменология восприятия» (1945); перу Сартра — «Воображение» (1936), «Набросок теории эмоций» (1939), «Воображаемое. Феноменологическая теория воображения» (1940).

Феноменологом Сартр чувствовал себя и тогда, когда от занятий психологией перешел к разработке чисто философских проблем. Во всяком случае, так было на первом этапе его биографии в качестве философа. Основное произведение этого этапа, «Бытие и ничто», имеет подзаголовок «Феноменологический очерк онтологии».

Что касается лежащей перед читателем книги «Воображаемое», то она замыкает собой серию работ Сартра по психологии. Ей тематически предшествует небольшая книга «Воображение» — первая философская публикация писателя. «Воображение» частично переведено, частично пересказано В. М. Рыкуновым и опубликовано в философско-литературном журнале «Логос» (1992, № 3 (1)). Тому, кто приступает к чтению «Воображаемого», пожалуй, не будет лишним ознакомиться сначала с этой публикацией.

В том, что «Воображаемое» — книга по психологии, изучающий ее человек убеждается немедленно, столкнувшись с обилием в ней специального, чисто психологического материала (особенно много его во второй и третьей частях книги). И все же перед нами не просто книга по психологии. Это философская книга. Это книга по философии психологии. Она в большей степени посвящена философии, чем психологии. Тут немаловажным является и то обстоятельство, что она вышла из печати всего за три года до того, как было опубликовано «Бытие и ничто». Промежуток времени небольшой. Поэтому неудивительно, что в «Воображаемом» можно обнаружить зачатки тех философских идей, которые достигли зрелости в «Бытии и ничто».

## ОБРАЗ ЕСТЬ НЕКОЕ СОЗНАНИЕ

### 1

Итак, в «Воображаемом» Сартр поставил перед собой задачу создать феноменологическую теорию воображения. Отметим вначале те моменты этой теории, которые роднят ее

с феноменологией Гуссерля. Как и Гуссерль, Сартр полагает, что достоверные знания о сознании можно получить только интроспективно. Поэтому единственным методом, которым Сартр пользуется в «Воображаемом» для получения достоверных данных о сознании, является рефлексивное описание последнего. Рефлексивное обследование сознания приводит французского философа к убеждению, что сознание имеет интенциональное строение. И так как воображение — это тоже сознание, то и структура воображения также интенциональна. К таким же заключениям пришел в свое время и Гуссерль.

Учение об интенциональности актов сознания является одним из основных компонентов гуссерлевской феноменологии. Данное учение содержится уже в «Логических исследованиях» (1900—1901). В модифицированном виде оно имеется в книге «Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии» (1913) и во всех последующих трудах отца феноменологии. Согласно Гуссерлю, всякий акт сознания, в том числе и любой акт воображения, представляет собой интенцию, направленность: всякий акт сознания направлен на какой-нибудь объект; объекты же, на которые направлены акты сознания, именуются Гуссерлем интенциональными. С точки зрения Гуссерля, насчитываются несколько разновидностей интенциональных актов. Одну из таких разновидностей составляют, например, акты чувственного восприятия. Акты чувственного восприятия Гуссерль относит к числу интуитивных, т. е. дающих объекты как таковые. Всякий акт чувственного восприятия направлен на какой-нибудь объект, и все такие объекты называются чувственно воспринимаемыми. Так, например, если я сейчас созерцаю стул, находящийся в моей комнате, то этот стул будет в данный момент чувственно воспринимаемым мною объектом. Акты воображения, согласно Гуссерлю, тоже образуют одну из разновидностей интенциональных актов. Акты воображения тоже направлены на объекты, эти акты Гуссерль тоже считает интуитивными. Объекты, которые даются воображением, суть воображаемые объекты. Так, отвернувшись от стула, который я только что созерцал, я могу вообразить себе этот же самый стул. При этом интуитивно данным мне объектом станет уже не чувственно воспринимаемый, а воображаемый объект.

Гуссерлевскую концепцию интенционального строения чувственного восприятия и воображения принимает и Сартр. Однако что собой представляют объекты воображения? Отли-

чаются ли они от объектов чувственного восприятия? Отвечая на эти вопросы, Гуссерль и Сартр до поры до времени солидарны друг с другом. Оба они выступают против традиционной точки зрения, согласно которой объектами чувственного восприятия являются вещи, существующие независимо от сознания, а объектами воображения — образы, каковые порождаются сознанием, будучи целиком и полностью его достоянием. В соответствии с данной точкой зрения, образы суть более или менее точные копии, дубликаты, вещей, но не сами вещи. И Гуссерль, и Сартр считают ошибочным подобное «удвоение сущностей».

Французский философ так говорит о традиционной точке зрения: «Сознание рисовалось нам некоей местностью, населенной маленьками подобиями вещей, а эти подобия и были образами!»<sup>1</sup> Однако на самом деле, по мнению Сартра, нет никаких «вещеподобных» образов, существующих отдельно от самих вещей. Он пишет: «Итак, — и именно это прежде всего сообщает нам рефлексия — воспринимаю или воображаю я этот стул, объект моего восприятия и объект моего образа тождественны: это этот плетеный стул, на котором я сижу. Просто сознание относится к одному и тому же стулу двумя разными способами. В обоих случаях оно нацеливается на стул в его конкретной индивидуальности, в его телесности».<sup>2</sup> Точно так же рассуждает и Гуссерль. Согласно его учению, чувственное восприятие и воображение суть два вида интуиций, различным образом дающие индивидуальные интенциональные объекты. Феноменология Гуссерля имеет дело только с интенциональными объектами, и каждый из индивидуальных интенциональных объектов может быть дан двумя способами: при помощи чувственного восприятия и при помощи воображения.

Таким образом, и по Гуссерлю, и по Сартру, не существует двух классов объектов: 1) класс объектов, даваемых чувственным восприятием; 2) класс объектов, даваемых воображением. Существует только одна объектная область; входящие в нее объекты могут быть даны мне двумя способами: 1) через посредство восприятия, 2) через посредство воображения. Сартр делает такое замечание: «По правде говоря, выражение „ментальный образ“ способствует путанице. Лучше было бы

<sup>1</sup> Наст. изд. С. 54—55.

<sup>2</sup> Там же. С. 57.

говорить о „сознании Пьера-в-образе” или об „образном сознании Пьера”. Так как слово „образ” уже с давних пор служит для обозначения самого образа, мы не можем отказатьься от него полностью. Но чтобы избежать какой бы то ни было двусмысленности, напомним здесь еще раз, что образ есть всего лишь отношение. Возникающее у меня образное сознание Пьера не есть сознание образа Пьера: мое внимание касается Пьера напрямую и управляемся не образом, а объектом.<sup>3</sup>

Итак, налицо только одна область объектов; на них нацелены как чувственное восприятие, так и воображение. Но что тогда представляют собой эти объекты? Тут уместно заметить, что традиционное учение о «ментальных образах» возникло неспроста. Гуссерль различает естественную и феноменологическую установки сознания. Естественная установка — это установка сознания и естествоиспытателей, и теологов, и простых людей, это установка сознания, соответствующая человеческому «здравому смыслу», точка зрения «человека, идущего по улице» (по выражению Гуссерля). Данная установка сознания является традиционной. Согласно этой установке, мы обитаем в мире материальных объектов, существующих независимо от чьего бы то ни было сознания и полностью трансцендентных сознанию, но при этом они имеют возможность оповестить его о своем существовании. Каким образом материальные объекты могут оповестить мое сознание о своем присутствии? Путем воздействий, которые они могут оказывать на рецепторы принадлежащих моему телу органов ощущений. При помощи нервных волокон эти воздействия передаются в головной мозг, где синтезируются, в результате чего в моем сознании возникают чувственные восприятия материальных вещей. При такой постановке вопроса «удвоение сущностей» неизбежно. Материальные объекты не могут «переместиться» в мой мозг; как таковые они не могут оказаться в моем сознании. Еще Аристотель в трактате «О душе» отметил, что «в душе находится не камень, а форма его» («О душе», III, 8, 431 в 30). В результате в наличии оказываются две области объектов: 1) существующие сами по себе материальные вещи; в совокупности они составляют космос, природу, упорядоченный мир объектов, не зависящих от чьего бы то ни было сознания; 2) формы, отражения этих

вещей в сознании; в совокупности эти «имманентные» объекты образуют не мир, а «картину мира», представляющую собой «отражение» мира вещей в сознании.

Это изначальное «удвоение сущностей» влечет за собой другое, то, о котором мы говорили раньше и которое связано с учением о «ментальных образах» как продуктах воображения; оно может быть названо вторичным по сравнению с изначальным. Если принять естественную установку сознания, то получается, что объекты чувственного восприятия возникают в моем сознании в результате воздействия трансцендентных ему материальных вещей на рецепторы моих органов ощущений и дальнейшего преобразования этих воздействий в моем мозгу. А объекты воображения? Ведь они возникают в моем сознании без прямого воздействия вещей на мою нервную систему. Значит, они — результаты особого рода спонтанной деятельности моего сознания, и поэтому представляют собой нечто принципиально отличное от объектов моего чувственного восприятия. Таким образом и происходит это «вторичное удвоение сущностей»: в моем сознании наблюдаются два вида объектов. Это «отражения» вещей внешнего мира, полученные в результате воздействия этих вещей на мои рецепторы, и «ментальные образы» вещей, каковые суть результаты самопроизвольной деятельности моего сознания. Перед нами принципиально разные типы объектов, так как источники их происхождения разные. Поэтому ни один объект чувственного восприятия не может быть отождествлен ни с одним объектом воображения. Вот, стало быть, откуда берет начало учение о «ментальных образах» как объектах, в корне отличных от объектов чувственного восприятия.

Однако вышеописанная установка «человека, идущего по улице», приводит к серьезным гносеологическим затруднениям. Как во времена Платона и Аристотеля, так и теперь остается неясным, как происходит переход от того, что делается в нервной системе, к тому, что имеет место в сознании. Ясно, что функционирование нервной системы является необходимым условием душевной жизни человека, но прямой зависимости между совокупностью сигналов, исходящих от палочек и колбочек глазной сетчатки или от барабанной перепонки уха, и содержанием возникающих при этом чувственных восприятий установить не удается. Многие естествоиспытатели продолжают считать, что отыскать такую зависимость — задача не безнадежная, например представители

<sup>3</sup> Там же. С. 57—58.

экспериментальной психологии до сих пор ведут работу в этом направлении. Но даже если бы данная задача и была решена, главное гносеологическое затруднение осталось бы: ведь неясно, насколько хорошо в результате такого сложного психофизического процесса трансцендентный сознанию материальный мир способен отразиться в этом последнем. Неясно, в какой мере чувственные восприятия могут являться копиями материальных вещей. Неясно, насколько адекватно способны мы познать мир трансцендентных сознанию вещей. Имеется много оснований подозревать, что наше познание трансцендентного нам мира не может быть адекватным, что мы в нашем сознании имеем искаженную картину внешнего мира. Ведь нет никакой гарантии того, что сложность и бесконечное многообразие внешнего мира не превышает наши ограниченные возможности отобразить его с помощью всего-навсего пяти органов ощущений. Да, по правде сказать, нет и никакой гарантии того, что абсолютно трансцендентный нашему сознанию мир вообще может быть нами воспринят. Даже больше: нет никакой гарантии того, что он существует.

Такие философы XVII века, как Декарт, окказионалисты, Лейбниц, видели гарантию того, что материальный мир существует и познаем, в Боге. Декарт, например, упирает на то, что Бог всеялаг и поэтому показывает нам мир таким, каким его сотворил; Он не обманывает нас, хоть, в силу своего всемогущества, и мог бы это сделать. Лейбниц учит, что видимый мною мир соответствует миру, существующему независимо от моего сознания, в силу предустановленной Богом гармонии. Кант в XVIII веке уже не считает Бога гарантом познаваемости внешнего мира; по Канту, как известно, последний представляет собой собрание непознаваемых *вещей в себе*. Однако гарантом существования этого непознаваемого мира Бог, согласно Канту, является. Джордж Беркли стоит на еще более крайней позиции: по его мнению, материального мира вообще не существует, а существует прямой контакт между бесконечным сознанием Бога и конечными сознаниями людей; идеи вещей непосредственно внушаются людям Богом. Можно пойти и еще дальше: к сожалению, нет никакой гарантии и того, что сам Бог существует. В Его существовании вполне возможно усомниться. Об этом говорил еще Декарт. Гуссерль, осуществляя свою феноменологическую редукцию, вместе с миром независимо от моего сознания существующих вещей выносит за скобки и Бога. Атеистически настроенные

философы, к числу которых, как уже говорилось, принадлежат Сартр и Хайдеггер, не просто подвергают сомнению, но и категорически отрицают существование Бога.

В «Идеях чистой феноменологии» Гуссерль предлагает заменить естественную установку сознания феноменологической, каковая, с его точки зрения, позволяет справиться с вышеописанными гносеологическими затруднениями. Перейти к феноменологической установке сознания можно, осуществив феноменологическую редукцию, т. е. подвергнув сомнению («вынеся за скобки», «подвесив») все, в чем только можно усомниться. В результате выявляется то, в существовании чего усомниться невозможно, знание о существовании чего является абсолютно достоверным, аподиктическим. Таковым оказывается картезиансское *ego cogito*, чистое Я, трансцендентальный субъект. Мое чистое сознание, и только оно, дано мне аподиктически; что касается моего знания о внешнем, материальном мире, то оно имеет лишь проблематический характер: существование внешнего мира сомнительно, он дан мне лишь гипотетически. Нужно подчеркнуть, что Гуссерль в «Идеях чистой феноменологии», в «Картезианских размышлениях» (1931) и в других своих поздних произведениях не отрицает существование внешнего мира категорически; он лишь устанавливает его сомнительность и считает, что нужно воздержаться от суждения о том, имеется ли трансцендентный моему сознанию мир, объекты которого существуют сами по себе, вне всякой зависимости от существования моего сознания. При этом Гуссерль отказывается от исследования проблематически существующих объектов; он заявляет, что феноменология должна сосредоточиться на изучении тех объектов, которые даны мне аподиктически. Таким образом, феноменология становится трансцендентальной, поскольку только знание о трансцендентальном субъекте является аподиктическим. В «Картезианских размышлениях» Гуссерль называет свое учение эгологией; он показывает его также трансцендентальным идеализмом.

И эгология есть что изучать, учитывая то обстоятельство, что всякий акт моего трансцендентального сознания интенционален. Если каждый акт моего сознания нацелен на какой-нибудь объект, если интуитивные акты моего сознания дают мне эти объекты, то оказывается, что мое трансцендентальное сознание наполнено всякого рода объектами, каковые Гуссерль и именует интенциональными. Основной характеристикой этих

объектов является то, что они не могут существовать независимо от субъекта. Для них справедлива максима: «нет объекта без субъекта». Чем же они конкретно являются? По своему содержанию это те объекты, которые мы раньше считали объектами трансцендентного мира и которые попали за скобки после проведения феноменологической редукции; теперь они взяты, так сказать, в «снятом» виде. Это уже не независимо от моего сознания существующие вещи, а необходимые элементы моего трансцендентального сознания; они даны мне не проблематически, а столь же аподиктически, сколь и весь мой трансцендентальный субъект, сколь и все мое *cogito*. По Гуссерлю, интенциональные объекты — это необходимые составные части актов сознания. Всякий акт сознания состоит, согласно Гуссерлю, из двух частей: самой направленности и того, на что акт направлен. Во всяком акте есть не только *cogito*, но и *cogitatum*. Если, например, я смотрю на находящийся в моей комнате стул, то данный акт сознания состоит из созерцания мною стула и самого стула, в данный момент под определенным углом зрения мною созерцаемого. Таким образом, сознание оказывается, с точки зрения Гуссерля, двухслойным: первый слой — это слой интенций, а второй — это слой интенциональных объектов.

Видим, что в результате применения феноменологической редукции ликвидируется то изначальное, первичное «удвоение сущностей», о котором мы говорили выше. Мы видим также и то, каким образом оно ликвидируется. Трансцендентальная феноменология выносит за скобки все трансцендентные моему сознанию объекты, объявляя их существование сомнительным. В ее поле зрения остаются только имманентные сознанию объекты. Ведь интенциональные объекты, являясь составными частями актов сознания, имманентны ему.

После ликвидации изначального «удвоения сущностей» открывается дорога к ликвидации и «второго удвоения», связанного с противопоставлением «ментальных образов», даваемых воображением, объектам чувственного восприятия. После того как трансцендентные сознанию объекты убраны за скобки, имманентные ему объекты перестают от них зависеть. Объекты моего чувственного восприятия уже не являются следствиями воздействия трансцендентных объектов на мои рецепторы (мои рецепторы ведь тоже трансцендентны моему сознанию и тоже вынесены за скобки). Они, согласно Гуссерлю, определенным образом конституируются моим со-

знанием. Если так, то они являются продуктами деятельности самого сознания. Но что же тогда получается? Объекты чувственного восприятия становятся в отношении своего происхождения подобными объектам воображения: и те и другие производятся сознанием. Ясно, конечно, что чувственное восприятие и воображение — это различные виды деятельности сознания, но теперь уже далеко не очевидно, что объекты, ими производимые, должны обязательно быть у каждого свои. В самом деле, ведь нет никаких препятствий тому, чтобы два различных вида деятельности сознания могли производить одни и те же объекты, но, разумеется, разными способами. Гуссерль настаивает на том, что именно так и происходит: нет никаких производимых воображением «ментальных образов» наряду с объектами чувственного восприятия; существует всего один класс интенциональных объектов. Эти объекты могут даваться чувственным восприятием, но они же, только другим способом, могут даваться и воображением. Так уничтожается в трансцендентальной феноменологии «удвоение сущностей», связанное с «ментальными образами».

А как обстоит дело у Сартра? Как мы видели выше, в «Воображаемом» он, подобно Гуссерлю, имеет дело только с интенциональными объектами. Так же как и у Гуссерля, эти объекты могут быть даны как чувственным восприятием, так и воображением. Но вот экзистенциальный статус интенциональных объектов у Сартра не такой, как у Гуссерля. До сих пор шедшие рука об руку, Сартр и Гуссерль в этом пункте расходятся. В гуссерлевской феноменологии интенциональные объекты являются частью сознания, образуя его «второй» слой, в то время как сами интенции представляют собой его «первый» слой. С точки зрения Сартра, в результате такой трактовки интенциональных объектов гуссерлевское учение вольно или невольно превращается в одну из разновидностей имманентной философии. Французский философ не хотел попасть на рельсы имманентной философии. Он не согласился с гуссерлевским учением о двусловности сознания. По Сартру, оно однослойно. В «Воображаемом» он говорит о том, что в сознание входят только сами интенции актов; объекты же, на которые акты направлены, образуют особого рода действительность, не входящую в сознание. Объекты, составляющие эту действительность, продолжают оставаться интенциональными, т. е. они не могут существовать отдельно от актов сознания, на них направленных. Тем не менее частью сознания они,

согласно Сартру, не являются. Сознание Сартр трактует как нечто незамкнутое: оно способно выйти за пределы самого себя («трансцендировать») и войти в контакт с находящимся вне сознания миром интенциональных объектов. По Сартру, сознание абсолютно «прозрачно»; в нем нет и не может быть никаких объектов. Склонность некоторых философов населять сознание множеством объектов, представляющих собой «маленькие подобия вещей», французский мыслитель именует «иллюзией имманентности». Гуссерль как раз относится к числу таких философов. Сартр пишет: «Кажется, что здесь Гуссерль пал жертвой иллюзии имманентности».<sup>4</sup>

Каким же образом трансцендирующее сознание входит в контакт с находящимися вне сознания объектами? Родоначальник французского экзистенциализма высказывает в том смысле, что если, например, я наблюдаю находящийся в моей комнате стул, то в этом случае мое сознание с этим стулом «встречается».<sup>5</sup> Как это понять? Ясно, что тут оказывается влияние Хайдеггера. На молодого Сартра философия Хайдеггера оказала не меньшее влияние, чем феноменология Гуссерля. В «Бытии и времени» (1927) Хайдеггер описывает контакт Dasein с «подручными» и «наличными» вещами тоже как «встречу». Его, как и Сартра, в трансцендентальной феноменологии Гуссерля не устраивало положение об имманентности интенциональных объектов сознанию. И вообще он пришел к убеждению, что традиционное философствование в терминах «субъект—объект» не способно адекватно описать того, что есть на самом деле. Он пришел к убеждению, что это можно сделать только в терминах бытия. В его философии гуссерлевский трансцендентальный субъект преобразовался в Dasein, а интенциональные объекты превратились в «подручные» и «наличные» вещи, наполняющие мир этого Dasein, без которого и независимо от которого мир таких вещей существовать не может.

В своей работе «Бытие и ничто» Сартр еще ближе, чем в «Воображаемом», подходит к философской позиции Хайдеггера. По-видимому, французский философ сделал тот вывод, что философствование в терминах бытия должно стать отличительной чертой экзистенциализма. В книге «Бытие и ничто» сознанию у него приблизительно соответствует «бытие-для-

себя», а миру интенциональных объектов — «бытие-в-себе». Здесь сознание трактуется как абсолютно прозрачное и пустое; оно превращается в ничто. Его уже и интенциональным не назовешь: по Сартру, бытие-для-себя просто «ползет» по поверхности бытия-в-себе. При этом оно «ничтожествует», т. е. внедряет ничто в бытие, тем самым разлагая монолитную толщу бытия-в-себе на отдельные вещи.

## 2

Вернемся к «Воображаемому». Мы выяснили, что Гуссерль и Сартр по-разному представляют себе экзистенциальный статус интенциональных объектов. Гуссерль считает их имманентными сознанию, а Сартр выносит их за его пределы. Тем не менее оба они солидарны в следующем: и тот и другой считают, что индивидуальные интенциональные объекты могут быть даны двумя способами: 1) при помощи чувственного восприятия, 2) при помощи воображения.

Интенциональный объект может быть дан непосредственно и может быть дан опосредованно. В случае чувственного восприятия обе эти формы данности объектов просматриваются очень отчетливо: оно способно давать объекты как непосредственно, так и опосредованно. Если, например, Жан-Поль Сартрглядит на своего друга Пьера, сидящего за столом напротив него (этот персонаж то и дело возникает на страницах «Воображаемого»), то в этот момент Пьер дан ему чувственным способом и непосредственно. Если же он в отсутствии Пьера рассматривает портрет последнего или его фотографию, то и в этом случае ему чувственно дан тот же Пьер, однако уже не непосредственно, а через посредство портрета или фотографии. А как обстоит дело с воображением? Непосредственно оно дает объекты или опосредованно? А может быть, в его случае, как и в случае чувственного восприятия, имеют место обе формы данности объектов?

Традиционная трактовка воображения подталкивает к такому ответу на эти вопросы: воображение дает объекты только опосредованно. Ведь, согласно традиционной точке зрения, воображение наполняет сознание образами объектов. Однако, как мы знаем, и Гуссерль, и Сартр пришли к выводу, что дополнительных объектов в виде «ментальных образов», напоминающих портреты или фотографии и дублирующих объекты,

<sup>4</sup> Там же. С. 129.

<sup>5</sup> Там же. С. 57.

даваемые чувственным восприятием, в сознании не существует. Поэтому Сартр и настаивает на том, что лучше говорить не о «ментальных образах», а об «образо-сознании». Тем не менее оба философа идут вслед за традицией: и Гуссерль, и Сартр полагают, что воображение дает объект только опосредованным путем.

Что касается Гуссерля, то, по крайней мере, в своих ранних произведениях он определенно придерживается именно такой точки зрения. В «Логических исследованиях» он чувственное восприятие объекта называет его презентацией, а воображение второго тома этой книги мы можем прочесть: «Поскольку характер воображения заключен в аналогизирующем отображении, в „ре-презентации“ в узком смысле, а характер восприятия может быть обозначен как презентация, то для представляющих содержаний в том и другом случаях могут быть предложены различные наименования: *анализирующее*, или *отображающее*, содержание и *презентирующее*, или *самопредставляющее*, содержание».<sup>6</sup> Но если объект дается опосредованно, то должен быть посредник, при помощи которого он дается, должен быть его «аналог». В случае опосредованного чувственного восприятия объекта посредником является какой-нибудь другой чувственно воспринимаемый объект, например его рисунок или фотография. В приведенном выше случае объектом восприятия является Пьер, а посредником, аналогом Пьера, — его портрет или фотография. А что служит посредником воображаемого объекта, что служит его аналогом? Гуссерль отвечает на этот вопрос весьма неопределенно. Например, в одном неопубликованном при его жизни тексте говорится следующее: «Мы имеем три объекта: 1) физический образ, вещь из полотна или из мрамора и т. п.; 2) репрезентирующий, или отображающий, объект, и 3) репрезентированный, или отраженный, объект. Последний мы просто будем называть сюжетом образа. Первый — физическим образом, а второй — репрезентирующим образом, или образным объектом».<sup>7</sup> Итак, по Гуссерлю, репрезентирующий объект должен существовать. Но чем он, конкретно говоря, может быть? Гуссерль не дает определенного ответа на данный вопрос.

<sup>6</sup> Husserl E. Logische Untersuchungen. Zweiter Band. Den Haag, 1984. S. 609—610.

<sup>7</sup> Husserl E. Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898—1925). Den Haag, 1980. S. 19.

Ясно, что репрезентирующий объект не может быть чем-то в точности подобным портрету или фотографии, как это наивно допускает традиционная психология. Если таковой существует, то он должен, по-видимому, представлять собой какое-то совершенно особого рода психическое образование. Но что это за образование? Гуссерль оставил этот вопрос открытым.

Сартр посчитал своим долгом постараться все-таки ответить на него. Попытка ответить на данный вопрос является главной темой первой и второй частей «Воображаемого». Молодой философ решил подойти к делу фундаментально. Прежде чем обратиться непосредственно к психике, он провел большую предварительную работу. Он решил сначала исследовать как можно больше всевозможных случаев опосредованной данности объекта сознанию. Сартр составил то, что назвал «семью образа». Надо сказать, что опосредованно объект может быть осознан не только при помощи интуитивных актов, но и при помощи актов, которые Гуссерль в «Логических исследованиях» назвал сигнификативными. Поэтому в сартровскую «семью образа» вошли не только картины, рисунок, фотография, статуя и т. п., но также знак и символ.

Французский философ начинает с интуитивных актов сознания. В интересах исследования ненадолго допускается, что «ментальные образы» все-таки существуют (хотя и неизвестно, что они собой представляют), он рассматривает такую ситуацию: «Я хочу вспомнить, как выглядит лицо моего друга Пьера».<sup>8</sup> Сартр заявляет, что мог выйти из положения тремя путями. Во-первых, он мог бы попытаться вообразить лицо Пьера. Во-вторых, он мог бы посмотреть на его фотографию. В-третьих, у Жана-Поля Сартра имеется еще и «шарж на него, выполненный искусственным рисовальщиком».<sup>9</sup> Затем Сартр пишет: «Для того чтобы представить лицо Пьера, мы использовали три приема. Во всех трех случаях мы обнаруживаем некую „интенцию“, и каждый раз эта интенция нацелена на один и тот же объект. Объект этот не является ни представлением, ни фотографией, ни карикатурой; это мой друг Пьер. (...) А поскольку я не могу вызвать это восприятие напрямую, я пользуюсь определенной материей, действующей как некий аналог, некий эквивалент восприятия».<sup>10</sup> Что же в каждом из

<sup>8</sup> Наст. изд. С. 72.

<sup>9</sup> Там же. С. 72—73.

<sup>10</sup> Там же. С. 73.

трех перечисленных случаев является посредником, аналогом, материей? В двух случаях материя легко может быть воспринята сама по себе: во втором случае — это фотографическая карточка, в третьем — это листок бумаги, на котором нарисована карикатура. Как фотографическая карточка, так и листок бумаги с карикатурой, взятые сами по себе, суть отдельные вещи. Не так просто обстоит дело с первым случаем: «Труднее установить, какова материя ментального образа. Может ли она сама существовать вне интенции? Эту проблему мы рассмотрим позже».<sup>11</sup>

К этой проблеме Сартр смог подступиться лишь в самом конце своего исследования «семьи образа». Он анализирует еще ряд случаев опосредованной данности объектов сознанию. Переходя к сигнifikативным актам, французский исследователь пишет: «Но вот, казалось бы, феномен той же природы: я приближаюсь к тем жирным черным линиям, что начертаны на табличке, прибитой над вокзальной дверью. Эти черные линии внезапно утрачивают свои собственные размеры, цвет и местоположение: теперь они образуют слова: „Кабинет заместителя начальника станции“. Я читаю слова на табличке и знаю теперь, что должен сюда войти со своей просьбой; как говорится, я понял, „расшифровал“ эти слова».<sup>12</sup> Совершенно ясно, где здесь аналог, материя, а где — интенциональный объект: «Материя знака совершенно безразлична к означаемому объекту. Слово „кабинет“, эти черные линии на белом листе бумаги — и „кабинет“ как сложный объект, обладающий не только физическим, но и социальным смыслом, — никак не соотносятся друг с другом. Связь между ними возникает условно».<sup>13</sup>

Говоря о том, чем отличается знак от картины, рисунка и т. п., Сартр целиком и полностью следует Гуссерлю. Он резюмирует: «Стало быть, Пьер *дан* на картине, хотя бы его здесь и не было. В знаке, напротив, его объект не дан. В знаке он конституируется пустой интенцией. Из этого следует, что сигнifikативное сознание пустое по своей природе, может быть наполнено, не разрушаясь при этом. Я вижу Пьера, и кто-то говорит: „Это Пьер“; посредством синтетического акта я сопрягаю знак „Пьер“ с восприятием Пьера. Акт означива-

ния выполнен».<sup>14</sup> Именно так трактует Гуссерль в «Логических исследованиях» разницу между сигнifikативными и интуитивными актами и то, как они друг с другом согласуются.

Закончив описание сигнifikативных актов, Сартр снова обращается к интуитивным. Оказывается, что «семья образа» весьма многочисленна. В дополнение к портрету и карикатуре французский исследователь выстраивает такую последовательность: подражания — схематические рисунки — лица в пламени — пятна на стенах — скалы, имеющие форму человеческого тела, — гипнагогические образы — сцены и персонажи, увиденные в кофейной гуще и в кристаллическом шаре. Сартр более или менее подробно исследует каждый случай и в каждом случае находит и соответствующий интенциональный объект, и соответствующего посредника, т. е. аналог, или материю. Данная последовательность случаев опосредованной данности объектов сознанию построена так, что по мере продвижения от ее начала к ее концу, по выражению Сартра, «материя становится все более и более бедной»,<sup>15</sup> она «характеризуется некоей существенной скучностью».<sup>16</sup>

Хочу отметить, что проделанный французским философом тонкий и остроумный разбор многочисленных случаев опосредованной данности объектов сознанию представляет собой нечто уникальное. На мой взгляд, раздел «Семья образа» — самый интересный и яркий в книге Сартра.

В конце вышеуказанной последовательности Сартр помещает «ментальный образ». Он надеялся, что, как и в предыдущих случаях, ему удастся найти соответствующую материю. Однако она настолько оскудевает, что в данном случае интроспективное исследование не приводит ни к какому результату. Сартр вынужден констатировать: «Надо признать, что рефлексивная дескрипция не сообщает нам непосредственно о репрезентативной материи ментального образа».<sup>17</sup> Не добившись результата на пути прямого рефлексивного описания, французский философ во второй части книги предпринимает попытку добиться его обходным путем — анализом индуктивных исследований воображения, предпринимавшихся различными психологами прошлых лет. Однако, согласно Сартру (как и согласно

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же. С. 77.

<sup>13</sup> Там же. С. 78.

<sup>14</sup> Там же. С. 82.

<sup>15</sup> Там же. С. 120.

<sup>16</sup> Там же. С. 121.

<sup>17</sup> Там же. С. 124.

Гуссерлю), достоверное знание о сознании можно получить только с помощью рефлексии; индуктивные же исследования могут дать лишь вероятностное знание. Таким образом, рефлексивное исследование «семы образа» привело Сартра к выводу, что достоверного знания о материи «ментального образа» ему получить не удалось. Он все же обратился к дальнейшему анализу воображения в надежде на то, что удастся получить хотя бы вероятностное знание о природе материи «ментального образа».

Отбросив с самого начала идею о том, что материя «ментального образа» может иметь сенсорное содержание, Сартр делает попытки выяснить, не коренится ли ее природа в знании, в аффективности, в кинестезии, в слове. Однако попытки эти приходится признать неудачными. Ознакомление с текстом второй главы «Воображаемого» убеждает в том, что даже вероятностного знания о природе аналога в «ментальном образе» ее автору получить не удалось. Не возникло даже никакой мало-мальски заслуживающей внимания гипотезы. Можно ли, например, серьезно отнести к нижеследующему, несколько даже странному с феноменологической точки зрения предположению? «Образ, выступающий в качестве нижнего предела, к которому стремится вырождающееся знание, предстает и в качестве высшего предела, к которому направлена стремящаяся познать себя аффективность. Быть может, образ как раз и является синтезом аффективности и знания?»<sup>18</sup> Разумеется, не является. С феноменологической точки зрения это было бы нонсенсом. Да, Сартр и сам заявляет в конце второй части своей книги: «Указывая на основные составляющие образа, мы ни в коей мере не намеревались свести его к простой сумме этих составляющих. Напротив, мы открыто заявляем, что реальность образного сознания не сводима ни к какой другой».<sup>19</sup>

Итак, ни на уровне достоверности, ни на уровне предположений Сартру не удалось получить никаких сведений о материи «ментального образа». Однако похоже на то, что несмотря на это он все-таки уверен в следующем: воображение может давать объекты только опосредованно, хотя посредник (аналог) в данном случае и неуловим.

По правде сказать, мне кажется, что эта его уверенность имеет характер предвзятой идеи. Я думаю, что от этой идеи

следует отказаться и смело признать, что исследование Сартра приводит к отрицательному результату. Оно убедительно обосновывает тезис о том, что не требуется никаких аналогов для того, чтобы воображение могло начать действовать. Иначе говоря, исследование Сартра показывает, что воображение способно давать интенциональные объекты, не прибегая ни к каким посредникам, ни к каким аналогам, т. е. непосредственно. В этом отношении оно оказывается подобным чувственному восприятию. Вот какой вывод следует сделать! Получается, что хотя чувственное восприятие и воображение дают одни и те же объекты, но разными способами, однако они могут давать их непосредственно.

Это не все. Мы неоднократно упоминали о том, что чувственное восприятие может давать объекты как непосредственно, так и опосредованно, с помощью других чувственно воспринимаемых объектов (картин, рисунков, статуй и т. п.). Однако если хорошенько подумать, то выясняется, что то же самое можно сказать и о воображении: оно способно давать объекты как непосредственно, так и опосредованно. Оказывается, можно выявить такие акты воображения, которые дают объекты не непосредственно, а опосредованным путем, но это будет совсем не та тотальная обязательная и непременная опосредованность, которую безуспешно пытался найти Сартр. Не все, как думали Сартр и Гуссерль, а лишь некоторые акты воображения дают свои объекты опосредованно. И когда речь заходит о таких особого рода актах, оказывается, что совсем не трудно обнаружить те посредствующие объекты (аналоги), с помощью которых они дают объекты, на которые нацелены.

Приведем примеры. В качестве примера чувственного восприятия, дающего свой объект опосредованно, Сартр в своей книге любит, как мы видели выше, приводить рассматривание фотографии или карикатуры Пьера. Через посредство фотографии или карикатуры сознание нацеливается при этом на самого Пьера. Неоднократно Сартр обращается также к примеру разглядывания портрета Карла VIII в картинной галерее. Через посредство портрета сознание направляется при этом на самого Карла. Но что мешает автору «Воображаемого» не смотреть на фотографию и на шарж Пьера, а просто вообразить их? Что мешает ему не идти в картинную галерею, а, сидя дома на своем соломенном стуле, вообразить портрет Карла VIII? Если он так поступит, то эффект, ясное дело, будет тем же самым: через посредство *воображаемых* фотографий

<sup>18</sup> Там же. С. 148.

<sup>19</sup> Там же. С. 177.

фии, шаржа, портрета сознание будет отослано к самим Пьеру и Карлу. Перед нами примеры воображения, дающего свои объекты опосредованно. В качестве аналогов тут выступают непосредственно воображаемые фотография, карикатура, портрет.

Можно подобрать и не столь тривиальные примеры. В книге Френсис Йейтс «Искусство памяти» описывается мнемотехника, возникшая еще в античности. Одним из приемов, входящих в состав мнемотехники, был такой: то, что желательно было хорошо запомнить, связывалось с чем-нибудь легко запоминающимся. Допустим, я выступаю в роли защитника на судебном процессе. Обвинитель утверждает, что подзащитный отравил свою жертву с целью получить наследство. Чтобы хорошо запомнить детали этого случая, полезно сформировать в воображении такую сцену: в постели лежит больной, у края постели стоит подзащитный и держит в одной руке кубок, а в другой — восковые таблички. Больной будет нацеливать мое воображение на отравленного, кубок — на яд, восковые таблички — на завещание и наследство. Соответственно воображаемый больной будет аналогом жертвы преступления, кубок — аналогом отравления, восковые таблички — аналогом завещания и наследства. Рекомендуется, чтобы связь между воображаемым мною аналогом и объектом, который он опосредует, была ассоциативной: «Относительно вещей поступай так: мужество помешай к Марсу и Ахиллесу; изделия из металла — к Вулкану; малодушие — к Эпею».<sup>20</sup> Необычные события запоминаются лучше обычных; поэтому в качестве аналогов лучше брать первые. Аналоги следует наделять «невиданной красотой или отвратительным уродством, увенчивая некоторые из них короной или облачая в пурпурную мантию, чтобы подобие стало более заметным для нас; или как-нибудь искаляя их, используя, к примеру, образы, запятнанные кровью, перепачканные грязью или красной краской, чтобы их вид производил более необычное впечатление; или сопровождая образы неким комическим эффектом, ибо это также облегчит нам их припоминание».<sup>21</sup> В ходу был и еще один прием: то, что хотелось запомнить, связывали с тем или иным местом. «Выбранные места могут отличаться крайним разнообразием, например, это может быть просторный дом со

множеством комнат. Каждая особенность выбранного строения старательно запечатлевается в уме, чтобы мысль могла беспрепятственно пробегать по всем его частям. (...) Первый предмет помещается, как он есть, в передней, второй, скажем, в атриуме, остальные располагаются по порядку вокруг имплюния и далее не только в спальных и кабинетах, но также на статуях и других украшениях. После этого, когда потребуется пробудить воспоминание, нужно будет, начиная с первого места, обежать их все, востребуя то, что было им доверено и о чем напомнят образы».<sup>22</sup> Этот прием в качестве аналогов объектов, на которые хотелось бы направить внимание, использует воображаемые комнаты здания, их стены и украшения, находящиеся в комнатах статуй.

Таким образом, видим, что исследование «семьи образа», предпринятое Сартром в «Воображаемом», подводит нас к заключению, что не только чувственное восприятие, но и воображение может давать индивидуальные интенциональные объекты и непосредственно, и опосредованно. В данном отношении обе интуиции подобны друг другу.

## ОБРАЗНОЕ СОЗНАНИЕ ПОЛАГАЕТ СВОЙ ОБЪЕКТ КАК НЕКОЕ НЕБЫТИЕ

### 1

В самом начале своей книги Сартр выделяет четыре характеристики воображения: 1) образ есть некое сознание, 2) феномен квазинаблюдения, 3) образо-сознание полагает свой объект как некое небытие, 4) спонтанность. До сих пор мы имели дело с тем, что относится к первой из них. Прежде обратимся к рассмотрению третьей из этих характеристик, так как то, что связано с ней, представляется мне более существенным, чем то, что связано со вторым и четвертым.

Итак: «образо-сознание полагает свой объект как некое небытие». Что кроется за этой формулировкой? Сартр хочет сказать, что воображаемый объект — это такой объект, которого нет здесь и теперь. Когда я воспринимаю какой-нибудь объект при помощи органов ощущений, то ясно, что он реально существует в данный момент и в данном месте.

<sup>20</sup> Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб., 1997. С. 46.

<sup>21</sup> Там же. С. 22.

<sup>22</sup> Там же. С. 37–38.

Воображение же, согласно Сартру, дает только такие объекты, которые не присутствуют в реальности в данное время и в данном месте. Неприсутствие объекта в данный момент и в данном месте является, с точки зрения французского мыслителя, необходимым условием того, чтобы он мог быть дан воображением. Требование обязательного неприсутствия воображаемого объекта здесь и теперь Сартр именует «тезисом иреальности» и заявляет: «Теперь мы можем выявить существенное условие, необходимое для того, чтобы сознание могло воображать: нужно, чтобы у него была возможность полагать тезис иреальности».<sup>23</sup> Таким образом, согласно Сартру, чувственное восприятие и воображение являются взаимоисключающими и взаимодополняющими интуициями. Когда какой-нибудь индивидуальный объект присутствует здесь и теперь, я могу его воспринять чувственно, но не могу вообразить; когда же он здесь и теперь не присутствует, я могу его вообразить, но не могу воспринять при помощи органов ощущений. Неприсутствие объекта здесь и теперь, по Сартру, может быть четверояким. Говоря об акте воображения, французский философ заявляет: «Этот акт может принимать четыре и только четыре формы: он может полагать объект либо как несуществующий, либо как отсутствующий, либо как существующий в другом месте; он может также „нейтрализовать“ себя, то есть не полагать свой объект как существующий».<sup>24</sup>

На мой взгляд, сартровская трактовка воображения делает круг воображаемых объектов слишком узким: в него входят, как мне кажется, далеко не все разновидности последних. Рассмотрим этот вопрос подробнее и станем при этом отталкиваться от гуссерлевского учения о структурах сознания.

Согласно Гуссерлю, сознание содержит три разновидности интуитивных актов. Две из них дают индивидуальные интенциональные объекты, точнее, индивидуальную сторону интенциональных объектов. Это — чувственное восприятие и воображение. Третья разновидность интуитивных актов — это рациональная, или эйдетическая, интуиция. Она непосредственно дает универсальные интенциональные объекты, точнее, универсальную сторону любых интенциональных объектов. В соответствии с гуссерлевским учением, интенциональные объекты могут быть чисто универсальными, каковы, например,

число, величина, равенство, тождество, подобие; отрицание, противоречие, конфигурация, причина, следствие, вес, цвет, движение, покой и т. п. Их Гуссерль именует эйдосами. Однако не может быть чисто индивидуальных объектов, ибо всякая индивидуальная вещь является в то же время и экземпляром множества различных эйдосов. Так, индивидуум Пьер — это в то же время живое существо, человек, француз; он экземпляром еще и многих других универсалий. Кроме интуитивных Гуссерль усматривает в сознании наличие еще и сигнификативных актов. Сигнификативные акты сознания не дают непосредственно интенциональных объектов, они лишь «имеют их в виду», указывают на них через посредство значений слов. Непосредственно сигнификативные акты дают лишь значения слов.

Учение о наличии в сознании интеллектуальной интуиции принимается далеко не всеми философами даже из числа участников феноменологического движения. В «Воображаемом» Сартр тоже не хочет иметь дело с эйдетической интуицией. Почему? Он дает этому ироническое объяснение: «поскольку идея эитетической интуиции претит многим французским читателям».<sup>25</sup> Анализ текста «Воображаемого» показывает, что все связанное с рассудком, с логикой Сартр в этой книге относит к области сигнификативных актов. (У Гуссерля сигнификативные акты тоже несут рассудочную нагрузку, но лишь в той мере, в какой это связано с апофантой, т. е. способностью суждения в широком смысле слова; усмотрение же рассудочного в самих объектах Гуссерль препоручает эитетической интуиции).

Постольку, поскольку Сартр вышеописанным образом относится к рациональной интуиции, мы имеем право оставить ее в стороне и снова сосредоточиться на тех интуициях, на каковые дают индивидуальное в объектах, а именно: на чувственном восприятии и воображении.

Если строго придерживаться гуссерлевского тезиса о том, что имеются *только две* интуиции, способные давать индивидуальное в объектах, то из этого следует, что *все* то индивидуальное, которое не дается чувственным восприятием, дается воображением. А если так, то круг воображаемых объектов оказывается гораздо более широким, чем тот, которым очертил их Сартр в «Воображаемом». Французский мыслитель трактует

<sup>23</sup> Наст. изд. С. 302—303.

<sup>24</sup> Там же. С. 65.

воображение слишком узко. Если понимать воображение в смысле, более широком, чем у Сартра, то можно выделить несколько разновидностей этой интуиции.

Прежде всего, воображение бывает производящим и воспроизводящим, или, как чаще говорят, продуктивным и репродуктивным. Деля воображение на продуктивное и репродуктивное, мы сталкиваемся с тем фактом, что оно тесно связано с такой способностью сознания, как память. В самом деле, репродуктивное воображение — это не что иное, как воспоминание. Гуссерль называет репродукцией в собственном смысле слова воспроизведение чего-то уже более или менее давно «хранящегося» в памяти. Немедленное воспроизведение в воображении того, что вот-вот произошло и еще не успело попасть в «кладовые» памяти, родоначальник феноменологии именует ретенцией. Но и ретенция в широком смысле слова тоже имеет репродуктивный характер.

Примером репродукции в гуссерлевском смысле слова может служить воспоминание о концерте, состоявшемся два дня тому назад, или воспоминание о прощании с Пьером, имевшем место два часа тому назад. Воспоминание о знакомой мелодии, независимо от того, когда она была услышана, или о знакомом стихотворении, независимо от того, когда оно было выучено, равно как и воспоминание просто о Пьере или просто об Анне вне зависимости от времени и места общения с ними, — тоже будет примером репродукции. Примером ретенции может служить присутствие в моем сознании только что звучавшего тона мелодии в тот момент, когда я уже слышу следующий тон этой мелодии. Другим примером действия ретенции может служить находящийся в воображении Сартра Пьер, которого он только что воспринимал чувственно, но который, пожав ему руку, успел уже скрыться за дверью.

Хочу еще раз сказать о том, что мы условились иметь дело только с интуициями, дающими индивидуальные объекты. Поэтому, говоря о воспоминании и памяти, мы будем иметь в виду воспоминания индивидуальных объектов и память о них. Это не значит, что память не содержит абстрактных, умозрительных, объектов. Напротив, они в ней в большом количестве имеются и могут быть воспроизведены. К их числу относятся, например, разного уровня общности эйдосы, в том числе различные формулы, решения математических задач и т. п. Однако об особенностях воспоминания такого рода объектов и памяти о них мы здесь ничего говорить не станем

в силу того, что Сартр в «Воображаемом» игнорирует наличие интеллектуальной интуиции.

Что касается продуктивного воображения, то оно делится на два вида. Первый из них — это предвидение будущего, антиципация грядущих событий. Грядущих событий еще не было; поэтому я не могу их вспомнить, воспроизвести в сознании. Но вообразить их я тем не менее могу. Так, например, я могу вообразить ближайшее по времени солнечное затмение, срок которого давно уже предсказан астрологами. Сартр может представить себе завтрашнюю встречу с Пьером, который должен приехать на поезде, прибывающем на вокзал в 19.35. Предвидение грядущих событий не обязательно связано с точным сроком их осуществления. Так, я знаю, что моя жизнь придет к концу, но не знаю, когда именно. Осуществление некоторых событий в будущем можно предвидеть с необходимостью, большинства же — лишь с той или иной степенью вероятности. Так, об очередном солнечном затмении можно сказать, что оно необходимо произойдет, а о завтрашней встрече в 19.35 на вокзале — лишь то, что она вероятна.

Возможность вообразить грядущие события лежит в основе всей нашей практической деятельности. Способность с большей или меньшей степенью правдоподобия предвидеть будущее позволяет нам строить свои жизненные планы и проекты. Продуктивное воображение, возможность придумать нечто, никогда не существовавшее, является необходимым условием как художественного творчества, так и разного рода изобретений. Так, Фидий, прежде чем изваять статую Зевса Олимпийского, имел ее в своем воображении. Если взять более близкий нам по времени пример, то, скажем, А. Эйфель, прежде чем построить знаменитую башню в Париже, создал ее в своем воображении. И Дж. Стефенсон, изобретатель паровоза, сначала имел его в своем воображении и только позже смог увидеть свое изобретение воплощенным в металле.

Гуссерль обращает внимание на одну имеющую существенное значение для его теории внутреннего сознания времени разновидность антиципации, называя ее протенцией. Протенция — это акт воображения того, что должно вот-вот произойти. Допустим, я нахожусь в концертном зале и в данный момент слышу такой-то тон исполняемой оркестром мелодии. При этом в моем воображении уже находится еще не прозвучавший тон, который, развивая данную мелодию, должен

последовать за звучащим теперь. Или предположим, что Жан-Поль Сартр играет в теннис (пример из «Воображаемого») и видит, как его противник бьет по мячу ракеткой. Он устремляется к определенной точке площадки, так как в его воображении уже возникла еще не существующая траектория полета мяча, которая должна через мгновение привести мяч в эту точку. И в том и в другом случае мы имеем дело с протенцией.

Вторым видом продуктивного воображения является чистая фантазия. Объекты чистой фантазии, так же как и объекты антиципации, не существовали раньше и не существуют теперь; однако относительно объектов чистой фантазии, в отличие от объектов антиципации, не предполагается, что они могут начать когда-нибудь существовать в будущем. Стандартными примерами чисто фантастических объектов являются кентавр, русалка, химера. Различные совокупности фантастических объектов могут образовывать целые фантастические миры. Таких миров, как известно, придумано великое множество: например, миры многочисленных мифов, романов, произведений научной фантастики. Каждый из этих вымышленных миров имеет свою вымышленную структуру, свои вымышленные времена и пространство. Бывают такие фантастические миры, которые состоят только из вымышленных объектов, но имеются и такие, в состав которых входят также и реальные вещи, персонажи, происшествия. Примерами миров последнего рода могут служить исторические романы. Там придуманные их авторами лица и события соседствуют с историческими деятелями и ситуациями. Надо, однако, иметь в виду, что «реальные» персонажи, участвующие в романах, равно как и «реальные» события, описываемые в них, на самом деле не являются реальными людьми и реальными происшествиями: ведь они существуют не в реальных временах и пространстве, а во времени и пространстве соответствующего романа. В романах исторические деятели встречаются, а иногда и запросто беседуют с вымышленными персонажами, что на самом деле невозможно. Поэтому они суть, так сказать, квазисторические, квазиреальные деятели. В описываемых в романах битвах и других событиях, как правило, участвуют и выдуманные герои этих романов, что делает данные битвы и другие события, упоминающиеся в романах, квазисторическими. Так, например, в романе Льва Толстого «Война и мир» Андрей Болконский, будучи ранен под Аустерлицем, лежит на

поле боя после окончания сражения. Раненого видят Наполеон, со свитой объезжающий поле после сражения. Уже одно это делает Наполеона из романа Толстого по своему онтологическому статусу в корне отличным от исторического Наполеона и приравнивает его в онтологическом отношении к фантастическим объектам. То же самое следует сказать и об Аустерлицком сражении, описанном в романе, и о самом Аустерлице, в этом романе фигурирующем: присутствие князя Андрея делает их в онтологическом плане равнозначными ему самому.

Теперь скажем несколько слов о том, как функционируют три интуиции, обнаруженные Гуссерлем в нашем сознании. Все они действуют синхронно. Если внимательно понаблюдать за своим сознанием, то станет ясно, что в каждый момент времени действуют и чувственное восприятие, и воображение, и умозрение. Допустим, что Жан-Поль Сартр пребывает в своей комнате и созерцает находящийся в ней соломенный стул. Одновременно со стулом в его воображении что-нибудь обязательно присутствует, например он представляет себе Пьера, находящегося в Берлине. При этом он может еще и размышлять над какой-нибудь философской проблемой, которая его в данный момент чрезвычайно интересует. Его внимание может быть направлено на соломенный стул, и тогда Пьер и философская проблема окажутся на втором плане. Но оно может быть направлено и на Пьера, тогда на втором плане будут философская проблема и стул. На первом плане может оказаться и философская проблема. Как бы там ни было, но и объект чувственного восприятия, и объект воображения, и объект рациональной интуиции будут находиться в сознании одновременно.

Впрочем, допустим, что внимание сосредоточено полностью на созерцании какого-нибудь одного индивидуального объекта. Пусть, например, я целиком погружен в созерцание дома, который виден из окна моей комнаты. Однако и в этом случае будут задействованы не только чувственное восприятие, но и воображение, и умозрение, они будут направлены на тот же объект, на который направлено чувственное восприятие. В окно я вижу только фасад дома, расположенного на противоположной стороне улицы; воображение и эйдетическая интуиция помогают мне получить целостное представление об этом доме. Чувственное восприятие дает мне его фасад, и тут же репродуктивное воображение дает мне его вид со двора в том

случае, если я когда-либо был во дворе этого дома. Если же я там никогда не был, то продуктивное воображение может помочь мне сфантазировать тыловую сторону данного дома. Эйдетьеская интуиция показывает мне, что наблюдаемый мною объект относится к виду жилых домов и к роду городских строений, что, имея номер «четыре», он расположен между домами под номерами «два» и «шесть». Допустим еще, что перед моим окном разостлан ковер, а на нем стоит кресло. Я вижу только ту часть узора ковра, которую не заслоняют ножки кресла. Однако либо репродуктивное, либо продуктивное воображение позволяет мне восполнить невоспринимаемые чувственно части узора ковра, и таким образом весь узор оказываетсяенным мною целиком. Можно привести и другие примеры.

Сравним только что описанную концепцию воображения с сартровской. Ясно, что далеко не все те объекты, которые описанная концепция причисляет к воображаемым, причисляет к таковым и Сартр. Как мы знаем, одним из требований, которые французский философ предъявляет к объекту воображения, является следующее: такой объект ни в коем случае не должен присутствовать здесь и теперь. Это прежде всего означает, что, с сартровской точки зрения, чувственно не воспринимаемая сторона присутствующих здесь и теперь объектов не может быть дана при помощи воображения, поскольку эта их сторона тоже присутствует здесь и теперь. Сказанное относится, в частности, к невидимой стороне дома, расположенного напротив окна моей комнаты, и к загороженной креслом части узора на ковре. Этого мало: указанное требование препятствует Сартру считать вспоминаемые объекты воображаемыми. И из предвосхищаемых объектов он вынужден считать воображаемыми далеко не все. Французский философ заявляет, что согласно его концепции воображения «проблема памяти и проблема антиципации представляют собой две проблемы, радикально отличные от проблемы воображения».<sup>26</sup>

С точки зрения изложенной нами выше концепции воображения, Сартр довольно-таки произвольно проводит границу между воображаемыми объектами и теми, которые он к числу воображаемых отнести не хочет. Как было отмечено выше, он считает воображаемыми чисто фантастические объекты типа кентавра, а также не вымышленные, но 1) отсутствующие в

данное время в данном месте и 2) присутствующие в данное время в другом месте. В качестве иллюстрации двух последних случаев французский философ постоянно приводит Пьера, отсутствующего в данный момент в Париже или, по крайней мере, в той комнате, где живет сам Жан-Поль, и Пьера, находящегося в данный момент в Берлине или Лондоне. Те объекты, которые Сартр считает воображаемыми, он называет ирреальными или подвергшимися «ирреальной модификации».<sup>27</sup>

Однако Пьера, попрощавшегося с Сартром вчера вечером, последний не относит к числу воображаемых и, стало быть, ирреальных объектов. Не относится к их числу и Пьер, который должен прибыть из Берлина в 1935 и которого нужно встретить на вокзале. И того и другого французский философ считает реальными объектами. Зато приехавший Пьер, которого Жан-Поль представляет себе в будущем живущим в течение неопределенного времени в Париже, снова переходит в разряд ирреальных, воображаемых, объектов.

Не относит Сартр к числу воображаемых и те объекты, которые даются при помощи того, что Гуссерль называет протенцией и ретенцией. Так, предвидение теннисистом траектории полета мяча, посланного его противником, Сартр не считает актом воображения. Не считает он воображаемыми и звуки прослушиваемой мелодии, которые удерживаются в сознании при помощи ретенции.

Позиция Сартра вызывает такой вопрос: если скрытый ножками кресла узор на ковре, если объекты ретенции, репродукции и протенции, а также некоторые объекты антиципации не суть воображаемые объекты, то каким образом, при помощи чего они даются? Ведь при помощи чувственного восприятия они даны быть не могут. Между тем, по Гуссерлю, существуют лишь две интуиции, дающие индивидуальные объекты: чувственная интуиция и воображение. Так что же? Отступить от этой «догмы» Гуссерля и допустить, что помимо этих двух интуиций существуют и другие способы схватывания интенциональных объектов? И Сартр идет на это. Например, он пишет: «Есть, однако, существенная разница между тезисом воспоминания и тезисом образа. Если я пытаюсь припомнить какое-либо событие из своего прошлого, то не воображаю его, а вспоминаю о нем. Это означает, что я полагаю его не как

<sup>26</sup> Там же. С. 300.

<sup>27</sup> Там же. С. 301.

данное отсутствующим, но как данное присутствующим в прошлом. Рука, которую Пьер вчера вечером подал при прощании, оставшись в прошлом, не подверглась никакой ирреальной модификации: она была лишь отправлена в отставку, она всегда остается реальной, но реальной в прошлом. Она существует в прошлом, таков один из способов реального существования».<sup>28</sup> Таким образом, видим, что, согласно Сартру, воспоминание вовсе не является одной из разновидностей воображения, а представляет собой самостоятельную интуицию.

О том, как даются невидимые узоры ковра, французский философ пишет следующее (в его комнате перед окном тоже лежит ковер, а на нем стоит кресло): «Например, ковёрный узор, который я рассматриваю, дан моей интуиции лишь частично. Ножки кресла, которое стоит у окна, скрывают от меня некоторые кривые линии, некоторые рисунки. Однако я схватываю эти скрытые арабески как существующие в настоящий момент, хотя и загороженные от меня креслом, но вовсе не отсутствующие. (...) Я воспринимаю начальные и конечные детали скрытых узоров (которые видны мне спереди и позади ножек кресла) как продолжающиеся под ножками этого кресла. Следовательно, тем же способом, которым я схватываю данное, я полагаю в качестве реального и то, что мне не дано».<sup>29</sup> В другом месте Сартр говорит о такого рода схватываниях объектов, как об интенциях «пустых, но делающих присутствующими» свои объекты. Он приводит в качестве примера Пьера, который дан «как присутствующий или как имеемый в виду», когда его нет в комнате, в которой обитает Жан-Поль, но когда он находится в соседнем помещении, и Жан-Поль слышит «его шаги за дверью».<sup>30</sup>

Все такого рода интуиции подобны чувственному восприятию в том отношении, что дают реальные объекты. Согласно Сартру, только воображение дает ирреальные объекты. По сути дела, ирреальными Сартр именует объекты так или иначе отсутствующие. Определяющей особенностью воображения французский мыслитель считает его способность схватывать отсутствие объекта, его абсолютное или относительное небытие. Он пишет: «Напротив, если я представляю себе Пьера,

каким он может быть в этот момент в Берлине, или попросту Пьера, каков он в этот момент (а не каким он был вчера, прощаясь со мной), то я схватываю объект, который или не дан мне вовсе, или же дан именно как находящийся вне пределов моей досягаемости. Тогда я ничего не схватываю, и это значит, что я полагаю ничто. В этом смысле становится понятно, что образное сознание Пьера в Берлине (что он делает в этот момент? — я воображаю, что он прогуливается по Курфюрстендуму и т. д.) гораздо ближе к образному сознанию кентавра (которого я объявляю вовсе не существующим), чем к воспоминанию о Пьере, каким он был в день своего отъезда. Пьера в образе и кентавра в образе объединяет то, что они представляют собой два аспекта небытия».<sup>31</sup>

Чтобы еще больше сблизить воображаемого Пьера с кентавром, Сартр утверждает, что, воображая отсутствующего Пьера, он представляет его пребывающим в некоем несуществующем, ирреальном, мире, в котором ирреально все — в том числе время и пространство. Отсутствующий Пьер, прогуливающийся в воображении Сартра по Курфюрстендуму, осуществляет свою прогулку в ирреальном времени по ирреальному Курфюрстендуму, подобно тому как кентавры в мифическом времени в мифической Фессалии сражались с мифическими лаифами. Таким образом, Сартр утверждает, что воображение подвергает отсутствующего Пьера «ирреальной модификации», помещая его в ирреальное время и пространство, делая его таким же ирреальным, как кентавр. Мы читаем в другом месте «Воображаемого»: «Даже если, вызывая в памяти образ Пьера, я говорю себе: „Жаль, что его здесь нет“, не следует думать, что я делаю различие между Пьером в образе и Пьером из плоти и крови. Есть лишь один Пьер, и этого-то последнего как раз здесь и нет; не быть здесь — таково его существенное качество: в какой-то момент Пьер оказывается мне дан находящимся на улице Д... то есть отсутствующим. И это свойственное Пьеру отсутствование, которое я непосредственно воспринимаю и которое конституирует сущностную структуру моего образа, как раз и является тем оттенком, который окрашивает его целиком; именно это мы называем его ирреальностью. Вообще говоря, ирреальна не только сама материя объекта: этой

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же. С. 299—300.

<sup>30</sup> Там же. С. 309.

<sup>31</sup> Там же. С. 301.

ирреальности причастны все определения пространства и времени, которым он подчинен».<sup>32</sup>

Но правомерно ли сартровское сближение отсутствующих объектов с фантастическими? Мне кажется, что нет. В каждом мифе, романе, драме, в каждом произведении человеческой фантазии действительно фигурируют свои время и пространство, отличные от реальных времени и пространства. Однако когда Сартр представляет себе Пьера, находящегося в настоящий момент в Берлине, в Лондоне или на парижской улице Д... расположенной в трехстах метрах от места жительства Сартра, то, что бы он ни утверждал, он, по-моему, как и все мы в подобных случаях, представляет себе Пьера находящимся в реальном Берлине, в реальном Лондоне и в реальном Париже в настоящий момент реального времени. Герои художественных произведений Гесиода, Софокла, Бальзака, Пруста, самого Сартра — те, действительно, пребывают в ирреальных временах и пространстве, но странно настаивать на том, что Пьер перепрыгнул из реальных времени и пространства в ирреальные, как только уехал в Берлин или просто ушел домой. Вот если бы Сартр заставил своего Пьера побеседовать в Берлине с Францем Биберкопфом, в Лондоне — с мистером Пиквиком, а в Париже — с герцогиней Германтской, то тогда Пьер сделался бы по-настоящему ирреальным и пребывающим в ирреальных времени и пространстве. А так — проводимая Сартром граница между ирреальным и реальным, между тем, что воспринимается при помощи воображения, и тем, что воспринимается иными путями, оказывается весьма искусственной и эфемерной.

В самом деле, допустим, что Пьер вышел в соседнюю комнату и сидит там тихо. В этом случае он является отсутствующим, ирреальным, и может быть воспринят только воображением. Но стоит ему встать со стула, и послышатся его шаги, как он мгновенно станет присутствующим, реальным и будет восприниматься уже не с помощью воображения, а как-то иначе. Находящийся в Берлине и прогуливающийся по Курфюрстендан Пьер ирреален и воображаем, но внезапно раздается телефонный звонок, и Жан-Поль слышит в трубке голос своего друга. Тут же и Пьер, и прогулка по Курфюрстендан становятся реальными и начинают восприниматься не при помощи воображения, а каким-то другим способом. Неужели Пьер, тихо сидящий в

соседней комнате, и Пьер, расхаживающий по ней, так резко отличаются друг от друга? Неужели Пьер, звонящий по телефону из Берлина, и Пьер, находящийся там, но не телефонирующий, имеют столь различный онтологический статус? Странным и не слишком естественным представляется и то разграничение, которое Сартр делает между «будущим переживаемым и будущим воображаемым».<sup>33</sup> Пьера, который должен прибыть в Париж завтра в 19.35, он считает реальным, а того же Пьера, который по приезде будет там жить неизвестно сколько времени и неизвестно чем заниматься, он квалифицирует как ирреального и воображаемого.

Уж если Сартр никак не хочет допустить того, чтобы воображение и чувственное восприятие могли функционировать синхронно, если он не хочет допустить того, чтобы индивидуальные объекты могли даваться одновременно и чувственным восприятием, и воображением, то, казалось бы, более естественным было бы для него считать воображаемыми и ирреальными только чисто фантастические объекты, не пристегивая к ним объектов, наличествующих в действительности, но так или иначе отсутствующих. Такой смысл в слова «воображение», «воображаемое» вкладывается нередко. Однако французский мыслитель предпочитает трактовать воображение так, как он его трактует: воображение полагает свой объект как его неприсутствие здесь и теперь.

Частично такое предпочтение можно объяснить тем, что, работая над «Воображением», Сартр уже продумывал свою общефилософскую концепцию, которая нашла свое выражение в «Бытии и ничто». В этом произведении категория «Ничто» является ключевой. В нем Сартр истолковывает все сознание как некое активное Ничто, имеющее силу вносить «инаковость» в монолитное Бытие-в-себе, «неантанизируя» его и разлагая на отдельные вещи. В «Воображаемом» Сартр еще ничего не говорит о «ничтожестве» сознания в целом; в этой книге он имеет дело только с воображением, которое, однако же, рассматривается им как некая «неантанизирующая» способность сознания. Предположение о том, что во время написания «Воображаемого» у Сартра уже начала складываться философская концепция работы «Бытие и ничто», подтверждается тем, что в заключении «Воображаемого» помимо термина «неантанизация» встречаются и такие понятия, как

<sup>32</sup> Там же. С. 222.

<sup>33</sup> Там же. С. 302.

«ситуация» и «свобода», тоже являющиеся основными в сартровском экзистенциализме.

Завершая рассмотрение данной темы, хочу высказать свое мнение, сводящееся к тому, что противопоставлять воспоминание и антиципацию воображению не годится по существу дела. Гуссерль все-таки прав, когда насчитывает только три дающие интенциональные объекты интуиции: чувственное восприятие, воображение и умозрение. Воспоминание, предвосхищение и чистая фантазия суть лишь разновидности воображения. Ведь ясно, что продукты воспоминания, предвосхищения и фантазии однородны по своей фактуре, резко контрастируя в этом отношении как с продуктами чувственного восприятия, так и с продуктами умозрения. Поэтому будет вполне законно подвести воспоминание, антиципацию и фантазию под одно понятие, в качестве видов одного рода. Другое дело, что термин «воображение» не очень подходит для обозначения данного понятия. С этим я согласен. Но он настолько прочно укоренился в философской и психологической традиции, что пытаться заменить его каким-то другим было бы, пожалуй, неразумно.

## 2

До сих пор мы имели дело только с двумя из четырех характеристик, приписываемых Сартром воображению. Двум оставшимся мы посвятим не так много места. Вторую по его счету характеристику Сартр именует «феноменом квази-наблюдения». Он говорит, что когда мы исследуем чувственно воспринимаемый, здесь и теперь присутствующий объект, то, наблюдая его, мы открываем в нем одну за другой все новые и новые черты и особенности. При этом всегда остается возможность узнать о нем еще что-то новое. Что касается воображаемого объекта, то он «характеризуется существенной скучностью»<sup>34</sup>: «объект же образа никогда не оказывается чем-либо большим, нежели имеющееся сознание о нем; он определяется этим сознанием — из образа невозможно узнать ничего нового, о чем бы мы уже не знали».<sup>35</sup> Поэтому, как бы долго и упорно мы ни старались «наблюдать» объекты

воображения, эта операция всегда будет не чем иным, как «квази-наблюдением».

С этой характеристикой воображения можно согласиться, но, по-моему, она применима только к той его разновидности, которую мы называем здесь репродуктивным воображением. Репродуктивное воображение действительно не способно внести ничего нового в свой объект. Но продуктивное, творческое, воображение очень даже способно это сделать. Творческий процесс в том и состоит, что воображение продуцирует все новые и новые черты и особенности создаваемого ею объекта, причем такие, которые до момента их возникновения иной раз не были известны даже тому, кто изобретает и фантазирует.

Что касается последней сартровской характеристики воображения — *спонтанности*, — то она, на мой взгляд, применима как раз к продуктивному воображению, но не применима к репродуктивному. Ведь французский философ описывает ее так: «Перцептивное сознание проявляется как пассивность. Напротив, образное сознание дано самому себе как образное сознание, то есть как некая спонтанность, производящая и сохраняющая объект в образе».<sup>36</sup> Однако репродуктивное воображение не в меньшей степени пассивно, чем перцепция, чувственное восприятие. По-настоящему производящими свой объект, целиком и полностью творящими его, являются только антиципация и чистая фантазия.

## ГАЛЛЮЦИНАЦИЯ И СНОВИДЕНИЕ

### 1

В двух последних разделах четвертой части своего сочинения Сартр анализирует галлюцинацию и сновидение. И то и другое он считает продуктами воображения. С этим трудно согласиться.

Начнем с галлюцинации. Ее французский исследователь квалифицирует как патологическое воображение: раздел, ей посвященный, так и называется: «Патология воображения». На мой же взгляд, если галлюцинация — это патология, то она патология не воображения, а чувственного восприятия. Ведь галлюцинаторный объект — это по своей фактуре что-то

<sup>34</sup> Там же. С. 61.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Там же. С. 68.

видимое, слышимое, осязаемое, обоняемое, а отнюдь не воображаемое. Это вроде бы признается и Сартром, который пишет: «Больной, тем не менее может перевести свой опыт на наш язык, используя выражения „я видел, я слышал... и т. д.”».<sup>37</sup> Тем не менее, французский философ все же не доверяет словам больного и, считая галлюцинацию образом, задает вопрос: «могем ли мы в случае галлюцинаций совместить пространство образа с пространством восприятия, как это делает галлюцинирующий, который, к примеру, заявляет: „На этом (реальном) стуле я увидел (ирреального) дьявола”?»<sup>38</sup> Заметим, что это Сартр, а не галлюцинирующий, считает стул реальным, а дьявола на нем — ирреальным. Галлюцинирующий считает реальными и стул, и дьявола, если вспомнить, что в терминологии Сартра слово «реальный» синонимично слову «присутствующий», а слово «ирреальный» — слову «отсутствующий». Для галлюцинирующего и стул, и дьявол на нем присутствуют здесь и теперь. Даже если больной критически относится к своему бреду и понимает, что дьяволов не бывает, то он *все равно*, когда смотрит на стул, видит и дьявела, сидящего на нем. Галлюцинируя, он просто не может его не видеть: дьявол точно так же присутствует в комнате, как и стул, и в этом смысле и стул, и дьявол одинаково реальны. Тут происходит то же самое, что происходит, когда я пью чай и вижу, что чайная ложка в стакане, наполовину наполненном жидкостью, преломляется, или когда я смотрю в стереоскоп и вижу в нем пирамиду. Я знаю, что ложка в стакане с чаем «на самом деле» не преломляется и что пирамиды в стереоскопе «на самом деле» нет, но *все равно* наблюдаю и эффект преломления ложки, и пирамиду. Если Сартр считает галлюцинаторные объекты продуктами воображения, то и преломленную ложку в стакане с чаем, и пирамиду в стереоскопе он тоже обязан считать продуктами воображения. Но повсеместно такие иллюзии, как преломляемый водой стержень и пирамида в стереоскопе, приводят в качестве примера обмана чувств, а не патологии воображения.

Так почему же все-таки Сартр считает галлюцинацию продуктом воображения? Неужели лишь в силу наличия тут «эффекта отсутствия»? Неужели только из-за того, что дьявол «на самом деле» отсутствует в той комнате, где его видят

галлюцинирующий, он уподобляется Пьеру, который отсутствует в комнате, где сидит Жан-Поль, и которого Жан-Поль, в силу этого, может только вообразить? Но ведь тут мы имеем дело с двумя различными видами отсутствия. Если для Жана-Поля Пьер отсутствует здесь и теперь (он его не видит), то для галлюцинирующего дьявол присутствует здесь и теперь: он его *видит* сидящим на стуле. Точно так же испытывающий слуховую галлюцинацию *слышит*, как кто-то здесь и теперь говорит, обращаясь к нему: «корова», «вор», «пьяница» и т. д.<sup>39</sup> То обстоятельство, что «на самом деле» дьявол и голоса, произносящие оскорбительные слова, отсутствуют, означает лишь следующее: их существование не вписывается в ту картину «объективного» (феноменолог предпочел бы сказать: «интерсубъективного») «окружающего нас» мира, которую мы, здоровые люди, принимаем и хотим, чтобы ее принимали и больные. Точно так же в эту принимаемую нами научную картину мира не вписываются и преломление водой чайной ложки, и пирамида в стереоскопе, которые в этом смысле тоже отсутствуют. Ясно, что это совсем другого рода отсутствие, чем отсутствие Пьера в комнате Жана-Поля. Оно имеет, так сказать, «умозрительный» характер. Я узнаю о том, что ложка, погруженная в воду, остается в целости и сохранности, а также о том, что никакой реальной пирамиды в стереоскопе нет, лишь после ознакомления с соответствующими разделами физики и оптики. Точно так же и больные, если они критически относятся к своему бреду, узнают о том, что никакого дьявола в комнате не было и никакие голоса не существовали, лишь *post factum*, о чем упоминает и Сартр в своем тексте. Между тем об отсутствии Пьера в своей комнате Жан-Поль узнает немедленно и непосредственно, с помощью чувственного восприятия; он просто *не видит* в ней Пьера, в то время как галлюцинирующий дьявола *видит*.

Впрочем, может быть, подобно иным психологам, Сартр полагает, что воображение иногда способно плавно «переходить» в чувственное восприятие, «подменять» его собой, «выдавать» себя за него? Может быть, по его мнению, продукты воображения галлюцинирующего субъекта становятся столь яркими и интенсивными, что последний уже не может отличить их от продуктов чувственного восприятия и принимает их за таковые? Может быть, на реальном стуле сидит все-таки ирре-

<sup>37</sup> Там же. С. 270.

<sup>38</sup> Там же. С. 256.

<sup>39</sup> Там же. С. 262.

альный дьявол, нагло выдающий себя за реального в глазах галлюцинирующего субъекта? Может быть, Сартр потому считает галлюцинацию патологией воображения, что яркость и интенсивность продуктов воображения является в данном случае патологической? Тут следует иметь в виду, что, с точки зрения гуссерлевского учения об автономности и структурной независимости интуиций друг от друга, никакие переходы интуиций друг в друга или подмены одних интуиций другими невозможны. По Гуссерлю, каждая интуиция является столь своеобразным способом данности объектов и обладает столь неповторимой фактурой, что продукты одной из них ни при каких условиях не могут быть приняты за продукты других. Поэтому, если строго следовать гуссерлевской концепции, то абсурдно галлюцинаторные объекты считать объектами воображения, «выдающими» себя за объекты чувственного восприятия. Надо сказать, что в тексте «Воображаемого» налицо существует ряд мест, свидетельствующих о том, что Сартр солидарен скорее с Гуссерлем, чем с психологами, допускающими, что воображение способно подменять собой чувственное восприятие. Он даже открыто критикует подобного рода психологов. Так, в разделе «Сновидение» он пишет о сознании субъекта, видящего сны: «Однако не следует думать, что такое изолированное от реального мира сознание, замкнутое в сфере воображаемого, примет воображаемое за реальное (...). Мы вовсе не разделяем эту мысль».⁴⁰ То же самое, по-видимому, следует сказать и о галлюцинирующем сознании. В разделе «Ментальный образ» Сартр сообщает: «Для того чтобы доказать, что образ имеет чувственное содержание, проводились некие весьма бессмысленные эксперименты (...). Эти исследования имели бы смысл только в том случае, если бы образ был тождествен слабому восприятию. Но он предстает как образ, и, следовательно, его нельзя сравнивать с восприятием по степени интенсивности».⁴¹ Таким образом, видим, что французский философ считает воображение и чувственное восприятие настолько разнородными, что даже сравнение их по степени интенсивности невозможно; невозможно и принятие воображаемого за чувственно воспринимаемое (реальное). Так почему же тогда Сартр считает галлюцинацию патологией все-таки воображения, а не чувственного восприятия? Вопрос остается открытым.

<sup>40</sup> Там же. С. 279.

<sup>41</sup> Там же. С. 122–123.

Перейдем к рассмотрению сартровского истолкования природы сновидения. Французский философ считает сновидение продуктом исключительно воображения. Мне кажется, что это не так. Я думаю, что у спящего, который видит сон, задействованы все ресурсы его сознания: и чувственное восприятие, и воображение, и умозрение, и сигнификация, и эмоции, и воля, и все остальное. Мир сновидения является, по-моему, не чисто воображаемым, а таким же полноценным, каков мир, открывающийся перед бодрствующим сознанием. Впрочем, с тем, что во сне спящий к чему-то стремится, пользуется своими умственными способностями и обуреваем различными эмоциями, Сартр спорить не стал бы. Но он категорически не согласен с тем, что во сне сновидец может что-либо чувственно воспринимать.

С некоторыми общими положениями Сартра о том, что представляет собой сновидение, следует согласиться. Он правильно говорит, что каждое «сновидение представляет собой целый мир. По правде говоря, миров существует столько, сколько сновидений, или даже фаз одного сновидения».<sup>42</sup> Он правильно говорит и о том, что мир сновидения представляет собой полностью замкнутую сферу, «из которой абсолютно невозможно вырваться и относительно которой невозможно занять никакую внешнюю точку зрения».<sup>43</sup> Вот, пожалуй, и все, с чем можно согласиться безоговорочно.

Каков же, по мнению французского мыслителя, этот замкнутый мир сновидения? Что он такое? Сартр заявляет: «К чему же мы пришли — к той достоверности, что тезис сновидения, по всей видимости, не может быть тезисом восприятия, даже если на первый взгляд кажется, что он подобен ему».<sup>44</sup> И далее: «Напротив, мы скажем, что мир сновидения можно объяснить, только если допустить сознание, которое видит сон, как в сущности лишенное способности воспринимать. Оно не воспринимает, не пытается воспринимать и даже не может понять, что означает восприятие».<sup>45</sup> И Сартр утверждает, что «сновидение представляет

<sup>42</sup> Там же. С. 281.

<sup>43</sup> Там же. С. 280.

<sup>44</sup> Там же. С. 276.

<sup>45</sup> Там же. С. 279.

собой совершенное воплощение замкнутой сферы воображаемого».<sup>46</sup>

Может быть, оттого что Сартр — не только философ, но и литератор, ко времени написания «Воображаемого» уже опубликовавший роман «Тошнота» (1938) и сборник рассказов «Стена» (1939), — всячески старается уподобить мир сновидения миру художественного произведения и хочет представить дело так, будто всякий спящий, видя сон, как бы сочиняет какое-то художественное произведение вроде романа, повести или пьесы. Художественное произведение есть плод чистой фантазии и, следовательно, воображения; это бесспорно. И, стало быть, если приравнять сновидение к роману или повести, то оно и окажется плодом воображения и только воображения. Точнее сказать, Сартр уподобляет созерцание снов не сочинению, а чтению сновидцем романа, повести или чего-либо подобного. Но если как следует подумать, то в данном случае чтение и сочинение — это одно и то же. Когда речь идет о настоящих повестях и романах, то, как мы знаем, пишет их писатель, а читает читатель. А кто сочиняет сновидение, которое «читает» сновидец? Ясно, что, кроме него самого, этого сделать некому, если не привлекать к делу потусторонних сил, чегоСартр, разумеется, не делает. Таким образом, получается, что сновидец «читает» им же тут же «изготавливаемое» сновидение.

Но пойдем дальше: Сартр все же признает, что не так уж часто сновидцы просто «читают» свои сны, лично не принимая в них никакого участия, что довольно редко они «смотрят» их как сторонние наблюдатели. Гораздо чаще они бывают настолько увлечены сюжетом своих снов, что отождествляют себя с одним из героев того или иного сна и начинают лично участвовать во всех событиях этого сна. Обратимся к сартровскому тексту. Для иллюстрации своего понимания природы сновидений французский философ приводит следующий пример сновидения: «Вот одно из них, о котором рассказала мне мадемуазель Б...: сначала появилась гравюра из какой-то книги, изображающая раба у ног своей госпожи, затем этот раб отправился искать гной, чтобы излечиться от проказы, которой он заразился от своей хозяйки; гной этот должен принадлежать той женщине, которая его любит. На протяжении всего сна у спящей было впечатление, что она читает рассказ о приключениях этого раба. Ни разу она не участво-

вала в событиях. Впрочем, зачастую — к примеру, у меня самого — сновидения предстают сначала в виде истории, которую мне читают или которую мне рассказывают. Позднее же я вдруг начинаю отождествлять себя с одним из персонажей истории, и она становится моей».<sup>47</sup>

Сартр настаивает на том, что подобное нередко бывает и с обычным читателем: ход действия романа или рассказа часто так увлекает его, что он полностью отождествляет себя с главным героям повествования. Однако при этом он никогда не забывает о том, что события, в которых он как бы участвует, вымышлены, мир увлекшего его произведения иреален и сам он, как персонаж этого мира, стал иреальным. То же самое и со сном. Сартр пишет: «Чтение в некотором роде зачаровывает нас, и, читая детективный роман, я верю прочитанному. Но это вовсе не значит, что я уже не считаю описываемые в детективе приключения воображаемыми».<sup>48</sup> «Вот почему мир сновидения, как и мир чтения, выступает как совершенно магический мир; мы увлечены приключениями персонажей сновидения, как похождениями героев романа».<sup>49</sup> И далее: «Каждому случалось видеть во сне, что он оказывается свидетелем похождений воображаемого персонажа (например, того раба, что снится м-ль Б...), а потом спящий вдруг замечает, что он есть этот самый раб (...) спящий вдруг начинает верить, что вот этот раб, убегающий от тигра, и есть он сам (...) Рассмотрим подробнее эту трансформацию: становясь мной, раб не лишается конститутивного для него характера иреального. Напротив, это именно я, будучи спроецирован в раба, становлюсь воображаемым Я».<sup>50</sup>

Сартровская интерпретация сновидений, конечно, имеет право на существование в качестве очень интересной гипотезы. Но, на мой взгляд, более правдоподобной является другая концепция: миры сновидений — это чувственно воспринимаемые миры. Это не абстрактные лейбницевские возможные миры и не чисто воображаемые миры легенд, эпических поэм, драм, новелл, повестей и романов. Миры сновидений — такие же чувственно воспринимаемые миры, как и мир бодрствующего сознания. Такая концепция в большей степени, чем сартровская, соответствует основным положениям трансцен-

<sup>46</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же. С. 284.

<sup>49</sup> Там же. С. 285.

<sup>50</sup> Там же. С. 287.

<sup>46</sup> Там же. С. 280.

дентальной феноменологии. Но она, по-моему, полностью соответствует и тому опыту, который каждый из нас имеет о своих сновидениях. Опыт свидетельствует о том, что во сне я вижу, слышу, обоняю и осознаю окружающие меня в сновидении объекты совершенно так же, как я делаю это в состоянии бодрствования по отношению к объектам действительного мира. Во сне я целенаправленно действую подобно тому, как я действую в состоянии бодрствования: я к чему-то стремлюсь, преодолеваю какие-то препятствия, куда-то спешу, с кем-то беседую, энергично перемещаюсь в пространстве моего сновидения. Во сне я испытываю то страх, то восторг, то горюю, то радуюсь. В любом своем сне я являюсь центральным действующим лицом, именно действующим, а не просто созерцающим. Чисто созерцательные сны, на которых делает акцент Сартр, бывают, во-первых, редко, а во-вторых, являются, по сути дела, одной из разновидностей «действенных» снов. Ведь как в состоянии бодрствования, так и во сне чтение романов и повестей является не чем иным, как одной из многочисленных разновидностей нашей деятельности.

Разумеется, мир каждого сновидения является замкнутым и самодовлеющим; он альтернативен как миру бодрствующего сознания, так и мирам других сновидений. В каждом сновидении имеются свои времена и пространство. Времена сновидений не соизмеримы друг с другом, и ни одно из них несоизмеримо со временем мира бодрствующего сознания. Из опыта известно, что бывают сны, в натуральном времени длиющиеся всего одну ночь, но насыщенные таким количеством событий, которых хватило бы на всю человеческую жизнь. Бывает и наоборот: спиши всю ночь, а во сне переживается всего одно какое-нибудь минутное событие.

По своему содержанию миры одних сновидений в меньшей мере отдалены от мира бодрствующего сознания, миры других — в большей. Бывают сны, в которых я являюсь тем же самым человеком, каким являюсь и в состоянии бодрствования. При этом я нахожусь в той же обстановке, в какой пребываю или мог бы пребывать и в бодрственном состоянии. В таких снах меня окружают знакомые люди или те, кого я мог бы повстречать и наяву. Это, так сказать, «бытовые сны». Но бывает и так, что во сне я остаюсь самим собой, но попадаю в такую обстановку, в какую не мог бы попасть в бодрственном состоянии. Бывает и так, что в мире, в котором я оказываюсь во сне, царят такие эмпирические законы, кото-

рые совсем не похожи на законы нашего действительного мира: так, например, нередки случаи, когда люди летают во сне. Во сне может измениться даже «эмпирическое я» спящего. Я могу увидеть себя во сне царем, проповедником, африканцем, предводителем пиратов, берущих на абордаж купеческое судно, рабом, убегающим от тигра (как в сартровском примере), наконец, даже бабочкой, перелетающей с цветка на цветок: «Однажды я, Чжуан Чжоу, увидел себя во сне бабочкой — счастливой бабочкой, которая порхала среди цветков в свое удовольствие и вовсе не знала, что она — Чжуан Чжоу. Внезапно я проснулся и увидел, что я — Чжуан Чжоу».<sup>51</sup> Эмпирическое ego может меняться при переходах от бодрствования ко сну и от одного сна к другому; с точки зрения трансцендентальной феноменологии, только трансцендентальное ego остается при этом неизменным.

Итак, во сне действуют все интуиции, какие действуют и в состоянии бодрствования. В частности, действует во сне и воображение, но оно не заменяет и не подменяет чувственное восприятие, а функционирует наряду с ним. В самом деле, во сне я помню, кто я такой и что со мной происходило в данном сновидении, я в нем к чему-то стремлюсь, строю какие-то планы. Все это возможно только тогда, когда действует мое воображение. И воображение в узком, сартровском, смысле тоже действует во сне: во сне я вполне могу представить себе объекты, отсутствующие в точке «здесь и теперь» моего сновидения. Не только наяву, но и во сне я всегда могу отличить объекты, данные мне с помощью воображения, от объектов, данных мне с помощью чувственного восприятия. Сказанное можно проиллюстрировать на примере, приведенном Сартром в своей книге: «Приведу в качестве примера сновидение, которое я видел в прошлом году. Меня преследовал какой-то фальшивомонетчик. Я укрывался в бронированной комнате, а он с помощью кислородной горелки начал взрезать броню внешней стороны стены».<sup>52</sup> Сартр далее пишет, что в своем сне он видел одновременно себя, оцепеневшего от страха, внутри комнаты и фальшивомонетчика, находящегося снаружи и приступающего к своему черному делу. Ясно, что себя внутри комнаты он воспринимал чувственным образом, фальшивомонетчика же, находящегося за бронированной стеной, видеть не

<sup>51</sup> Чжуан-цзы. Ле-цы. М., 1995. С. 73.

<sup>52</sup> Наст. изд. С. 291.

мог. Следовательно, фальшивомонетчика в своем сне он мог только воображать. Так же точно было бы, если бы в данную ситуацию Сартр попал наяву (что вполне могло бы быть, так как этот его сон вполне «бытовой»): он чувственно воспринимал бы внутренность бронированной комнаты и себя в ней, фальшивомонетчик же, приступающий к созданию условий к проникновению в нее, был бы только в его воображении.

Против концепции, согласно которой миры сновидений суть чувственно воспринимаемые миры, можно выдвинуть следующее возражение. Чувственное восприятие знакомит нас с действительностью; оно возникает только тогда, когда наше сознание вступает с нею в контакт. Между тем сновидения целиком и полностью генерируются сознанием; они суть его спонтанного порождения.

Однако подобное возражение может быть весомым только для тех, кто придерживается естественной установки сознания и верит в то, что несомненно существует трансцендентный сознанию внешний мир, способный каким-то таинственным образом воздействовать на наши органы ощущений и служить действующей причиной тех чувственных восприятий, которые имеются в нашем сознании. Но, как уже говорилось выше, с точки зрения трансцендентальной феноменологии, аподиктически мы осведомлены лишь о существовании имманентных нашему сознанию интенциональных объектов. Существование же трансцендентного, независимого от нашего сознания мира проблематично; оно есть лишь некая гипотеза, предположение. Точно неизвестно, существует ли такой мир и каков он. С точки зрения трансцендентальной феноменологии, в интересующем нас отношении объекты бодрствующего сознания ничем не отличаются от объектов сознания сновидца: и те и другие суть интенциональные объекты, т. е. и те и другие имманентны сознанию. О существовании объектов сновидений в таком качестве мы осведомлены столь же аподиктически, сколь и о существовании в таком качестве объектов, с которыми имеет дело бодрствующее сознание. А стоит ли за мирами сновидений какая-либо особого рода действительность, мы не знаем и можем лишь выдвигать по этому поводу те или иные гипотезы. Т. е. тут дело обстоит точно так же, как оно обстоит с миром интенциональных объектов бодрствующего сознания: аподиктически неизвестно, стоит ли за ним трансцендентный, независимый от нашего сознания мир; мы можем высказывать лишь догадки на этот счет.

Альберу Морелю

## ВООБРАЖАЕМОЕ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ ВОСПРИЯТИЯ

**Часть первая**

**ДОСТОВЕРНОЕ**

# РАЗДЕЛ I

## ДЕСКРИПЦИЯ

### ИНТЕНЦИОНАЛЬНАЯ СТРУКТУРА ОБРАЗА

Цель этой работы — описать важную «ирреализующую» функцию сознания, или «воображение», и его ноэматический коррелят — воображаемое.

Мы позволили себе употребить слово «сознание» в смысле, немного отличном от того, в котором его употребляют по обыкновению. Применительно к психическим структурам выражение «состояние сознания» содержит в себе некий оттенок инертности, пассивности, которые кажутся нам несовместимыми с данными рефлексии. Мы будем употреблять термин «сознание» не для обозначения монады и совокупности ее психических структур, а для именования каждой из этих структур в ее конкретном своеобразии. Таким образом, мы будем говорить о сознании образа, о перцептивном сознании и т. д., вдохновляясь одним из смыслов немецкого слова *Wesußtsein*.\*

---

\* Сознание (нем.) (прим. перев.).

### Глава 1. Метод

Вопреки некоторым предубеждениям, к которым нам вскоре еще предстоит вернуться, достоверно то, что, когда я произвожу в себе образ Пьера, именно Пьер является объектом моего актуального сознания. Пока это сознание остается неизменным, я вполне могу описать объект таким, каким он является мне в образе, но не образ как таковой. Чтобы определить характерные черты собственно образа как такового, нужно прибегнуть к новому акту сознания: к *рефлексии*. Следовательно, образ нельзя описать как образ иначе, нежели посредством акта второй ступени, когда взгляд отвлекается от объекта и направляется на тот способ, которым этот объект дан. Этот рефлексивный акт и делает возможным суждение «у меня есть образ чего-либо» (*j'ai une image*).

Здесь необходимо повторить то, что известно со времен Декарта: рефлексивное сознание поставляет нам абсолютно достоверные данные; человек, в акте рефлексии сознающий, что «у него есть образ чего-либо», не мог бы ошибиться. Без сомнения, нашлись психологи, утверждающие, что в конечном итоге мы не сумели бы установить отличие между интенсивным образом и слабым восприятием. Титченер ссылается даже на некоторые экспериментальные данные в подтверждение этого тезиса. Но в дальнейшем мы увидим, что эти утверждения покоятся на ошибке. На деле спутать одно с другим невозможно: то, что условлено называть «образом», в рефлексиидается непосредственно как таковой. Но дело здесь не в каком-то метафизическом и невыразимом откровении. Если эти сознания (*ces consciences*) чем-либо непосредственно отличаются от всех остальных, то как раз тем, что в рефлексии они предстают наделенными некоторыми признаками, некоторыми характеристиками, которые тут же и позволяют составить суждение «у меня есть образ». Стало быть, акт

рефлексии обладает непосредственно достоверным содержанием, которое мы назовем *сущностью* образа. Эта сущность одинакова для всякого человека, и первая задача психолога состоит в том, чтобы эксплицировать, описать и закрепить ее.

Тогда откуда же, спросят нас, происходит столь крайнее расхождение в теориях? Психологи должны были бы прийти к согласию, если бы только опирались на это непосредственное знание. На это мы ответим, что большинство психологов вовсе на него не опираются. Они оставляют это знание в имплицитном состоянии и предпочитают строить объясняющие гипотезы касательно природы образа.<sup>1</sup> Последним, как и всем научным гипотезам, всегда будет свойственна лишь некоторая степень вероятности, в то время как данные рефлексии достоверны.

Поэтому всякое новое исследование, посвященное образам, должно начинаться с проведения радикального различия: одно дело — описание образа, другое — индуктивные предположения касательно его природы. Следуя от первого ко второму, мы переходим от достоверного к вероятному. Главная же обязанность психолога, очевидно, состоит в том, чтобы закрепить в понятиях непосредственное и достоверное знания.

Мы оставим теории в стороне. Мы не хотим знать об образе ничего, кроме того, что сообщает нам о нем рефлексия. Позднее мы попытаемся, подобно другим психологам, определить место сознания образа среди других сознаний, найти ему «семью» и сформулируем гипотезы о его сокровенной природе. Пока же мы намереваемся лишь набросать некую «феноменологию» образа. Наш метод прост: мы станем производить в себе образы, подвергать их рефлексии, описывать их, то есть попытаемся определить и классифицировать присущие только им особенности.

## Глава 2. Первая характеристика: образ есть некое сознание

При первом же рефлексивном взгляде мы начинаем догадываться, что до сих пор совершали двойную ошибку. Даже не отдавая себе в этом отчета, мы думали, что образ находится в сознании, а объект образа — в образе. Сознание

рисовалось нам некоей местностью, населенной маленькими подобиями вещей, а эти подобия и были образами. Без всякого сомнения, источник этой иллюзии нужно искать в нашей привычке мыслить в пространстве и в терминах пространства. Мы назовем ее *иллюзией имманентности*. Наиболее ясное выражение она находит у Юма.

Юм различает впечатления и идеи следующим образом:

«...восприятия, которые входят [в сознание] с наибольшей силой и неудержимостью, мы назовем *впечатлениями*...; под *идеями* же я буду подразумевать слабые образы этих впечатлений в мышлении и рассуждении...»<sup>2</sup>

Эти идеи суть как раз то, что мы называем *образами*. Несколько страницами далее Юм добавляет:

«...образовать идею объекта и просто идею — одно и то же, ибо отнесение идеи к объекту есть внешнее наименование, признаков или черт которого нет в самой идее. Далее, так как невозможно образовать идею такого объекта, который обладал бы количеством и качеством, но не обладал бы точной степенью тогор и другого, то отсюда следует, что столь же невозможно образовать идею, которая не была бы ограничена и определена в отношении обеих особенностей».<sup>2</sup>

Итак, актуально имеющаяся у меня идея стула только внешне соотносится со столом, существующим в реальности. То, что позволяет отличить эту мою идею от идеи стола или чернильницы, — это не стул из внешнего мира, только что мною воспринятый; не этот вот стул, сделанный из дерева и соломы. Между тем моя актуальная идея есть именно идея стула (*une idée de chaise*). О чем же это говорит, как не о том, что для Юма идея стула и стул в идее есть одно и то же. Иметь идею стула — значит иметь некий стул в своем сознании. Это хорошо подтверждается тем, что определения, справедливые для объекта, имеют силу и в отношении идеи. Если объект обладает определенным количеством и качеством, то этими определениями должна обладать и идея.

Психологи и философы в большинстве своем принять эту точку зрения. Дело в том, что она же является и точкой зрения здравого смысла. Когда я говорю, что «у меня есть

<sup>1</sup> Hume. *Traité de la Nature humaine*. Trad. Maxime David. P. 9. (Перевод приводится по изданию: Юм Д. Сочинения в 2 томах. Т. 1. М., 1996. С. 62 — прим. ред.).

<sup>2</sup> Ibid. P. 33. (См. там же. С. 79 — прим. ред.).

<sup>1</sup> См. наш критический этюд *L'Imagination*. Alcan, 1936.

образ» Пьера, они думают, что в настоящий момент у меня в сознании возник некий его портрет. Объектом моего актуального сознания тогда и был бы этот портрет, а Пьера, человека из плоти и крови, это касалось бы весьма косвенным, «внешним» (*extrinséque*) образом, в силу того лишь факта, что он и есть тот, кто представлен на этом портрете. Так, на какой-нибудь выставке я могу долго рассматривать чей-либо портрет сам по себе, не замечая внизу на полотне надписи: «портрет Пьера З...». Другими словами, образ имплицитно уподобляется материальному объекту, представленному им.

Может вызвать удивление, что радикальная разнородность сознания и образа, понимаемого таким способом, никогда не ощущалась. В имплицитном состоянии иллюзия имманентности, несомненно, сохранялась всегда. В противном случае стало бы понятно, что невозможно встроить эти материальные портреты в синтетическую структуру сознания, не разрушая ее, не разрывая связей, не останавливая течения и не нарушая непрерывности сознания. Сознание перестало бы быть прозрачным для себя самого; его единство оказалось бы разделено темными, непроницаемыми экранами. Напрасно такие авторы, как Шпайер, Бюлер и Флах, пытались в своих работах придать гибкость самому понятию образа, показывая его весьма подвижным, пропитанным аффективностью и знанием; будучи переведен в ранг организмов, образ тем не менее остается продуктом, который не может быть усвоен сознанием. Именно по этой причине некоторые логические умы, вроде Ф. Мутье,<sup>1</sup> почли своим долгом отрицать существование ментальных образов ради того, чтобы сохранить целостность психического синтеза. Такое радикальное решение вступает в противоречие с данными интроспекции. Я могу, когда мне того захочется, помыслить в образе лошадь, дерево, дом. И тем не менее, разделяя иллюзию имманентности, мы неизбежно приходим к тому, что конституируем в уме некий мир, объекты которого полностью подобны объектам внешнего мира, но просто подчиняются иным законам.

Оставим в стороне эти теории и, чтобы освободиться от иллюзии имманентности, посмотрим, что преподаст нам рефлексия.

<sup>1</sup> Moutier F. L'Aphasie de Broca. Thèse de Paris. Steinheil, 1908. См. с. 244: «Мы полностью (formellement) отвергаем существование образов».

Когда я воспринимаю стул, было бы абсурдно говорить о том, что стул находится в моем восприятии. По принятой нами терминологии, мое восприятие есть некоторое сознание, а стул — объект этого сознания (*l'objet de cette conscience*). Теперь я закрываю глаза и произвожу образ стула, который только что воспринимал. Стул, данный теперь в образе, мог бы проникнуть в сознание не в большей степени, нежели прежде. Образ стула — это не стул и не может быть стулом. В самом деле, воспринимаю ли, воображаю ли я этот соломенный стул, на котором сижу, он всегда пребывает вне сознания. В обоих случаях он находится здесь, в пространстве, в этой комнате, напротив бюро. Итак, — и именно это прежде всего сообщает нам рефлексия — воспринимаю или воображаю я этот стул, объект моего восприятия и объект моего образа тождественны: это этот плетеный стул, на котором я сижу. Просто сознание *относится* к одному и тому же стулу двумя разными способами. В обоих случаях оно нацеливается на стул в его конкретной индивидуальности, в его телесности. Только в одном случае сознание «встречается» со стулом, а в другом — нет. Но стула в сознании нет. Нет его и в образе. Речь идет не о каком-то подобии стула, которое проникло бы вдруг в сознание и которое только «внешне» соотносилось бы с существующим стулом; речь идет об определенном типе сознания, то есть о некоей синтетической организации, которая напрямую соотносится с существующим стулом и внутренняя сущность которой как раз и состоит в том, чтобы тем или иным способом соотноситься со стулом, существующим в реальности.

Так что же такое образ? Очевидно, что это не стул, и вообще говоря объект образа не есть сам образ. Скажем ли мы, что образ — это целостная синтетическая организация, то есть сознание? Но это сознание актуально и конкретно по своей природе, оно существует в себе, для себя и всегда может непосредственно предъявить себя рефлексии. Тогда слово «образ» могло бы означать только отношение сознания к объекту; иначе говоря, это некий способ, каким объект является сознанию, или, если угодно, некий способ, каким сознание представляет себе объект. По правде говоря, выражение «ментальный образ» способствует путанице. Лучше было бы говорить о «сознании Пьера-в-образе» или об «образном сознании Пьера» (*«conscience imageante de Pierre»*). Так как слово «образ» уже с давних пор служит для обозначения самого

образа, мы не можем отказаться от него полностью. Но чтобы избежать какой бы то ни было двусмысленности, напомним здесь еще раз, что образ есть всего лишь отношение. Возникающее у меня образное сознание Пьера не есть сознание образа Пьера: мое внимание касается Пьера напрямую (*Pierre est directement atteint*) и управляет не образом, а объектом.<sup>1</sup>

Следовательно, в ткани синтетических актов сознания временами появляются некоторые структуры, которые мы будем называть образными сознаниями. Они рождаются, развиваются и исчезают по своим собственным законам, которые мы далее и попытаемся определить. И было бы серьезной ошибкой смешивать эту жизнь образного сознания, которое длится, организуется и распадается, с жизнью объекта этого сознания, который в течение этого времени вполне может оставаться неизменным.

### Глава 3. Вторая характеристика: феномен квази-наблюдения

Начиная это исследование, мы думали, что займемся *образами*, то есть элементами сознания. Теперь мы видим, что имеем дело с целостными сознаниями, т. е. с комплексными структурами, которые «интенционируют» (*intentionnent*) некие объекты. Посмотрим, не сможет ли рефлексия сообщить нам об этих сознаниях что-нибудь еще. Проще всего будет рассмотреть образ в его отношении к понятию и к восприятию. Воспринимать, понимать, воображать — таковы на самом деле три типа сознания, посредством которых нам может быть дан один и тот же объект.

В восприятии я *наблюдаю* объекты. Под этим следует понимать, что объект, хотя и целиком входит в мое восприятие, каждый раз дан мне только с одной стороны. Известен пример с кубом: я не могу знать, что это куб, пока я не схватил в восприятии шесть его граней; в крайнем случае я могу одновременно увидеть три из них, но никогда больше.

<sup>1</sup> Возможно, мне захотят возразить, указав на те случаи, когда я вызываю в себе образ какого-либо объекта, реально не существующего вне меня. Но как раз химера-то и не существует «в образе». Она не существует ни таким, ни каким-либо другим способом.

Значит нужно, чтобы я схватывал их последовательно. И когда я перехожу, например, от восприятия граней ABC к восприятию граней BCD, всегда возможно, что грань A исчезнет, пока я меняю свое положение. Следовательно, существование куба остается под сомнением. В то же время мы должны отметить, что, когда я вижу три грани куба одновременно, эти три грани никогда не представляются мне квадратами: их стороны сплющиваются, углы становятся тупыми, и мне приходится воссоздавать их квадратную форму, отправляясь от того, что является моему восприятию. Все это уже говорилось сотни раз: особенность восприятия состоит в том, что никогда объект не видится иначе, как в ряде профилей, проекций. Вот передо мной куб, я могу его потрогать, могу на него смотреть, но всегда вижу его только таким способом, который одновременно и предполагает, и исключает бесконечное число других точек восприятия. Объекты нужно учиться узнавать (*apprendre*), то есть умножать число возможных точек их восприятия. Сам объект есть синтез всех этих его проявлений. Следовательно, восприятие объекта есть феномен бесконечно многогранный. Что это означает для нас? То, что необходимо *обойти вокруг* объектов, чтобы обозреть их, дождаться, как говорит Бергсон, чтобы «сахар растаял».

Зато, когда я *мыслю* куб в конкретном понятии,<sup>1</sup> я мыслю шесть его сторон и восемь углов одновременно, мыслю его углы прямыми, а стороны квадратными. Я нахожусь в центре своей идеи, сразу схватываю всю ее целиком. Естественно, это не значит, что моя идея не нуждается в том, чтобы быть дополненной в ходе бесконечного прогрессивного развития. Но я могу мыслить конкретные сущности в одном-единственном акте сознания; мне не нужно восстанавливать явления, не нужно учиться их узнавать (*je n'ai pas d'apprentissage à faire*). Таково, вне сомнения, наиболее четкое различие между мыслию и восприятием. Вот почему мы никогда не сможем ни воспринять мысль, ни помыслить восприятие. Речь идет о радикально различных феноменах: один из них — это само себя сознающее знание, сразу же помещающееся в центре объекта, другой — синтетическое единство множества явле-

<sup>1</sup> Существование таких понятий иногда отвергалось. Тем не менее восприятие и образ предполагают некое конкретное знание, обходящееся без образов и без слов.

ний, ознакомление (*apprentissage*) с которыми осуществляется постепенно.

Что нам теперь сказать об образе? Что это — опытное знакомство или знание? Прежде всего отметим, что образ оказывается «ближе» к восприятию. Как в одном, так и в другом случае объект дается в ряде профилей, проекций, в том, что немцы обозначают удачным термином «*Abschattungen*.»\* Только нам нет больше необходимости его обозревать: в образе куб непосредственно представляется тем, что он есть. Когда я говорю: «объект, который я воспринимаю, — это куб», я предполагаю, что последующий ход моих восприятий может заставить меня отказаться от этого утверждения. Когда же я говорю: «объект, образ которого у меня в этот момент складывается, — это куб», я высказываю суждение очевидности: абсолютно достоверно, что объект моего образа — куб. В чем тут дело? В восприятии знание формируется медленно; в образе же оно дано непосредственно. Теперь мы видим, что образ есть синтетический акт, в котором по большей части собственно репрезентативные элементы соединяются с неким конкретным, а не образным знанием. Образ не приходится узнавать; он организован точно так же, как и узнаваемые объекты, но фактически, с момента своего появления, он целиком представляется тем, что он есть. Мысленно вращая перед собой, забавы ради, некий образ куба и воображая, как он поворачивается к вам то одной, то другой своей стороной, вы нисколько не продвинетесь к завершению этой операции и ничего не узнаете.

Этим дело не заканчивается. Обратимся к этому лежащему на столе листу бумаги. Чем больше мы на него смотрим, тем больше своих особенностей он нам раскрывает.

Всякая новая ориентировка моего внимания, новое направление моего анализа раскрывают мне какую-нибудь новую деталь: верхний край листа слегка коробится, на третьей строке непрерывная черта заканчивается пунктиром... и т. д. Образ же я могу рассматривать сколь угодно долго и никогда ничего не найду в нем, за исключением того, что сам в него вложил. Это замечание чрезвычайно важно для того, чтобы отличить образ от восприятия. В мире восприятия никакая «вещь» не может явиться сама по себе, не связанная бесконечным числом отношений с другими вещами. Более того, именно бесконеч-

ность этих отношений, — равно как и бесконечность отношений, поддерживаемых ее элементами между собой, — именно бесконечность этих отношений конституирует саму сущность вещи. Отсюда проистекает некоторая *избыточность* мира «вещей»: в каждый момент здесь всегда имеется бесконечно *больше* того, что мы можем увидеть; чтобы исчерпать богатства моего актуального восприятия, понадобилось бы нескончаемое время. В этом не нужно обманываться: такого рода «избыточность» конститутивна для самой природы объектов. Именно ее имеют в виду, когда говорят, что объект не мог бы существовать, не обладая он определенной индивидуальностью, что означает — «не поддерживай он бесконечного числа определенных отношений с бесконечным множеством других объектов».

Образ же, напротив, характеризуется существенной скучестью. Различные элементы образа не поддерживают никаких отношений с остальным миром, а между собой поддерживают лишь два-три отношения, те, например, которые мне удалось установить, или же те, которые мне важно удерживать в настоящий момент. Нельзя сказать, что другие отношения существуют в скрытом виде, ожидая, пока их выяснит направленный на них пучок света. Нет, они не существуют вовсе. Например, два цвета, которые в реальности находились бы в отношении известной дисгармонии, в образе могут сосуществовать, не поддерживая между собой никаких отношений. Объекты существуют лишь в той мере, в какой они мыслятся нами. Вот чего, по-видимому, не могут понять все те, кто склонен считать образ возрождающимся восприятием. В действительности дело тут вовсе не в различной степени интенсивности, а в том, что объекты из мира образов ни под каким видом не могли бы существовать в мире восприятия; они не соответствуют необходимым для этого условиям.<sup>1</sup>

Одним словом, объект восприятия всегда избыточен для сознания; объект же образа никогда не оказывается чем-либо большим, нежели имеющееся сознание о нем; он определяется этим сознанием — из образа невозможно узнать ничего нового, о чем бы мы уже не знали. Конечно, может случиться,

<sup>1</sup> Это прекрасно понимал Йенш, стремившийся довести до конца теорию ревивисцентных восприятий и сделавший эйдетический образ объектом, доступным наблюдению и изучению.

\* Оттенки (нем.) (прим. перев.).

что какой-нибудь образ-воспоминание возникнет внезапно, неожиданно явит нам чье-то лицо, какой-нибудь пейзаж. Но даже в этом случае он предстает в интуиции как единое целое и сразу раскрывается в том, что он есть. Если бы я воспринимал этот кусок дерна, мне пришлось бы довольно долго его изучать, чтобы узнать, откуда он взялся. В случае же образа я знаю это непосредственно: это трава с такого-то луга, из такой-то местности. И об этом ее происхождении нельзя догадаться *по образу*; знание о том, что представляет собой объект, включено в самий акт, которым он дан мне в образе. Правда, нам могут возразить, указав на тот довольно редкий случай, когда образ-воспоминание сохраняет анонимность, — когда передо мной вдруг вновь предстает некий унылый сад под серым небом, и я никак не могу вспомнить, где и когда я его видел. Но тут образу просто не хватает определенности, и никакое наблюдение, сколь бы продолжительным оно ни было, не могло бы дать мне знание, которого мне недостает. Если несколько позже я все-таки нахожу название этому саду, то лишь с помощью приемов, не имеющих никакого отношения к чистому и простому наблюдению: образ одним разом выдал все, чем он обладал.<sup>1</sup>

Итак, в образе объект предстает тем, что должно быть схвачено во множестве синтетических актов. В силу этого, а также поскольку его содержание остается темным для чувств фантомом, поскольку речь не идет ни о сущностях, ни о порождающих законах, а о некоем иррациональном качестве, кажется, что он является объектом наблюдения; с этой точки зрения образ намного ближе к восприятию, чем к понятию. Но в то же время образ ничего не сообщает, никогда не создает впечатления чего-то нового, никогда не раскрывает какую-то одну грань объекта. Он выдает его как единое целое. Никакого риска, никакого ожидания — только достоверность. Меня может обмануть мое восприятие, но не мой образ. Нашу установку в отношении объекта образ можно назвать «*квазинаблюдением*». Мы действительно находимся в установке наблюдения, но это такое наблюдение, которое ничему нас не учит. Если в образе я представляю страницу какой-нибудь

книги, то нахожусь в установке читателя, я *смотрю* на напечатанные строки. Но я не читаю. По сути, я даже не смотрю на них, ибо я уже знаю, что там написано.

Не покидая область чистой дескрипции, можно попытаться объяснить эту характерную особенность образа. В самом деле, в образе некоторое сознание дает себе некоторый объект. Объект, следовательно, коррелятивен некоему синтетическому акту, содержащему среди своих структур некоторое знание и некоторую «интенцию». Интенция — в центре сознания: именно она нацеливается на объект, то есть конституирует его как то, что он есть. Знание, неразрывно связанное с интенцией, уточняет, каков именно этот объект, синтетически добавляет к нему определения. Конституировать в себе некоторое сознание стола как образа, значит конституировать вместе с тем стол как объект некоего образного сознания. Следовательно, объект в образе появляется одновременно с сознанием, которым я его схватываю, и в точности определен этим сознанием: он не содержит в себе ничего сверх того, что мною сознается; и наоборот, все, чем конституируется это мое сознание, находит свой коррелят в объекте. Мое знание есть не что иное, как знание *об* объекте, знание *касательно* объекта. В акте сознания репрезентативный элемент и элемент знания связаны в один синтетический акт. Следовательно, коррелятивный этому акту объект конституируется одновременно и как конкретный, чувственный объект, и как объект знания. Отсюда вытекает то парадоксальное следствие, что объект представляется нам сразу и извне, и изнутри. Извне, поскольку мы его наблюдаем; изнутри, поскольку это *в нем* мы воспринимаем то, что он собой представляет. Вот почему крайне скучные и ущербные образы, сведенные к нескольким пространственным определениям, могут обладать для меня богатым и глубоким смыслом. И этот смысл явен, дан непосредственно, *в* этих чертах, дан так, что расшифровывать его не нужно. Вот почему, кроме того, мир образов — это мир, где ничего *не случается*. Я вполне могу по своей прихоти заставить в образе двигаться тот или иной объект, заставить куб повернуться, растение — вырасти, коня — пуститься вскачь, и никогда между объектом и сознанием не возникнет ни малейшего разрыва. Ничего удивительного тут нет, ведь движущийся объект — неживой, он никогда не предшествует интенции. Но он не является и инертным, пассивным, «приводимым в действие» извне, как

<sup>1</sup> Ввести в заблуждение здесь может следующее:

а. Употребление образа в математическом мышлении. Многие полагают, что *по образу* мы воспринимаем новые отношения между фигурами.

б. Случай, когда образ заключает в себе своего рода аффективное указание. Эти случаи мы рассмотрим позднее.

марионетка: сознание никогда не предшествует объекту, интенция раскрывается для себя самой в то самое время, когда она реализуется, в ходе этой реализации и посредством нее.<sup>1</sup>

#### Глава 4. Третья характеристика: образное сознание полагает свой объект как некое небытие

Всякое сознание есть сознание чего-либо (*de quelque chose*). Неотрефлексированное сознание нацеливается на объекты, инородные сознанию; к примеру, образное сознание дерева нацелено на дерево, то есть на тело, которое по природе является внешним сознанию; оно выходит за свои пределы, трансцендирует себя.

Если мы хотим описать это сознание, нам, как мы видели, нужно произвести в себе новое сознание, которое мы называем «отрефлексированным». Ибо первое целиком и полностью есть сознание дерева. Тем не менее следует иметь в виду, что всякое сознание является сплошным сознанием. Например, если бы образное сознание дерева являлось сознательным только в качестве объекта рефлексии, получалось бы, что в неотрефлексированном состоянии оно не сознавало самого себя, что является противоречием. Все еще не имея никакого другого объекта, кроме дерева в образе, и само, будучи лишь объектом для рефлексии, оно должно, следовательно, заключать в себе некоторое сознание себя самого. Мы будем говорить, что в отношении самого себя оно обладает имманентным и не-тетическим сознанием. Заниматься описанием этого не-тетического сознания — не наше дело. Но очевидно, что наше описание образного сознания было бы весьма неполным, если бы мы не постарались узнать:

- во-первых, как неотрефлексированное сознание *полагает* свой объект;
- во-вторых, как это сознание является самому себе в не-тетическом сознании, сопровождающем полагание объекта.

<sup>1</sup> На грани яви и сна встречаются довольно странные случаи, когда может показаться, будто образы оказывают сопротивление. Со мной, например, случается, что я вижу какой-нибудь неопределенный объект, вращающийся вокруг своей оси по часовой стрелке, и не могу ни остановить его, ни заставить вращаться в обратную сторону. Несколько слов об этих феноменах мы скажем, когда будем изучать сходные с ними гипнагогические образы.

Трансцендентное сознание дерева в образе полагает дерево. Но оно полагает его *в образе*, то есть неким иным способом, отличным от того, каким действует перцептивное сознание.

Часто дело понималось так, как если бы сначала образ конституировался по типу восприятия, а затем вмешивалось нечто (некие редуктивные механизмы, некое знание и т. д.), что и помешало его в собственно образном ряду. Получалось, что объект в образе конституируется сначала в мире вещей, а затем, *задним числом*, изгоняется из этого мира. Но это положение не соответствует данным феноменологической дескрипции; кроме того, в другой работе мы могли видеть, что если восприятие и образ не различны по своей природе, если их объекты даются сознанию не как объекты *sui generis*,<sup>\*</sup> то нам не остается никакого средства для различия этих двух способов, коими мы относимся к объектам; одним словом, мы констатировали недостаточность внешних критериев образа. Следовательно, — поскольку мы все же говорим об образах, поскольку сам этот термин имеет для нас смысл, — нужно, чтобы образ, взятый сам по себе, в самой своей сокровенной природе заключал уже некий элемент радикального отличия. Рефлексивное исследование позволит нам обнаружить этот элемент в позициональном акте образного сознания.

Всякое сознание полагает свой объект, но каждое по-своему. Например, восприятие полагает свой объект как существующий. Образ тоже заключает в себе некий акт веры (*croyance*), или позициональный акт. Этот акт может принимать четыре и только четыре формы: он может полагать объект либо как несуществующий, либо как отсутствующий, либо как существующий в другом месте; он может также «нейтрализовать» себя, то есть не полагать свой объект как существующий.<sup>1</sup> Из этих актов два первых — суть отрицания; четвертый соответствует приостановке или нейтрализации тезиса. Третий, позитивный, предполагает имплицитное отрицание актуального и наличного существования объекта. Главное здесь в том, что эти позициональные акты не присоединяются к образу, когда он уже конституирован: позициональный акт конститutivoен для сознания образа. В действительности всякая другая теория, кроме того, что она противоречила бы

<sup>1</sup> Такая приостановка веры остается тем не менее позициональным актом.

\* В своем role (здесь: как отличные друг от друга объекты) (лат.) (прим. перев.).

данным рефлексии, погружала бы нас в иллюзию имманентности.

Это полагание отсутствия или несуществования может происходить только в плане *квази-наблюдения*. В самом деле, с одной стороны, восприятие полагает существование своего объекта; с другой стороны, понятия, знания полагают существование конституируемых некими отношениями *природ* (универсальных сущностей) и безразличны к существованию «плоти и крови» объектов. Например, мыслить понятие «человек» — значит не что иное, как полагать некую сущность, поскольку, как говорит Спиноза:

«Правильное определение какой-либо вещи не заключает в себе и не выражает ничего, кроме природы определяемой вещи. Отсюда следует, что никакое определение не заключает в себе и не выражает какого-либо определенного числа отдельных вещей».<sup>1</sup>

Помыслить Пьера в конкретном понятии означает еще и помыслить ту или иную совокупность отношений. Среди этих отношений могут встречаться определения места (Пьер совершает поездку в Берлин, он работает адвокатом в Рабате... и т. д.). Но эти определения добавляют к конкретной природе «Пьера» некий позитивный элемент; они никогда не обладают тем привативным, негативным характером, который присущ позициональным актам в случае образа. Слова «отсутствующий», «находящийся далеко от меня» могут иметь какой-то смысл только на почве чувственной интуиции, на почве такой чувственной интуиции, которая выявляет себя как то, что не может иметь места. Например, если мне внезапно является образ умершего, которого я любил, не нужно никакой «редукции» для того, чтобы я ощущил неприятный толчок в своей груди: это потрясение составляет часть образа, оно является прямым следствием того, что объект дан в образе как небытие некоего бытия.

Несомненно, существуют суждения восприятия, которые имплицитно заключают в себенейтрализованный позициональный акт. Именно это происходит, когда я вижу приближающегося ко мне человека и говорю: «Возможно, этот человек — Пьер». Но эта приостановка веры, это воздержание как раз и касается человека, который приближается ко мне. В

<sup>1</sup> Ethique, I, prop. VIII, sc. II (цит. по: Спиноза Б. Этика. СПб., 1994. С. 13 — прим. ред.).

отношении этого человека я сомневаюсь, что он — Пьер, но в то же время не сомневаюсь, что это человек. Одним словом, мое сомнение с необходимостью заключает в себе полагание некоего существования, типа: ко мне приближается какой-то человек. Напротив, сказать «у меня есть образ Пьера» равнозначно тому, чтобы не только отрицать, что «я вижу Пьера», но и что «я вообще что-либо вижу». Интенциональный объект образного сознания имеет ту особенность, что его здесь нет и он полагается как отсутствующий, или что он не существует и полагается как несуществующий, или же что он не полагается вовсе.

Произвести в себе образное сознание Пьера — значит осуществить интенциональный синтез, собирающий в нем множество прошедших моментов, утверждающий тождественность Пьера во всех его различных проявлениях и рассматривающий этот тождественный объект в определенном аспекте (в профиль, в три четверти, во весь рост, по пояс... и т. д.). Этот аспект неизбежно является интуитивным: то, на что нацеливается моя актуальная интенция, есть Пьер в его телесности, Пьер, которого я могу видеть, слышать, могу прикоснуться к нему в той мере, в какой я могу его видеть, слышать и к нему прикасаться. Это тело, которое по необходимости находится на некотором расстоянии от моего, по необходимости занимает относительно меня определенное положение. Дело лишь в том, что Пьера, к которому я могу прикоснуться, я полагаю в то самое время, когда не прикасаюсь к нему. Возникающий у меня образ Пьера — это некий способ не прикасаться к нему, не видеть его, некий имеющийся у него способ не быть на таком-то расстоянии, не находиться в таком-то положении. Вера в образе полагает интуицию, но не полагает Пьера. Для Пьера характерно не бытие, лишенное интуитивной основы, как можно было бы в отношении него предположить, а бытие «интуитивно-отсутствующим», данным в интуиции как отсутствующий. В этом смысле можно говорить о том, что образ облекает собой некоторое небытие. Его объект не является просто портретом, сколь бы живым, сколь бы трогательным, сколь бы ярким ни был образ, свой объект он дает как несуществующий. Это не мешает нам в дальнейшем реагировать на этот образ, как если бы его объект присутствовал, находился перед нами: как станет видно, может случиться, что мы будем принуждены всем своим

существом отреагировать на тот или иной образ, как если бы он был восприятием. Но двусмысленное и ложное положение, в котором мы в силу этого оказываемся, лишь побуждает нас еще сильнее подчеркнуть то, что только что было сказано: напрасно мы стараемся своим *поведением* относительно объекта породить в себе веру в то, что он существует реально; мы можем лишь на мгновение приглушить, но не разрушить непосредственное сознание его небытия.

## Глава 5. Четвертая характеристика: спонтанность

Образное сознание объекта включает, как мы отметили выше, не-тетическое сознание себя самого. Это сознание, которое можно было бы назвать поперечным (*transversale*), не имеет объекта. Оно ничего не полагает, ни о чем не сообщает, оно не является познанием: это некий рассеянный свет, который сознание источает само по себе, или, чтобы избегнуть сравнений, — то трудно определимое качество, которое сопутствует всякому сознанию. Перцептивное сознание проявляется как пассивность. Напротив, образное сознание дано самому себе как образное сознание, то есть как некая спонтанность, производящая и сохраняющая объект в образе. В некотором роде это обстоятельство составляет необъяснимую противоположность тому факту, что объект дается как некое небытие. Сознание выступает как созидающее, не полагая, однако, этот свой созидательный характер в качестве объекта. Именно благодаря этому смутному и ускользающему качеству сознание образа проявляется не как плывущий по морю обломок дерева, но как волна среди волн. Оно ощущает себя насквозь проникнутым сознанием и однородным другим сознаниям, которые предшествовали ему и с которыми оно синтетически связано.

## Заключение

Исследуя образы, мы можем получить еще много других сведений. Но для этого нужно будет поместить ментальный образ среди феноменов, обладающих аналогичной структурой, и провести их сравнительную дескрипцию. Похоже, что простая рефлексия выделила все, что могла. Она сообщила нам о

том, что можно было бы назвать статикой образа; — об образе, рассматриваемом в качестве изолированного феномена.

Мы не можем недооценивать важности этих сведений. Если попытаться сгруппировать их и упорядочить, то нам сразу становится ясно, что образ не есть некое состояние, некий твердый и непроницаемый густок, а есть некое сознание. Большинство психологов пытаются обнаружить образ на срезе потока сознания. Для них образ — это элемент мгновенного синтеза, и каждое сознание содержит или может содержать в себе один или несколько образов; изучать роль образа в мышлении, значит стремиться расположить его согласно его рангу среди совокупных объектов, конституирующих актуальное сознание; именно в этом смысле они могут говорить о мышлении, опирающемся на образы. Теперь мы знаем, что надо отказаться от этих пространственных метафор. Образ есть сознание *sui generis*, которое никоим образом не может составлять часть более обширного сознания. Нет образа в сознании, которое наряду с мыслью заключало бы в себе еще и знаки, чувства, ощущения. Сознание образа есть синтетическая форма, которая представляется определенным моментом временного синтеза и сопрягается с другими, предшествующими и последующими, формами сознания, чтобы сформировать некое мелодическое единство. Говорить о том, что какой-либо объект дан одновременно и в образе, и в понятии, столь же абсурдно, как и вести речь о теле, которое было бы одновременно и твердым, и газообразным.

Это образное сознание можно назвать репрезентативным в том смысле, что оно начинает искать свой объект на почве восприятия и что оно нацелено на конституирующие его чувственные элементы. В то же время оно ориентировано по отношению к нему, как перцептивное сознание — по отношению к воспринимаемому объекту. С другой стороны, оно носит спонтанный и созидательный характер; в ходе непрерывного созидания оно удерживает, утверждает чувственные качества своего объекта. В восприятии собственно репрезентативный элемент соответствует пассивности сознания. В образе этот элемент — в том, что касается его первичности и несообщаемости, — является продуктом деятельности сознания и весь пронизан потоком созидательной воли. Отсюда неизбежно следует, что объект в образе никогда не бывает чем-то большим, нежели имеющееся сознание о нем. Именно это мы и назвали феноменом квази-наблюдения. Иметь

смутное сознание какого-либо образа — значит иметь сознание смутного образа. Здесь мы весьма далеки от Беркли и Юма, которые объявили невозможным существование общих неопределенных образов. Но мы можем полностью согласиться с испытуемыми Уотта и Мессера.

«Я видел, — говорит первый, — нечто подобное птичьему крылу». Второй видит чье-то лицо, причем не может сказать, мужское оно или женское. У первого возникает «приблизительный образ человеческого лица; образ типический, не индивидуальный».<sup>1</sup>

Ошибка Беркли состояла в том, что он приписывал образу такие кондиции, которые имеют силу только для восприятия. Смутно воспринимаемый заяц сам по себе есть вполне определенный заяц. Но заяц как объект смутного образа есть заяц неопределенный.

Последнее следствие из вышесказанного состоит в том, что плоть объекта в образе и в восприятии не одна и та же. Под «плотью» я понимаю строение внутренней ткани. Классические авторы предлагают нам образ как менее живое, менее ясное восприятие, но совершенно сходное с остальными по своей плоти. Теперь мы знаем, что это заблуждение. Объект восприятия конституирован бесконечным множеством возможных определений и отношений. Напротив, даже образ, определенный лучше всего, содержит в себе лишь конечное число определений, а именно те, которые мы сознаем. К тому же эти определения могут не иметь между собой никаких отношений, если мы не обладаем сознанием того, что они поддерживают какие-либо отношения между собой. Отсюда некоторая разорванность объекта образа, свойственная его глубинной природе, некоторая неровность, какие-то качества, рвущиеся к существованию и останавливающиеся на полпути, отсюда его существенная скучность.

Нам предстоит еще во многом разобраться. Очень неясным остается, например, отношение между образом и его объектом. Мы сказали, что образ есть сознание некоего объекта. Объект образа Пьера, говорили мы, это Пьер из плоти и крови, который в настоящий момент находится в Берлине. Но тот образ Пьера, который у меня сейчас возникает, показывает мне его у себя дома, в его парижской квартире, сидящим в

хорошо знакомом мне кресле. Тогда можно спросить: объект образа — это Пьер, который в настоящее время живет в Берлине, или Пьер, который жил в Париже в прошлом году? И если мы настаиваем на том, что это Пьер, который живет в Берлине, то нам придется объяснить парадокс: как это получается и почему образное сознание оказывается нацелено на берлинского Пьера, а не на того, который жил в прошлом году в Париже?

Но пока мы познакомились только со статикой образа; мы не можем тотчас же построить теорию отношения образа к своему объекту; сначала нужно описать образ как функциональную установку.

<sup>1</sup> Messer, цит. по: *Burloud. La Pensée d'après les recherches expérimentales de Watt, de Messer et de Bühler.* P. 69.

## РАЗДЕЛ II

# СЕМЬЯ ОБРАЗА

Мы описали некоторые формы сознания, которые называют образами. Но мы не знаем ни того, где начинается, ни того, где заканчивается класс образов. Например, во внешнем мире существуют объекты, которые тоже называются образами, — портреты, отражения в зеркале, разного рода подражания и т. д. Идет ли здесь речь о простой омонимии или же установку нашего сознания относительно этих объектов можно уподобить той, которую оно принимает в отношении феномена «ментального образа»? В соответствии с этой последней гипотезой нам следовало бы значительно расширить понятие об образе, с тем чтобы включить в него некоторые виды сознания, которыми до сих пор никто не занимался.

### Глава 1. *Образ, портрет, карикатура*

Я хочу вспомнить, как выглядит лицо моего друга Пьера. Я делаю некоторое усилие и произвожу в себе определенное образное сознание Пьера. Объект представляется (*est atteint*) в очень несовершенном виде: некоторые детали отсутствуют, другие внушают недоверие, всё вместе выглядит довольно туманным. Пробивается какое-то чувство симпатии и расположности к этому лицу, которое мне хотелось воскресить, увидев его, однако оно еще не вернулось. Я не отказываюсь от своего намерения, встаю и вынимаю из ящика стола фотографию. Это превосходный портрет Пьера, на нем я нахожу каждую деталь его лица, даже те черты, которые прежде от меня ускользали. Но фотографии недостает жизни, она в совершенстве показывает внешние характерные черты его лица, но не передает его выразительности. К счастью, у меня есть еще один шарж на него, выполненный искусственным

рисовальщиком. На этот раз взаимное отношение частей лица смело нарушено — чрезмерно длинный нос, слишком выступающие скулы и т. д. Тем не менее то, чего так не хватало фотографии — жизни, выразительности, — ясно предстает на этом рисунке, и я «узнаю» Пьера.

Ментальное представление, фотография, карикатура — в нашем примере эти столь разные вещи выступают как три стадии одного и того же процесса, три момента одного единственного акта. Намеченная цель от начала до конца остается одной и той же: речь идет о том, чтобы представить себе лицо Пьера, отсутствующего здесь. Но имя образа в психологии закреплено только за субъективным представлением. Вполне ли это справедливо?

Рассмотрим наш пример подробнее. Для того чтобы представить лицо Пьера, мы использовали три приема. Во всех трех случаях мы обнаруживаем некую «интенцию», и каждый раз эта интенция нацелена на один и тот же объект. Объект этот не является ни представлением, ни фотографией, ни карикатурой — это мой друг Пьер. Кроме того, во всех трех случаях я нацеливаюсь на объект одним и тем же способом, а именно, в плане восприятия, где сообразно моему намерению должно явиться мне лицо Пьера, где я хочу «представить» его себе. А поскольку я не могу вызвать это восприятие напрямую, я пользуюсь определенной материей, действующей как некий *аналог*, некий эквивалент восприятия.

В последних двух случаях материя может быть, по крайней мере, воспринята сама по себе: в ее собственную природу не входит, чтобы она функционировала в качестве материи образа. Фотография, взятая сама по себе, есть некая *вещь*: по ее цвету я могу попытаться определить время выдержки, средство, которым пользовались для втиривания, марку закрепителя и т. д.; карикатура тоже есть некая *вещь*: я могу довольствоваться изучением линий и красок, не думая о том, что эти линии и краски функционируют как репрезентанты чего бы то ни было.

Труднее установить, какова материя ментального образа. Может ли она сама существовать вне интенции? Эту проблему мы рассмотрим позже. Но в любом случае очевидно, что здесь тоже нужно найти некую материю и что эта материа получает свой смысл лишь благодаря одушевляющей ее интенции. Чтобы отдать себе в этом отчет, мне достаточно сравнить мою начальную пустую интенцию с возникающим у меня менталь-

ным образом Пьера. Сначала я пытался представить себе Пьера в пустоте, и тогда возникало нечто, являвшееся для того, чтобы наполнить мою интенцию. Таким образом, все три случая строго параллельны друг другу. Эти три ситуации имеют одну и ту же форму, но материя в них варьируется. Этими материальными изменениями, конечно же, обусловлены внутренние различия, которые нам предстоит описать и которые, несомненно, распространяются и на структуру интенции. Но изначально мы имеем дело с интенциями одного класса, одного типа, а также с материями, которые функционально тождественны друг другу.

Нас могут упрекнуть в том, что мы упрощаем свою задачу, выбирая в качестве примера ментального образа намеренно производимое нами представление. Без сомнения, более часты случаи, когда образ внезапно рождается в силу некоей глубинной спонтанности, которую вряд ли можно уподобить воле. Непроизвольный образ встает перед сознанием столь же внезапно, как мой друг Пьер может вдруг появиться передо мной из-за угла.

На деле здесь мы все еще остаемся жертвами иллюзии имманентности. Верно, что в случае, неудачно именуемом «непроизвольным воспоминанием», образ конституируется вне сознания, чтобы затем явиться ему, будучи уже конституированным прежде. Но непроизвольный и произвольный образы представляют собой два очень близких друг другу типа сознания, один из которых произведен волевой спонтанностью, а другой — спонтанностью без участия воли. Во всяком случае, не надо путать *интенцию* (в том смысле, в котором мы употребляем это слово) и волю. Если мы говорим, что образ может возникнуть без участия воли, то это отнюдь не означает, что он может возникнуть без интенции. По нашему мнению, не только ментальный образ нуждается в интенции, для того чтобы его можно было конституировать; внешний объект, функционирующий в качестве образа, тоже не может выполнять эту функцию без интенции, которая истолковывает его как таковой. Если мне неожиданно показывают фотографию Пьера, то в функциональном плане все происходит так же, как и с образом, возникающим неожиданно, без осознанного желания. Однако если просто воспринимать эту фотографию, то она представляется мне прямоугольным листом бумаги того или иного качества и цвета, с распределенными на нем в определенном порядке темными и

светлыми пятнами. Если я воспринимаю эту фотографию как «фотографию человека, стоящего на перроне», структура ментального феномена непременно окажется иной, так как его одушевляет иная интенция. Если же эта фотография является мне как фотография «Пьера», если я в некотором роде вижу его посредством нее, то необходимо, чтобы некоторое содействие с моей стороны одушевляло этот клочок картона и придавало ему смысл, которого у него еще не было. Если я воспринимаю Пьера на фотографии, значит я его туда помещаю. А каким образом я мог бы поместить его туда, если не посредством особой интенции? Если же такая интенция необходима, то какая разница, возникает ли образ внезапно или его ищут намеренно? В первом случае можно, самое большее, предположить некоторый разрыв между актом предъявления фотографии и актом схватывания этой фотографии в образной форме. Можно представить себе три последовательные стадии схватывания: фотография, фотография человека на перроне, фотография Пьера. Но иногда эти три стадии настолько сближаются друг с другом, что сливаются воедино; иногда фотография перестает функционировать как объект и предстает непосредственно как образ.

Мы могли бы продемонстрировать то же самое и в случае ментального образа. Он вполне может возникнуть и без осознанного желания, но все-таки требует определенной интенции, а именно той, которая конституирует его как образ. Тем не менее следует упомянуть о главном отличии: фотография сначала (по крайней мере, теоретически) функционирует как объект. Ментальный же образ возникает непосредственно как образ. Дело в том, что само наличие какого-либо психического феномена и тот смысл, который он имеет для сознания, — одно и то же.<sup>1</sup> Ментальные образы, карикатуры, фотографии являются разновидностями одного и того же рода, и теперь мы попытаемся определить, что есть между ними общего.

Во всех этих различных случаях речь идет о том, чтобы «представить» себе некий объект. Этого объекта здесь нет, и мы знаем, что его здесь нет. Следовательно, прежде всего мы обнаруживаем некую интенцию, направленную на отсутствую-

<sup>1</sup> Мы сознаем, что такие заявления обязывают нас полностью отвергнуть существование бессознательного. Однако здесь не место говорить об этом подробнее.

щий объект. Но эта интенция не пуста: она направлена не на какое угодно содержание, а на то, которое само по себе должно быть аналогично объекту, о котором идет речь. Например, если я хочу представить лицо Пьера, нужно, чтобы я направил свою интенцию на вполне определенные объекты, а не на свое перо или на этот кусок сахара. Схватывание этих объектов происходит в образной форме, то есть они утрачивают свой собственный смысл, чтобы тем самым приобрести другой. Вместо того чтобы существовать сами по себе, в свободном состоянии,<sup>1</sup> они оказываются интегрированы в некую новую форму. Интенция пользуется ими только как средствами для выявления своего объекта, подобно тому, как столоворчением пользуются для того, чтобы вызывать духов. Они служат *репрезентантами* отсутствующего объекта, не заслоняя от нас, однако, эту характеристику объектов образного сознания — их отсутствие.

В ходе предшествующей дескрипции мы имели в виду, что объекта рядом с нами нет и что мы полагаем его отсутствие. Можно также полагать его несуществование. Через посредство своего физического репрезентанта, коим является известная гравюра Дюрера, Рыцарь и Смерть, в самом деле, суть для меня объекты. Но на этот раз я полагаю не отсутствие этих объектов, а их несуществование. Этот новый класс объектов, которые мы будем именовать *фиксациями*, включает подклассы, параллельные тем, которые мы только что рассмотрели: гравюра, карикатура, ментальный образ.

Соответственно мы будем говорить, что образ есть некий акт, нацеленный на отсутствующий или не существующий в телесном виде объект через посредство некоего физического или психического содержания, которое дано не само по себе, а в качестве «аналогического *репрезентанта*» того объекта, на который нацелен этот акт. Видовое подразделение проводится относительно материи, так как формообразующая интенция остается одной и той же. Следовательно, мы будем различать образы, материя которых заимствуется либо в мире вещей (илюстраций, фотографий, карикатуры, актерские подражания и т. д.), либо в ментальном мире (сознаваемые движения, чувства и т. д.). Существуют и промежуточные типы, где имеет место синтез внешних и психических элементов, когда,

например, в пламени костра, в арабесках обоев нам видится чье-то лицо, или в случае гипнагогических образов, возникающих, как мы увидим, на основе энтоптических бликов.

По всей видимости, ментальный образ нельзя изучать в качестве обособленного феномена. Дело обстоит не так, как если бы мир образов и мир объектов существовали отдельно друг от друга. Скорее, всякий объект, предстает ли он во внешнем восприятии или является нам во внутреннем чувстве, может функционировать и как наличная реальность, и как образ в зависимости от того, что выбрано в качестве точки отсчета. Эти два мира, мир воображаемого и мир реального, конституированы одними и теми же объектами; меняется только объединение этих объектов в группы и их истолкование. Воображаемый мир определяется как реальный универсум именно благодаря установке сознания. Итак, мы приступаем к последовательному изучению ряда сознаний: мы рассмотрим портрет Пьера, схематический рисунок, обратимся к артистке мюзик-холла, подражающей Морису Шевалье, увидим в пламени чье-то лицо, у нас «возникнет» гипнагогический образ, «возникнет» образ ментальный. Восходя от образов, черпающих свою материю в восприятии, к образам, находящим ее среди объектов внутреннего чувства, мы сможем описать и во всех вариациях четко определить одну из двух главных функций сознания — функцию «образа», или воображение.

## Глава 2. Знак и портрет

Я гляжу на портрет Пьера. На фотографии, через ее посредство, я вижу Пьера в его физической индивидуальности. Эта фотография уже не конкретный объект, поставляемый мне восприятием: она служит материей образу.

Но вот, казалось бы, феномен той же природы: я приближаюсь к тем жирным черным линиям, что начертаны на табличке, прибитой над вокзальной дверью. Эти черные линии внезапно утрачивают свои собственные размеры, цвет и местоположение: теперь они образуют слова «Кабинет заместителя начальника вокзала». Я читаю слова на табличке и знаю теперь, что должен сюда войти со своей просьбой; как говорится, я понял, «расшифровал» эти слова. Но это не совсем так; лучше было бы сказать, что я создал их, отталкиваясь от этих черных линий. Эти линии мне больше

<sup>1</sup> Далее мы увидим, что означает для материального содержания ментального образа «существовать в свободном состоянии».

не важны, я их уже не воспринимаю: в действительности мое сознание приняло определенную установку, в которой, минуя их, оно нацеливается на другой объект. Этот объект — кабинет, в который мне нужно по делу. Его еще не видно, но благодаря этой надписи он не в полной мере скрыт от меня: я определяю место, где он находится, я уже кое-что знаю о нем. Материя, которой руководствуется моя интенция и которая этой интенцией преобразуется, составляет теперь неотъемлемую часть моей актуальной установки; она становится материей моего акта, то есть неким знаком. В случае знака, как и в случае образа, мы имеем, во-первых, интенцию, нацеленную на объект, во-вторых, преобразуемую этой интенцией материю и, наконец, тот объект, на который нацелена интенция и которого нет рядом с нами. На первый взгляд может показаться, что мы имеем дело с одной и той же функцией. Впрочем, надо отметить, что классическая психология часто путает знак с образом. Когда Юм говорит, что отношение между образом и его объектом есть отношение внешнее, он понимает образ как знак.<sup>1</sup> И наоборот, когда слово, как оно выступает во внутренней речи, понимается в качестве ментального образа, функция знака сводится к функции образа. Со временем мы увидим, что слово внутренней речи не является, как могла бы предположить базирующаяся на поспешных интроспекциях психология, ментальным образом печатного слова, но что оно является знаком само по себе и непосредственно. Пока же нам нужно лишь исследовать взаимоотношения физического знака и физического образа. Принадлежат ли они к одному и тому же классу?

1. Материя знака совершенно безразлична к означаемому объекту. Слово «кабинет», эти черные линии на белом листе бумаги, и «кабинет» как сложный объект, обладающий не только физическим, но и социальным смыслом, никак не соотносятся друг с другом. Связь между ними возникает условно и впоследствии усиливается за счет привычки. Не будь привычки, которая с того момента, как слово воспринято, мотивирует определенную установку сознания, слово «кабинет» никогда бы не вызвало представления о своем объекте.

<sup>1</sup> М. И. Мейерсон, глава «Образы». Диюма (*Nouveau Traité*. Т. II) постоянно путает друг с другом (например, на с. 574 и 581) знак, образ и символ.

Между материей физического образа и его объектом существует совсем другая связь: они подобны друг другу. Что следует под этим понимать?

Когда мы рассматриваем чей-либо портрет, материя нашего образа состоит не только в том смешении линий и красок, о котором ради большей простоты мы только что говорили. В действительности перед нами некая *квази-личность*, обладающая *квази-лицом* и т. д. Очутившись однажды в незнакомом зале Руанского музея, я принял за живых людей персонажей одной огромной картины. Иллюзия длилась очень недолго — может быть четверть секунды — и все же в течение этого ничтожного промежутка времени мое сознание было не образным, а, напротив, перцептивным. Конечно, синтез был осуществлен неверно, и восприятие оказалось ложным, но это ложное восприятие оставалось тем не менее восприятием. Картина словно принимает облик какого-то человека. По мере моего приближения иллюзия исчезает, но причина ее остается: картина, уподобившаяся некоей человеческой фигуре, действует на меня так, как если бы на ней был изображен человек, какова бы ни была в остальном принятая мною в отношении нее установка сознания; то, как нахмурены эти брови на холсте, захватывает меня сразу, потому что искусно подготовленный синтез «брови» совершается сам собой еще до того, как я сочту эти брови «бровями в образе» или же реальными бровями; спокойствие этой фигуры захватывает меня сразу, независимо от того, какое истолкование я дам ему впоследствии. Короче говоря, сами по себе эти элементы нейтральны; они могут вступать как в синтез воображения, так и в синтез восприятия. Но, оставаясь нейтральными, они тем не менее что-то выражают. Если я решаю задержаться на восприятии и подхожу к картине исключительно с эстетической точки зрения, если я рассматриваю соотношения красок, форм, манеру письма, изучаю его чисто технические приемы, то выразительная ценность от этого не пропадает; персонаж картины мягко побуждает меня принимать его за человека. Если же мне знаком оригинал портрета, последний, прежде какой бы то ни было интерпретации, будет обладать еще и реальной силой, а именно подобием.

Ошибкой было бы полагать, что это подобие воскрешает в моем уме ментальный образ Пьера. Мы навлекли бы на себя упрек, предъявленный Джемсом сторонникам ассоциализма. Сходство между А и В, говорит он, не может действовать как

сила, которая вовлекает в наше сознание В после того, как ему было дано А. На самом деле, для того чтобы усмотреть сходство между А и В, нужно, чтобы В было дано в то же самое время, что и А.

Следовательно, подобие, о котором мы говорим, не есть сила, которая приводит к возникновению ментального образа Пьера. Но именно к этому стремится портрет Пьера, пытаясь выщать себя за Пьера собственной персоной. Портрет действует на нас почти как сам Пьер и тем самым подталкивает к осуществлению перцептивного синтеза: вот Пьер из плоти и крови.

Теперь появляется моя интенция; я говорю: «Это портрет Пьера», или просто: «Это Пьер». Картина при этом перестает быть объектом, она выступает теперь в качестве материи образа. Побуждение воспринимать здесь Пьера не исчезло, но входит теперь в образный синтез. По правде говоря, именно он выполняет функцию *аналога* и именно благодаря ему моя интенция направляется на Пьера. Я говорю себе: «Гляди-ка, и правда будто Пьер: те же брови, та же улыбка». Все, что я воспринимаю, входит в проективный синтез, нацеленный на настоящего, живого Пьера, которого здесь нет.

2. Что касается означивания, то слово — только веха: оно предстает перед нами, пробуждает некое значение, и это значение никогда не возвращается к нему, оно переходит на вещь и отказывается от слова. Напротив, в случае образа, возникающего на физической основе, интенциональная направленность постоянно возвращается к образу-портрету. Мы становимся перед портретом и *наблюдаем его*:<sup>1</sup> образное сознание Пьера постоянно обогащается; к объекту все время прибавляются новые детали: вот морщинка, которую я раньше у Пьера не замечал; я отношу ее к нему с того момента, как увидел ее на портрете. Каждая деталь воспринята, но не сама по себе, не как цветовое пятно на холсте, — она немедленно воплощается в объекте, то есть связывается с самим Пьером.

3. Эти размышления заставляют нас поставить вопрос об отношении образа и знака к их объектам. Со знаком все ясно: сигнификативное сознание как таковое не является позициональным. Когда оно сопровождается утверждением, это утверждение связывается с ним синтетически, и мы получаем новое

<sup>1</sup> Именно это наблюдение становится *квази-наблюдением* в случае ментального образа.

сознание, а именно — суждение. Но прочесть на табличке: «Кабинет заместителя», не значит полагать что-либо. У всякого образа, даже если он не полагает свой объект существующим, есть некое позициональное определение. У знака как такового это определение отсутствует. У объекта, функционирующего как знак, подразумевается некая особая природа; но об этой природе ничего не утверждается, мы ограничиваемся тем, что ее подразумеваем. Естественно, эта природа не раскрывается в означающей материи: она полностью внеположна ей.

В случае образа-портрета вопрос гораздо сложнее: с одной стороны, Пьер может находиться за тридевять земель от своего портрета (если речь идет об историческом портрете, то его оригинал, возможно, уже мертв). Именно на этот «объект за тридевять земель от нас» мы и нацеливаемся. Но, с другой стороны, все его физические качества — здесь, перед нами. Объект полагается как отсутствующий, зато присутствует впечатление. Тут имеет место некий иррациональный, трудно объяснимый синтез. Например, я гляжу на портрет Карла VIII во Флорентийских Палацах. Я знаю, что речь идет о Карле VIII, то есть о человеке, уже умершем. Вот что в настоящий момент придает смысл всей моей установке. Но, с другой стороны, эти чувственные, изогнутые губы, этот узкий, упрямый лоб тут же вызывают у меня определенное эмоциональное впечатление, и это впечатление относится именно к *этим* губам, каковы они на картине. Таким образом, этим губам присущи одновременно две функции: с одной стороны, они сквозь пыль веков отсылают нас к чьим-то реальным губам и тем только и обретают свой смысл; но, с другой стороны, они непосредственно воздействуют на мою чувствительность, поскольку создают оптическую иллюзию, поскольку цветовые пятна на картине предстают для моих глаз чьим-то лбом и губами. В конце концов, эти две функции сливаются и мы начинаем видеть образ, то есть исчезнувший Карл VIII присутствует здесь, он — перед нами. Мы видим именно его, а не картину, и вместе с тем мы полагаем его не находящимся здесь: он представляется нам только «в образе», «через посредство» картины. Таким образом, отношение между портретом и оригиналом, полагаемое сознанием в образной установке, есть, собственно говоря, отношение магическое. Карл VIII пребывает сразу и там, в прошлом, и здесь. Здесь — в состоянии подспудной жизни, наделенный множеством определений (рельефность, подвижность, иногда цвет и т. д.)

и как нечто *относительное*. Там, в прошлом, — как абсолютное. При неотрефлексированном сознании мы не думаем о том, что этот портрет написан таким-то художником и т. д. Первая связь, полагаемая между образом и моделью, — это проистечение (*emanation*) одного из другого. Оригиналу свойственна онтологическая первичность. Но он воплощается, он существует в образе. Именно этим объясняется отношение первобытных людей к своим рисункам, равно как и некоторые обряды черной магии (прокалываемая булавкой восковая кукла, наскольные изображения раненых бизонов, которых рисовали ради успешной охоты). Впрочем, речь идет вовсе не о каком-то исчезнувшем ныне способе мышления. Структура образа осталась у нас иррациональной, и здесь, как едва ли не всюду, мы ограничиваемся рациональными конструкциями, возводимыми на неких дологических основаниях.

4. Это подводит нас к тому, чтобы сформулировать последнее и наиболее важное отличие знака от образа. Я думаю, говорили мы, о Пьере на картине. Это означает, что я думаю вовсе не о картине, я думаю о Пьере. Не следует поэтому полагать, что я мыслю картину «как образ Пьера». Функция, которую картина выполняет в моем актуальном сознании, раскрывается сознанием рефлексивным. Для этого рефлексивного сознания Пьер и картина суть два различных объекта. Но в образной установке эта картина есть не более чем некий способ, которым Пьер располагает, для того чтобы явиться мне как отсутствующий. Стало быть, Пьер *дан* на картине, хотя бы его здесь и не было. В знаке, напротив, его объект *не дан*. В знаке он конституируется пустой интенцией. Из этого следует, что сигнификативное сознание, пустое по своей природе, может быть наполнено, не разрушаясь при этом. Я вижу Пьера, и кто-то говорит: «Это Пьер»; посредством синтетического акта я сопрягаю знак «Пьер» с восприятием Пьера. Акт означивания выполнен. Образное же сознание по-своему уже является полным. Если Пьер появляется собственной персоной, то оно исчезает.

Однако не следует думать, что объекту фотографического снимка достаточно существовать, чтобы сознание полагало его таковым. Известно, что существует один тип образного сознания, когда объект не полагается существующим, и другой тип, когда объект полагается несуществующим. В отношении

двух этих типов без особых изменений можно было бы воспроизвести предшествующие дескрипции. Изменяется только позициональный характер сознания. Но нужно подчеркнуть то обстоятельство, что различные позициональные типы отличаются друг от друга по тетническому характеру интенции, а не по тому, существует объект или не существует. Например, ничто не мешает мне полагать кентавра существующим (но отсутствующим). И наоборот, если я рассматриваю фотографии в газете, они вполне могут «ни о чем мне не говорить», то есть я гляжу на них, не полагая какого бы то ни было существования. В таком случае люди, которых я вижу на снимке, предстают передо мной посредством него, но без экзистенциального полагания, в точности, как и Рыцарь и Смерть предстают на гравюре Дюрера, хотя я их и не полагаю.<sup>1</sup> Впрочем, можно назвать случаи, когда фотография оставляет меня столь безучастным, что я даже ничего не «вкладываю в образ». Фотография смутно конституируется как объект, а персонажи, которые на ней фигурируют, конституируются, пожалуй, как персонажи, но лишь в силу их сходства с человеческими фигурами, без какой-либо особой интенциональности. Они плывут меж берегов восприятия, знака и образа и никак не могут пристать ни к одному из них.

Напротив, образное сознание, которое мы производим в себе, рассматривая фотографию, является актом, и этому акту присуще не-тетическое сознание самого себя как некая спонтанность. Мы сознаем, что в некотором роде *одушевляем* снимок, как бы одалживаем ему жизнь, для того чтобы создать образ.

### Глава 3. От знака к образу: сознание подражаний

На сцене мюзик-холла певица Франконе «выступает с пародиями»; я узнаю артиста, которому она подражает, — это Морис Шевалье. Я даю оценку ее работе: «Это точь-в-точь он», или, в другой раз: «А вот это не удалось». Что происходит в моем сознании?

Не что иное, скажут некоторые, как связывание в силу уподобления, за которым следует сравнение: подражание

<sup>1</sup> См.: Husserl E. Ideen zu einer reinen Phänomenologie. P. 226.

породило во мне образ Мориса Шевалье и я перехожу к сравнению первого со вторым.

Этот тезис неприемлем. Мы целиком остаемся в рамках иллюзии имманентности. К тому же возражение Джемса сохраняет здесь всю свою весомость: что это за подобие, отправляющееся искать образы в бессознательном, подобие, предшествующее тому сознанию, которое мы относительно него имеем?

Можно попытаться удержать приведенный тезис, несколько скорректировав его. В этом случае подобие оставляют в стороне и пытаются прибегнуть к представлению о смежности (*contiguïté*).

Имя «Морис Шевалье» вызывает в нас образ в силу этой смежности. Такое объяснение не годится для тех многочисленных случаев, когда артист исполняет пародию, не называя имени. Но существует много знаков, которые можно уподобить имени: не называя имени Шевалье, Франконе может просто нацепить соломенную шляпу. В афишах, газетах, карикатурах мало-помалу уже был выработан весь арсенал знаков. Достаточно их оттуда позаимствовать.

Несомненно, подражание использует знаки, которые понятны зрителю как таковые. Но связь знака с образом, если ее понимать как ассоциативную связь, не имеет места, и прежде всего по той причине, что сознание подражания, которое само является образным сознанием, вовсе не заключает в себе ментального образа. Кроме того, образ, как и знак, есть некое сознание. По поводу внешней связи между этими двумя сознаниями никаких вопросов не возникает. У сознания нет какой-либо непроницаемой и несознаваемой оболочки, за которую его можно было бы схватить и притянуть к другому сознанию. Отношение причины и следствия между двумя сознаниями не действует. Сознание есть целокупный синтез, оно целиком внутри самого себя; если смотреть глубже, то именно благодаря этому своему внутренне-синтетическому характеру оно может в акте ретенции или протенции соединяться с предшествующим или с последующим сознанием. Более того, чтобы одно сознание могло воздействовать на другое, нужно, чтобы оно удерживалось и воспроизвело тем сознанием, на которое должно воздействовать. Речь тут идет не о пассивности, но о внутреннем уподоблении и разуподоблении в недрах интенционального синтеза, остающегося прозрачным для самого себя. Одно

сознание не является причиной другого сознания; оно его мотивирует.

Все это подводит нас к действительной проблеме: сознание подражания есть некая временная форма, то есть оно развертывает свои структуры во времени. Оно выступает как сигнификативное сознание, но как особое сигнификативное сознание, которое знает уже, что ему предстоит стать сознанием образа. Затем оно становится образным сознанием, но таким, которое удерживает в себе то существенное, что имелось в сознании знака. Синтетическое единство этих сознаний есть акт, обладающий определенной длительностью, акт, в котором сознание знака и сознание образа находятся в отношении средства и цели. Суть проблемы сводится к тому, чтобы описать эти структуры, показать, как сознание знака служит *мотивации* сознания образа, как последнее вовлекает первое в новый синтез и как в то же время изменяется функция воспринимаемого объекта, переходящего из состояния сигнификативной материи в состояние материи репрезентативной.

Различие между сознанием подражания и сознанием портретного изображения происходит из различия их материй. Материя портрета сама по себе склоняет зрителя осуществить синтез, поскольку художнику удалось придать портрету совершенное сходство с моделью. Материя же имитации — человеческое тело. Оно непослушно, оно оказывает сопротивление.<sup>1</sup> Певица невелика ростом, несколько полновата и смугла; будучи женщиной, она подражает мужчине. Отсюда следует, что подражание может быть только *приблизительным*. Объект, который Франконе создает посредством своего тела, есть некая трудноуловимая форма, которую всегда можно истолковать в двух различных планах: я в любой момент волен видеть либо образ Мориса Шевалье, либо маленькую гримасничающую женщину. Отсюда проистекает существенная роль знаков: они должны освещать путь сознанию, руководить им.

Сознание ориентируется сперва на общую ситуацию: оно склонно интерпретировать все как пародию. Но оно остается пустым и состоит лишь в некоем вопросе (кого здесь намереваются пародировать?), лишь в направленном ожидании. С самого начала оно, отталкиваясь от пародиста, направляется на некое неопределенное лицо, понимаемое как

<sup>1</sup> Нас интересуют только те случаи подражания, которые не сопровождаются использованием грима.

объект подражания X.<sup>1</sup> Указание, которым оно руководствуется, носит двойственный характер: с одной стороны, нужно определить объект X по тем знакам, которые предлагает нам пародист; с другой — нужно воплотить этот объект в образе, опираясь на того, кто ему подражает.

Актриса выходит на сцену. На ней — соломенная шляпа; она выпячивает нижнюю губу, наклоняет вперед голову. Я уже не воспринимаю, я читаю, то есть осуществляю синтез означивания. Канотье — это прежде всего просто знак, подобно тому как картуз и шейный платок уличного певца являются знаком того, что он собирается спеть свою залихватскую песню. Это говорит прежде всего не о том, что я воспринимаю шляпу Шевалье *посредством* этой соломенной шляпы, но о том, что шляпа эстрадной певицы отсылает к Шевалье, подобно тому как картуз отсылает к «хулиганской среде». Расшифровывая эти знаки, я образую понятие «Шевалье». Одновременно с этим я говорю себе: «она подражает Шевалье». Когда это суждение произнесено, структура сознания трансформируется. Темой теперь становится Шевалье. По своей главной интенции сознание становится образным, и дело состоит в том, чтобы реализовать мое знание в той интуитивной материи, которая мне предоставлена.

Эта интуитивная материя очень скучна; пародия воссоздает лиць немногие элементы, которые к тому же представляют собой то в интуиции, что наименее интуитивно, а именно отношения: канотье сдвинуто на ухо, подбородок и шея образуют характерный угол и т. п. Кроме того, некоторые из этих отношений намеренно искажены, так, к примеру, утрирован крен канотье, поскольку этот знак принципиален и призван поразить вас в первую очередь, а вокруг него выстраиваются все остальные. В то время как портрет верно изображает свою модель во всей ее многосложности, а перед картиной, как и перед лицом самой жизни, требуется некоторое усилие, чтобы упростить ее и выделить характерные черты, в подражании с самого начала дана как раз характеристика как таковая. Портрет — это в некотором смысле (по крайней мере, по своим внешним признакам) природа без человека.

<sup>1</sup> Разумеется, мы рассматриваем теоретический случай, где все ходы сознания четко отличаются друг от друга. Подражание может, однако, характеризоваться почти портретным сходством (например, если артист загримирован). Этот случай отсылает нас к результатам анализа, проведенного в предыдущей главе.

Подражание — это уже переосмыщенная модель, сведенная к неким рецептам, схемам. Именно в этих технических рецептах сознание стремится потопить образную интуицию. Добавим к тому же, что эти весьма сухие схемы — настолько сухие и абстрактные, что их только что можно было прочесть как знаки, — тонут во множестве деталей, которые будто бы этой интуиции противоречат. Как распознать Мориса Шевалье в этом женском теле и в женской одежде сквозь эти жирные румяна и с этими черными волосами?

Тут стоит вспомнить знаменитый отрывок из «Материи и Памяти»:

«*A priori...* кажется, что четкое различение индивидуальных объектов есть некое избыточное совершенство восприятия... Кажется, что мы начинаем не с восприятия индивида, и не с познания рода, но с некоего промежуточного знания, со смешанного чувства отличительного качества или подобия...»<sup>1</sup>

Эти черные волосы не кажутся нам черными, а это тело не воспринимается нами как женское тело, мы не видим этих бросающихся в глаза округостей. Однако коль скоро мы спускаемся на интуитивный план, то используем чувственное содержание всего этого в его наиболее общих аспектах. Волосы, тело и т. п. воспринимаются как некие неопределенные массивы, как чем-то заполненные пространства. Они не прозрачны для чувств, и речь, в конце концов, идет лишь о какой-то их *расстановке*. Таким образом, впервые в нашем описании образных сознаний возникает — и притом из самых глубин восприятия — некая изначальная неопределенность. Нужно будет вспомнить о ней чуть позже, когда мы приступим к изучению ментальных образов. Эти столь расплывчатые качества, воспринимаемые лишь благодаря тому, что они являются наиболее общими, действуют не сами по себе: они вовлекаются в образный синтез. Они создают представление о неопределенном теле, неопределенных волосах Мориса Шевалье.

По-видимому, их оказывается недостаточно и нам нужно получить позитивные определения. Дело не в том, чтобы с помощью тела эстрадной певицы Франконе конституировать совершенный аналог тела Шевалье. Я располагаю лишь некоторыми элементами, только что исполнившими свою функцию в качестве знаков. За неимением полного эквивалента паро-

<sup>1</sup> Bergson A. Matière et Mémoire. P. 172.

дируемой личности требуется, чтобы я осознал посредством интуиции некую экспрессивную природу, что-то вроде интуитивно воспринимаемой сущности Шевалье.

Для начала мне необходимо оживить эти столь сухие схемы. Но будем осторожны: я должен воспринимать их только сами по себе, если же я обращаю внимание на утолки губ, на цвет той соломки, из которой сделано канотье, то сознание образа рассеивается. Нужно дать восприятию обратный ход, отталкиваясь от знания и определяя интуицию сообразно ему. Эта губа только что была знаком, теперь я делаю ее образом. Но она является образом лишь в той мере, в какой прежде была знаком. Я вижу ее только как «толстую выпяченную губу». Мы обнаруживаем здесь существенную характеристику ментального образа — феномен квази-наблюдения. То, что я воспринимаю, есть то, что я знаю; объект не может мне ничего сообщить, а интуиция есть лишь отягченное, выродившееся знание. В то же время эти различенные островки связаны между собой смутными интуитивными зонами: щеки, уши, шея актрисы функционируют как неопределенная соединительная ткань. Здесь опять-таки первично именно знание: то, что воспринимается, соответствует смутному знанию о том, что у Мориса Шевалье есть щеки, уши, шея. Частности рассеиваются, а то, что не может исчезнуть, не поддается образному синтезу.

Но эти различные интуитивные элементы не могут вести к осознанию той «экспрессивной природы», о которой мы говорили. Здесь появляется новый фактор — фактор аффективности.

Введем два принципа:

1. Всякое восприятие сопровождается аффективной реакцией.<sup>1</sup>

2. Всякое чувство есть чувство чего-либо (*de quelque chose*), то есть оно определенным способом нацеливается на свой объект и проецирует на него некоторое качество. Симпатизировать Пьеру — значит сознавать, что Пьер симпатичен.

Теперь мы можем понять роль аффективности в сознании подражания. Когда я вижу Мориса Шевалье, это мое восприятие включает в себя определенную аффективную реакцию. Она проецирует на облик Мориса Шевалье некое не поддающееся определению качество, которое мы могли бы назвать

его «смыслом». В сознании подражания интенционированное знание, отталкивающееся от знаков и начатков интуитивного понимания, пробуждает ту аффективную реакцию, которой предстоит войти в состав интенционального синтеза. Сообразно этому аффективный смысл лица Шевалье проявится на лице Франконе. Именно благодаря этому синтезу возникает синтетическое единство различных знаков, именно он одушевляет их застывшие, сухие черты, придает им жизнь и известную плотность. Поскольку он наделяет изолированные элементы подражания не поддающимся определению смыслом и делает их единым объектом, именно его следует считать подлинной интуитивной материей сознания подражания. В самом деле, то, что мы усматриваем в теле актрисы, и есть наконец-то этот объект в образе — знаки, объединенные аффективным смыслом, то есть экспрессивная природа. В первый, но не в последний раз мы видим, что аффективность подменяет собой собственно интуитивные элементы восприятия, для того чтобы возник объект в образе.

Образный синтез сопровождается очень интенсивным сознанием спонтанности и, можно сказать, свободы. В конце концов, только формальное волевое усилие может помешать сознанию выскользнуть из образного плана и перейти в план восприятия. В большинстве случаев это выскользывание все-таки время от времени происходит. Часто случается даже, что синтез не совершается полностью: лицо и тело актрисы не утрачивают свою индивидуальность целиком; и все же на этом лице, в этом женском теле только что проявилась экспрессивная природа «Морис Шевалье». Отсюда возникает некое гибридное состояние, которое нельзя вполне отнести ни к восприятию, ни к образу и которое стоило бы описать само по себе. Эти неуравновешенные, непродолжительные состояния, очевидно, и доставляют зрителю наибольшее наслаждение в зрелице пародии. В самом деле, отношение объекта подражания к его материи является здесь отношением *обладания* (*possession*). Для того чтобы стать видимым, отсутствующий Морис Шевалье выбирает себе женское тело.

Таким образом, в некоем изначальном смысле имитатор является одержимым (*possédé*).<sup>1</sup> Может быть, этим объясняется роль подражания в ритуальных танцах первобытных народов.

<sup>1</sup> Можно было бы говорить и о сознании подражания, несомненно, являющемся сознанием одержимости.

<sup>1</sup> См.: Abramowski. Le Subconscient normal.

## Глава 4. От знака к образу: схематические рисунки

Образ, говорит Гуссерль, есть «наполнение» (Erfüllung\*) значения. Исследование подражания заставляет нас думать, что образ, скорее, есть выродившееся значение, значение, опустившееся на интуитивный уровень. Наполнения тут не происходит, происходит изменение природы. Исследование сознания схематических рисунков утвердит нас в этом мнении. В самом деле, в этих рисунках интуитивный элемент представлен в значительно меньшей мере, а активность сознания приобретает еще большую роль: именно интенция конституирует образ и возмещает все недостатки восприятия.



1

Схематический рисунок конституирован некоторыми схемами. Например, карикатуристы могут изобразить человека с помощью нескольких легких штрихов: черная точка — голова, две черточки — руки, одна — грудь, еще две — ноги. Схема характеризуется тем, что занимает промежуточное место между образом и знаком. Ее материя требует расшифровки. Схема передает лишь определенные отношения. Сама по себе она ничего не значит. Многие схемы нельзя расшифровать, если неизвестна система условностей, являющихся ключом к ним; большинство из них нуждаются в искусном толковании; они не обладают достоверным сходством с объектом, который представлен на них. Однако схемы не являются знаками, поскольку не рассматриваются как таковые. В этих нескольких черных линиях моя интенция усматривает бегущего человека. Знание нацеливается на образ, но само не является образом — оно просачивается в схему и принимает форму интуиции. Но знание не состоит в постижении только тех качеств, которые напрямую представлены в схеме. В одном недифференцированном блоке оно объемлет также все виды интенций касательно различных физических качеств, которы-

ми может обладать содержание, включая цвет, черты лица, иногда даже его выражение. Направленные на схематическую фигуру эти интенции остаются недифференцированными, но интуитивно реализуются в ней. Благодаря этим черным линиям мы видим не только силуэт, мы видим всего человека; в них мы сосредоточиваем все его качества, не проводя различий между ними: схема переполнена настолько, что вот-вот разорвется. На самом деле, эти качества не *репрезентированы*: в прямом смысле слова, черные штрихи не *репрезентируют* ничего, кроме нескольких структурных и пространственных отношений. Но достаточно одного рудимента представления, для того чтобы все наше знание уничтожилось в нем и тем самым придало этой плоской фигуре некую глубину. Нарисуйте человечка, стоящего на коленях и воздевшего руки к небу, — и вы спроектируете на его лицо выражение немого негодования. Но вы не *увидите* его там, потому что оно находится в скрытом состоянии, как электрический заряд.



2

Большинство схематических фигур можно прочитать в том или ином смысле. Движения глаз способствуют восприятию, взрезают окружающее пространство, определяют силовые поля, преобразуют линии в векторы. Рассмотрим, к примеру, схематическое изображение какого-нибудь лица. Я могу увидеть на нем просто линии: три отрезка сходятся в точке О; другая точка находится ниже, немного правее точки О, от нее отходит еще одна, ничем не обозначенная линия. В этом случае линии организуются для меня по формальным законам, которые были исследованы Кёлером и Вертгеймером. Белый лист служит однородным фоном, три отрезка образуют разветвление. Мои глаза поднимаются от точки N к точке О, и отсюда движение продолжается по двум расходящимся направлениям. Изолированная точка, расположенная ниже точки О, примыкает к этой фигуре. Напротив, кривая линия,

\* Наполнение (нем.) (прим. перев.).

проведенная мною ниже, остается изолированной и образует другую фигуру.<sup>1</sup>

Теперь я прочитываю эту схему совершенно иначе: я усматриваю в ней изображение человеческого лица. Тот из трех отрезков, что поднимается наискось, истолковывается мною как контур лба, отрезок справа — бровь, исходящий отрезок — линия носа. Изолированная точка представляет собой глаз, кривая линия играет роль рта и подбородка. Что же при этом происходит? С самого начала радикальным образом была изменена интенция. Мы не станем описывать здесь это изменение, оно хорошо нам известно: перцептивная интенция превращается в образную. Но этого было бы недостаточно: нужно, чтобы эту фигуру можно было истолковать. Наконец — и это особенно важно — нужно, чтобы мое тело приняло определенную установку, сыграло некую пантомиму, для того чтобы одушевить эту совокупность линий. Прежде всего, полностью изменяется смысл, присущий белому листу бумаги по обе стороны от фигуры. Пространство справа от линий сливаются с фигурой таким образом, что кажется, будто линии тем самым обозначают некую границу; в силу этого я охватываю взглядом некоторую часть белого пространства справа от фигуры, не полагая его при этом как бумагу. По правде говоря, я мыслю его вовсе не как плоть человеческого лица, а, скорее, как некий объем, как плотную, насыщенную среду. В то же время движение моих глаз, которое, если не слишком уточнять, началось справа от фигуры, на высоте кончика носа, немного правее брови, резко обрывается на линиях  $ONM$ , выступающих как границы некоей неопределенной, заполненной области. Напротив, часть белой бумаги, расположенная слева от фигуры, функционирует как пустое пространство: я попросту не принимаю ее в расчет. Конечно, я не могу не видеть ее, когда вожу глазами по черным линиям фигуры. Но саму *по себе* я ее не вижу. Фактически в самом моем восприятии она функционирует как фон, поскольку я и в самом деле воспринимаю ее в тот момент, когда мой взгляд прикован к линиям, понимаемым как контуры. Таким образом, однородное пространство листа бумаги становится наполненным справа и пустым слева. В то же время каждый штрих расшифровывается по отдельности,

<sup>1</sup> Возможно, такой способ организации восприятия свойствен только мне. Читатель может сам установить те процедуры, которыми он будет пользоваться.

благодаря определенному движению глаз. Например, нос «прочитывается» сверху вниз от брови (потому что наша естественная установка в отношении носа заставляет нас отличать его «корень» от его «кончика» и, стало быть, мыслить его как нечто ориентированное сверху вниз). В то же время мы должны восполнить один пробел, а именно, ту отсутствующую линию, которая соединяла бы точку  $N$  с волнистой. Речь идет о том, чтобы эти две отделенные друг от друга группы линий конституировали одну-единственную фигуру. Для этого мы переводим взгляд от точки  $N$  к точке  $D$ : мы разыгрываем отсутствующую линию, создаем ее мимикой своего тела. Одновременно мы приступаем к интенциональному синтезу  $N$  и  $D$ , то есть удерживаем  $N$  в следующих друг за другом моментах нашего сознания, подобно тому как мы удерживаем в сознании отдельные моменты полета птицы таким образом, что, достигнув точки  $D$ , связываем точку  $N$  с точкой  $D$  как определение *a quo*\* с определением *ad quem*.\*\* Естественно, можно было бы сделать еще много других замечаний, но мы не будем останавливаться на этом.

Поместим напротив рассматриваемой схематической фигуры еще одну, изображающую профиль человеческого лица с помощью линий, которые почти в точности соответствуют линиям исходного рисунка: пространства справа и слева соединяются теперь, образуя пустой фон, и на этом фоне лишенные плотности линии перестают казаться границами: они приобретают плотность, толщину; у каждой линии я различаю правый и левый контур. В то же время (по крайней мере, в том, что касается меня) фигура расшифровывается как ориентированная снизу вверх и т. д.

Эти описания могут и должны быть проделаны заново каждым читателем. Толкование той или иной схематической фигуры зависит от наличного знания, а знание у разных индивидов разное. Но в любом случае остаются неизменными выводы, а нас интересуют только они. В самом деле, во всех случаях мы столкнемся с весьма своеобразным феноменом — со знанием, разыгрываемым в некоей символической пантомиме, и с пантомимой, гипостазируемой и проецируемой в объект. Именно этот феномен мы в несколько иной форме обнаружим и в случае ментального образа; с ним следует

\* Откуда (определение начала движения) (лат.) (прим. перев.).

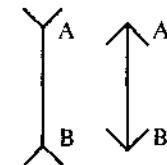
\*\* Куда (определение конечной цели движения) (лат.) (прим. перев.).

хорошенько разобраться. В дальнейшем он поможет нам разрешить множество проблем.

Будем отталкиваться от восприятия. Вот, например, стол, то есть некая плотная, непроницаемая форма, некий массивный объект. Я могу водить глазами справа налево и слева направо, не производя никакого изменения. Точно так же, если я гляжу на портрет Декарта работы Франса Хальса, я могу рассматривать губы философа начиная от уголков рта к центру или, наоборот, переходя от середины рта к его уголкам; их сходство с реальными губами от этого не изменится. В таких хорошо выраженных случаях мы четко различаем форму воспринимаемого объекта и движение наших глаз. Без сомнения, в большинстве случаев, для того чтобы охватить взглядом ту или иную форму, нужно привести в движение наши глазные яблоки и следовать глазами по контурам. И неважно, каким способом осуществляется это движение, как оно прерывается и возобновляется: в отношении объекта, данного как совершенно неизменный, движения глаз образуют бесконечное множество возможных и равноценных путей.

Это не означает, что движение глаз не производит никаких изменений в восприятии. Когда я перевожу свой взгляд, видоизменяется отношение объекта к сетчатке. Поскольку всякое движение относительно, объект не содержит какого-либо признака, по которому можно было бы определить, объект ли перемещается относительно наших глаз или наши глаза перемещаются относительно объекта. Кроме того, существуют и предельные случаи, когда мы можем запутаться. Но чаще всего мы здесь не ошибаемся: во-первых, перемещается не только сам объект, но и все его окружение; далее, движения глаз сопровождаются внутренними ощущениями (мы ощущаем вращение глазных яблок в глазницах); наконец, они представляются если и не продуктом волевого усилия, то, по крайней мере, продуктом некоей спонтанной психической деятельности. Тем не менее, для того чтобы соотнести движение с нашим телом и обездвижить находящийся перед нами объект, требуется некое знание, некая совершенно особая интенция, можно сказать, принятие некоего решения. Конечно, мы не заучиваем раз и навсегда это решение и не прибегаем к нему ежеминутно. Оно появляется, когда мы занимаем перцептивную установку в отношении окружающего нас мира, и является конститутивным для этой установки (вкупе с другими интенциями, которые мы не станем здесь перечислять). Можно было бы

сказать, что само по себе отношение объекта к сетчатке глаза нейтрально: это отношение положения, оставляющего без ответа вопрос о реальном субъекте движения.



3

Далее, в самом мире восприятия некоторые формы навязывают нашим глазам определенные движения как в силу того, что сама их структура вызывает у нас известные моторные реакции, так и вследствие привычек, выработанных при созерцании этих форм и неразрывно связанных с ними. В этом случае впечатление спонтанности, которым сопровождалось перемещение наших глазных яблок, полностью исчезает. Фигура представляется образцом для наших движений, данные восприятия группируются по-новому: мы конституируем новые объекты, с которыми изменение связывается как одно из их качеств. Например, в иллюзии Мюллера-Лиера движение глаз в точках A' и B' упирается в закрытые углы; напротив, открытые углы в точках A и B позволяют продолжить движение до бесконечности. Движения, встречающие препятствие на своем пути, гипостазируются в случае отрезка A'B', а движения, совершаемые в благоприятствующих условиях, проецируются на отрезок AB, и мы говорим, что AB длиннее, чем A'B'. Если понаблюдать за собой, то можно заметить, что это выражение довольно неточно. То, что нам кажется большим в случае AB, — это стремление к протяженности. Отрезок AB продолжается кверху и книзу; напротив, отрезок A'B' стянут на себя. Дело в том, что в действительности мы проецируем движение на отрезки AB и A'B', сохраняя в то же время эти фигуры в неподвижности. Эти два противоречящих друг другу решения придают объекту новое качество: неподвижное движение становится неким движением в потенциале, неким стремлением. Отрезки преобразуются в векторы. Это означает лишь, что движение наших глаз дано как необратимое. При всем этом мы оставались на почве восприятия: мы сообщили объекту новое качество и восприняли это качество в

нем. Конституированный таким способом объект может быть расценен как знак (стрелки указателя и т. д.), но никогда — как образ, по крайней мере образ как таковой. Ясно, что восприятие было модифицировано, а линии получили свою направленность благодаря тому, что движение перестало ощущаться как спонтанное. Напротив, оно оказывается спровоцированным, и мы называем смыслом, направленностью фигуры то, что его провоцирует, то есть то же самое движение, спроектированное на бумагу и понятое как причина. Примерно в таком же плане мы называем раздражительностью приступы гнева, которыми бывает охвачен человек, проецируя их в него и понимая их в качестве причины их собственных внешних проявлений.

Теперь мы подходим к схематическим образом. Момент реальной необходимости в них невелик. Они не предлагают нам образец движения. Моторными реакциями управляет то или иное знание, и бывает даже, как в приведенном выше примере с изображением лица, что оно разрушает естественную структуру форм и инициирует новый синтез. Отсюда естественным образом следует, что движения глаз даны как *спонтанные*. Следовательно, представляется невозможным объективировать их как реальное свойство воспринимаемых линий. Поэтому не обстоит ли дело так, что в качестве свойств они объективируются в *образ*. Мы не упускаем из виду, что фигура, взятая как совокупность линий, может иметь иную структуру, иную направленность или вовсе не иметь направленности. Но, отталкиваясь от нее, мы интенциально вводим направленность в образ. Мы включаем спонтанность движений глаз в намного более обширный ментальный синтез, который целиком предстает как спонтанный; именно этот синтез конституирует смысл фигуры в качестве *гипотезы*. Когда мы глядим на линии, наше знание провоцирует эти движения. Мы сознаем, что они были выполнены, если наше знание что-либо «из них выводит». В то же время в форме «гипотетической направленности» они оказываются объективированы в фигуре. Тогда вопрос состоит в следующем: коль скоро движения выполнены, направления заданы и сама фигура определенным образом ориентирована, происходит ли кристаллизация образа, то есть появляется ли он как новая нерушимая форма, которая отныне сама будет провоцировать фиксирующие ее движения? Если образ появляется, то в этих нескольких черных линиях я вижу бегущего человека. Но я вижу его в образе, а значит, не

упускаю из виду того, что свободно и спонтанно проецирую движения в линии в качестве их векторных свойств. Я знаю, что ежеминутно творю образ. Мы видим теперь, что репрезентативные элементы в сознании схематического рисунка суть, собственно говоря, не линии, а спроектированные на эти линии движения.

Именно этим объясняется, что мы так много смогли прочесть по одному образу, материя которого столь бедна. В действительности наше знание не реализуется непосредственно в этих линиях, которые сами по себе ни о чем не говорят; оно реализуется благодаря опосредующим движениям. С одной стороны, в отношении одной-единственной линии эти движения могут быть многочисленными, так что одна эта линия может иметь множество смыслов и расцениваться как репрезентативная материя множества чувственных качеств представленного в образе объекта. С другой стороны, в одном и том же движении может реализоваться различное знание. Сама линия есть лишь некая опора, некий субстрат.<sup>1</sup>

Но можно ли отличить друг от друга знание и движение? В самом деле, все обстоит не так, как если бы, с одной стороны, имело место направляющее знание, а с другой — ряд подчиненных ему движений. Но подобно тому, как мы зачастую отдаляем себе отчет в наших мыслях, проговаривая их, мы отдаляем себе отчет в имеющемся у нас знании, разыгрывая

<sup>1</sup> Если мы пожелаем отдать себе отчет в той громадной диспропорции, которая имеет место между внешним репрезентативным элементом и воплощаемым в нем знанием, то можно обратиться к примерам такого рода: представим себе, что какую-нибудь знаменитость в журналах и на карикатурах часто изображали с помощью следующих трех атрибутов: соломенной шляпы, очков и трубки. В конце концов, в сознании людей эта личность оказывается сведена к этим трем предметам. Расположив их схематические изображения в каком-либо порядке (например, трубка, шляпа, очки), вы получите знаки — от этих трех атрибутов мы сможем перейти к той личности, которую они должны нам напоминать. Расположив их в естественном порядке (шляпа, под шляпой — очки, а под очками — трубка, все это на некотором расстоянии одно от другого и в надлежащем смысле), вы получите образ; тремя атрибутами будет представлено лицо знаменитого человека. Помимо этих нарисованных предметов единственными интуитивными элементами являются их порядок и расположение. Благодаря этому почти абстрактному качеству мы интенциально усматриваем образ знаменитого человека. Ни одна его черта не нанесена на бумагу в своем правдоподобии, и тем не менее он здесь; в некоем неразличенном состоянии он присутствует в пространстве между шляпой и трубкой, в пространстве, которое мы воспринимаем как заполненное — *заполненное им*.

его; или, скорее, само знание осознает себя в форме некоей пантомимы. Знание и движение не составляют двух различных реальностей; здесь имеет место лишь одна вещь — символическое движение, и именно это мы и хотели показать. Знание сознает здесь себя только в форме образа; сознание образа есть выродившееся сознание знания.

## Глава 5. Лица в пламени. Пятна на стенах. Скалы с очертаниями человеческого тела

В данном случае, как и в предыдущем, речь пойдет о движениях, интерпретирующих ту или иную форму. Однако в позициональных установках сознания имеет место значительное различие.

Когда я смотрю на рисунок, я в самом своем взгляде полагаю мир человеческих интенций, продуктом которых является этот рисунок. Кто-то провел эти линии, чтобы конституировать образ бегущего человека. Без сомнения, для того, чтобы этот образ появился, необходимо содействие моего сознания. Но рисовальщик это знал; он на это рассчитывал; он просил об этом содействии, проводя эти черные линии. Нет нужды полагать, что они предстают в восприятии для меня сначала как безусловные и простые, чтобы затем, в образной установке, стать элементами *представления*. Уже в самом восприятии линии предстают как репрезентативные. Пролистайте какой-нибудь альбом с набросками: с первого взгляда вы не сможете схватить смысл каждой линии, но, в любом случае, в отношении каждой линии вы будете знать, что она репрезентативна, что она предназначена для чего-то и что в этом-то и состоит основание ее существования. Короче говоря, *репрезентативное* качество есть реальное свойство линий, я воспринимаю его на том же основании, что и их размеры и форма. Но ведь это происходит просто благодаря нашему знанию, скажут нам. Восприятие куба тоже есть некое знание: у меня не может быть одновременной интуиции шести его сторон. Тем не менее, когда я смотрю на этот кусок точеного дерева, я воспринимаю именно куб. Таким образом, всякое образное сознание, возникающее при разглядывании какого-нибудь рисунка, основано на полагании реального существования, которое предшествует ему и мотивирует его на почве вос-

приятия, хотя само это сознание может полагать свой объект как несуществующий или попросту нейтрализовать экзистенциальный тезис.

Интерпретируя какое-нибудь пятно на скатерти, какой-либо мотив рисунка обоев, мы не полагаем, что это пятно или мотив обладают репрезентативными свойствами. Действительно, это пятно ничего собой не *представляет*; когда я его воспринимаю, я воспринимаю его как пятно — и только. Когда я принимаю образную установку, интуитивную основу моего образа составляет лишь то, что сперва появилось в восприятии. В качестве материи этих образов выступает чистое явление, данное как таковое; вначале никакого полагания не происходит, речь идет как бы об образе, повисшем в воздухе, лишенном субстрата. Здесь мы весьма близки к ментальному образу, материя которого столь мало независима, что она появляется вместе с образом и пропадает с его исчезновением. Но в случае, рассматриваемом в данный момент, мы намереваемся еще и «увидеть» образ, то есть позаимствовать его материю в мире восприятия. Мы локализуем это явление; оно обладает формой и материей. Одним словом, материя — это не просто пятно, а пятно, определенным способом окунутое взглядом. Но в схематических рисунках известная виртуальность, постоянная возможность провоцировать движения глаз были воплощены в черных линиях. Здесь же движения не оставляют следа на пятне. Как только они прекращаются, пятно вновь становится пятном и все заканчивается.

Есть два варианта: в одном случае движения наших глаз осуществляются свободно и мы рассматриваем контуры пятна по своей прихоти, следя тому порядку, который нам больше нравится, наудачу сопрягая одну его часть с другой в синтезе, который ни к чему не призывает и ничего не отбрасывает. Именно это происходит, когда, лежа и бездействуя во время болезни, мы позволяем нашему взгляду блуждать по рисунку обоев. Бывает, что какая-нибудь знакомая форма вдруг проявится в этих арабесках, и это значит, что в результате этих движений под моим взглядом совершается некий более или менее связный синтез: мой взгляд прокладывает себе дорогу и эта дорога оставляет след на обоях. Тогда я говорю: вот человек, сидящий на корточках, вот букет, а вот это собака. Это означает, что, отталкиваясь от этого свободно совершающего синтеза, я выдвигаю некую

гипотезу: придаю только что проявившейся и определенным образом ориентированной форме репрезентативную ценность. По правде говоря, чаще всего я и не ожидаю, чтобы этот синтез свершился, просто что-то вдруг кристаллизуется и формирует начальные черты какого-либо образа. «Вот пропадает что-то вроде букета, а вот будто бы верхняя часть лица и т. д.». Знание соединяется с моими движениями и руководит ими; теперь я знаю, как мне завершить операцию, знаю, что я должен найти.

В другом случае от общего фона сама собой отделяется некая форма, структура которой провоцирует определенные движения глаз. В действительности речь почти всегда идет о том, что Кёлер называет слабыми, двусмысленными формами, обладающими как явными, так и скрытыми очертаниями. Чтобы обнаружить последние, почти всегда требуется некое первое, случайное движение глаз (например, подняв голову, мы вдруг замечаем на стенной обивке линию, которую прежде всегда рассматривали сверху вниз. На этот раз мы пробегаем ее взглядом снизу вверх, и остальное следует само собой). Форма здесь еще только намечается: если показались лоб и глаз, то мы навряд ли уже можем знать, что имеем дело с изображением негра. Мы сами довершим остальное, согласуя реальные данные восприятия (линий арабесок) с созидательной спонтанностью наших движений, то есть сами станем отыскивать нос, рот и подбородок.

Независимо от того, свободно ли они следуют друг за другом или побуждаются к этому какими-либо структурами, движения, поначалу лишенные смысла, становятся вдруг символическими, поскольку оказываются воплощены в определенном знании. Знание, реализованное на пятне посредством этих движений, создает образ. Но движения представлены как свободная игра, а знание — как безосновательная гипотеза. Тем самым мы обнаруживаем здесь двойную нейтрализацию тезиса: пятно не полагается как имеющее репрезентативные свойства, а объект образа не полагается как существующий. Следовательно, образ предстает чистым фантомом, как игра, осуществляемая на материале внешних явлений.

В основе этого сознания лежит нейтрализованный тезис. Замените его позитивным тезисом, то есть сообщите пятну репрезентативную способность, — и мы подойдем вплотную к гипнагогическому образу.

## Глава 6. Гипнагогические образы. Сцены и персонажи, увиденные в кофейной гуще или в хрустальном шаре

По всей видимости, гипнагогические видения являются образами. Леру<sup>1</sup> характеризует установку сознания в отношении этих явлений как «зрительскую и пассивную». Дело в том, что сознание здесь не полагает являющиеся ему объекты как действительно существующие. Однако в основе этого сознания лежит позитивный тезис: если женщина, попадающая в поле моего зрения, когда мои глаза закрыты, сама и не существует, то существует все же ее образ. Мне представляется нечто, несомненно напоминающее женщину. Часто образ оказывается даже более отчетливым, чем когда-либо был его объект.

«Удивительным образом мой взгляд превращался в негатив цветного фотоизображения, и ни одно зрелище в этом мире не оставляло во мне такого впечатления».<sup>2</sup>

«В пору моих занятий анатомией меня довольно часто посещало одно гипнагогическое видение, нередкое среди студентов-медиков. Лежа на кровати с закрытыми глазами, я вполне отчетливо и отстраненно наблюдал препарирование, которое делал днем: сходствоказалось очень точным, а впечатление реальности и, если позволительно так выразиться, яркости жизни, которое при этом возникало, было, пожалуй, даже более глубоким, чем если бы я очутился перед реальным объектом».<sup>3</sup>

Итак, образ оказывается «более подлинным, чем природа» в том смысле, в каком об особенно выразительном портрете говорят, что в нем больше правды, чем в самом оригинале. Но он остается лишь образом. С другой стороны, сознание ничего не утверждает о его реальной природе — является ли он некоей конструкцией, возводимой на основе действительных данных, иллюзией или же отличающимся особой жизнью воспоминанием. Когда появляется образ, мы относительно него не выносим никаких решений. Мы ограничиваемся утверждением, что этот образ так или иначе все-таки здесь перед нами, что он является нам, что он находится в

<sup>1</sup> Leroy. *Les Visions du demi-sommeil*. Alcan, 1926. Один из его пациентов говорит: «В общем, это как кадр из цветного кино». Р. 111.

<sup>2</sup> Journal de Goncourt, цит. по: Leroy. Р. 29.

<sup>3</sup> Leroy. Op. cit. Р. 28.

поле нашего зрения, а это обычно и выражают словами «я вижу». В начале приведенного отрывка Гонкуры, стремясь быть более точными, пишут об этом: «на сетчатке моего глаза». Тем не менее полагание образа совершается не в плоскости восприятия; в самом деле, воспринять какую-либо вещь — значит разместить ее среди других вещей. Видения, посещающие нас в состоянии полуслна, стоят особняком. Они вообще не локализованы, нигде не находятся, не занимают никакого места среди других объектов, они лишь выделяются на некоем расплывчатом фоне. Одним словом, мы полагаем наше представление существующим в качестве представления (не уточняя его природу). Кроме того, мы придаем ему характерные свойства объективности, четкости, независимости, содержательного богатства и внеположенности, которые обычно бывают присущи восприятию и которыми никогда не обладает ментальный образ. Его объект не полагается существующим.

С другой стороны, гипногический образ остается на почве квази-наблюдения. Это еще не удалось продемонстрировать в достаточной мере. Без сомнения, его объект бывает дан столь живо, что на мгновение можно поверить, что благодаря методичному наблюдению можно обнаружить в нем различные свойства. Следом за описанием видения, которое мы привели выше, Леруа сожалеет о том, что у него «отсутствовала способность по собственной воле вызывать подобные видения в день экзамена». Следовательно, он предполагал, что, зафиксировав образ и подвергнув его некоторого рода анализу, смог бы перечислить его различные характерные черты.

Но в действительности объект никогда ничему нас не учит; он сразу бывает дан во всей своей полноте и не позволяет за собой понаблюдать. Некоторое время спустя Леруа заметил, что «изобилие деталей и содержательное богатство видения были иллюзорными». Стало быть, нам только кажется, что образ столь богат; и это, очевидно, означает, что все эти пропадающие с такой интенсивностью детали анатомического препарирования на самом деле нам не видны. Далее мы увидим, как в своей *Системе Изящных искусств* Алэн бросает вызов всякому, у кого в сознании есть образ Пантеона, предлагая по этому образу подсчитать, сколько колонн у его фасада. Этот вызов в равной степени относится и к гипногическим образам.

Кроме того, характерную черту этих образов составляет их «фантастичность»,<sup>1</sup> происходящая оттого, что в них никогда не предстает что-либо определенное. Строгий закон индивидуации для них недействителен.

«Когда я на протяжении нескольких часов после обеда усердно занимался вскрытием, вид препарирования изменялся каждую минуту не только из-за самой работы моего скальпеля, но также по мере того, как менялось освещение, мое положение за столом и т. д. А вечером, когда меня посетило мое видение, я не смог бы даже приблизительно сказать, какой момент или аспект работы воспроизводится в нем. В частности, освещение все время было каким-то *теоретическим*, чрезмерно ярким, напоминая скорее цветные иллюстрации какого-нибудь великолепного атласа, чем реальное, порой весьма неудовлетворительное освещение препараторской».<sup>2</sup>

В той же мере, в какой эти образы ускользают от принципа индивидуации, не подчиняются они и другим законам восприятия, например законам перспективы.

*Прим. XXVII.* — «Я лежу на кровати... Я вижу маленькую шагающую женщину... Она спускается ко мне... Приближаясь, она не увеличивается в размерах, но розовый цвет ее чулок становится ярче».<sup>3</sup>

Часто их даже нельзя нарисовать.

«Я отчетливо вижу две спицы зонта; в этом нет ничего необычного, но третья должна быть скрыта тканью и плитой камина, объектами, как один, так и другой, непрозрачными, а я все-таки ее вижу. Тем не менее я вижу ее не из-за того, что они прозрачны; в этом есть что-то, что нельзя ни объяснить, ни нарисовать».<sup>4</sup>

Однако, взразят нам, стоит понаблюдать за ними одно мгновение, хотя бы ради того, чтобы определить, что именно они представляют. Но это мнение ошибочно. На самом деле существенная особенность гипногических образов, состоящая в том, что они никогда не предшествуют знанию, не была подчеркнута в достаточной мере. Просто внезапно нас охватывает уверенность, что мы видим розу, квадрат или лицо. До

<sup>1</sup> Ibid. Op. cit. P. 32.

<sup>2</sup> Ibid. См. также *весь*. Например, с. 17, прим. VIII: «сияющая лента, цвет которой я не могу определить», и т. п.

<sup>3</sup> Ibid. P. 58.

<sup>4</sup> Ibid. P. 86.

сих пор это не принималось во внимание; теперь же мы это знаем. Жаль, что Леруа не рассмотрел свои сюжеты с этой точки зрения: его превосходные описания достигли бы абсолютной завершенности. Редко то в одном, то в другом месте у него можно найти замечания такого рода:

«В какой-то момент, закрыв глаза, я отчетливо вижу женщину, которая пилит дерево: все это появляется целиком, словно единым блоком».<sup>1</sup>

Или: «Одна за другой появляются несколько легких попечных линий; цветы располагаются в шахматном порядке, так, что их верхние окончания оказываются достаточно близко к этим нитям. Вдруг я вижу, что линии — это веревки, цветы же становятся носками, разведенными для просушки, немедленно я замечаю и бельевые прищепки, которыми они крепятся на этих веревках».<sup>2</sup>

Фактически, согласно моим собственным наблюдениям и наблюдениям многих из тех, кого я смог опросить, следует проводить радикальное различие между тем, как чье-либо лицо дано в восприятии, и тем, как то же самое лицо предстает в гипнагогическом видении. В первом случае перед нами возникает некая вещь, которая впоследствии отождествляется с лицом. Алэн, как и многие другие философы, хорошо показал,<sup>3</sup> как суждение обрабатывает, организует, стабилизирует восприятие. Этот переход от «некоей вещи» к «такому-то объекту» не раз описан в романах, особенно если речь в них идет от первого лица.

Так, например, Конрад пишет: «Я услышал какие-то приглушенные, беспорядочные постукивания, хруст и треск — это пошел дождь» (цитирую по памяти).

Если являющийся нам объект привычен для нашего восприятия, если восприятие ясно и отчетливо (в особенности, если оно поставляется органами зрения), то промежуток может быть значительно сокращен; тем не менее сознание должно еще многое уточнить в отношении объекта (это уточнение, если того захочет, можно сделать довольно скоро), объект же находится перед нами до всякого уточнения.

<sup>1</sup> Ibid. См. также с. 45: «Вдруг я замечаю, что вижу, как передо мной останавливается какая-то машина».

<sup>2</sup> Это наблюдение показывает, кроме прочего, что в некоторых случаях знание может даже предшествовать образу.

<sup>3</sup> См., например, *Quatre-vingt-un chapitres sur l'Esprit et les Passions*.

В случае гипнагогического видения этого принципиального разрыва не существует. Уточнение не производится. Просто у нас вдруг появляется знание, столь же отчетливое, как и чувственная очевидность: мы осознаем себя *на пути* к тому, чтобы увидеть лицо. Появление лица сопровождается достоверностью того обстоятельства, что это именно лицо. Впрочем, эта достоверность не заключает в себе осознания того момента, в который появляется объект; разумеется, рефлексивное прояснение может показать, что это именно тот момент, когда мы замечаем, что объект уже находится перед нами. Но в гипнагогическом сознании объект не полагается ни как являющийся, ни как уже явившийся: внезапно мы сознаем, что видим чье-то лицо. По-видимому, именно этой особенностью полагания прежде всего и обусловлен «фантастический» аспект гипнагогического видения. Оно возникает как внезапная очевидность и столь же внезапно исчезает.

Эти замечания позволяют понять, что в состоянии полуслова мы имеем дело с образными сознаниями. Остается выяснить, какова их материя, каково отношение интенции к материи в глубине этих сознаний. Многие авторы считают, что эта материя поставляется энтоптическими бликами.<sup>1</sup> Не делая никаких выводов, Леруа возражает им, указывая на относительную независимость образов от фосфенов.<sup>2</sup> Далее мы попытаемся показать, что эти возражения обращены лишь против совершенно определенного понимания того, как интенция соотносится с энтоптическими бликами. По нашим собственным наблюдениям и по наблюдениям цитируемых авторов, для этого нужно сначала дать общее описание гипнагогического образа.

Мы начнем с того места, где заканчивает Леруа, и приведем его блестящий, ставший уже классическим вывод.

«Гипнагогические видения характеризуются... совокупным видоизменением состояния субъекта, а именно, его переходом в *гипнагогическое состояние*; синтез представлений отличается здесь от того, как он происходит в нормальном состоянии; волевая направленность внимания и действия подвергается при этом особой ориентации и ограничению».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> См.: Delage. Le Rêve; Binet. Année psychol., t. 1. P. 424—425. Trumbull Ladd. Gellé; «Les Images hypnagogiques» // Bulletin de l'Instit., gén., psychol., 4 année, N 1.

<sup>2</sup> Leroy. Op. cit. P. 70—74.

<sup>3</sup> Ibid. P. 127.

По нашему мнению, в этом отрывке заслуживает критики лишь одно выражение — «состояние». Психология имеет дело не с состояниями, а с той или иной организацией мгновенных сознаний в интенциональном единстве некоего более продолжительного сознания: «гипнагогическое состояние» есть некая временная форма, развертывающая свои структуры в течение того отрезка времени, который Лермитт называет «погружением в сон» (*l'endormissement*). Эту временную форму мы и должны описать.

Гипнагогическому состоянию предшествуют значительные изменения в способности ощущения и моторике. Леруа утверждает, что исчезают лишь зрительные ощущения. Фактически в значительной степени притупляются и другие. Мы очень смутно ощущаем свое тело и еще менее отчетливо — его соприкосновение с простыней и матрасом. Положение тела в пространстве определено очень слабо. Ориентация характерным образом нарушена. Восприятие времени недостоверно.

Тонус большинства мышц ослабляется. Мышечное напряжение, связанное с положением тела, почти полностью исчезает. Однако некоторые мышцы имеют повышенный тонус. Например, веки закрываются не только вследствие расслабления векодержателей; требуется еще и сокращение круговых мышц. Далее, если большие косые мышцы расслабляются, то малые косые — сокращаются, и это приводит к дивергенции глазных осей; отверстие зрачка уходит под костный плафон глазницы. Наконец, сужение зрачка вызвано сокращением диафрагмы.<sup>1</sup>

Расслабление векодержателей и больших косых мышц не происходит сразу же после того, как смыкаются веки. Какое-то время мы продолжаем размышлять о событиях дня. Глаза остаются конвергентными, веки по-прежнему закрыты благодаря сокращению круговых мышц, происходящему по нашей воле. Потом мысли становятся менее определенными. В это же время происходит расслабление векодержателей. Теперь, для того чтобы открыть глаза, понадобилось бы некоторое положительное усилие. Большие косые мышцы расслабляются, и глаза начинают двигаться в орбитах. Если наши размышления возобновляются хоть на миг, то большие косые сокращаются, и глаза возвращаются на свое место. Точно также, услышав какой-либо шум, я чувствую, как мой взгляд

«замирает», то есть, по всей видимости, имеет место двойной рефлекс — конвергенции и аккомодации. Гипнагогические видения и, по-видимому,<sup>1</sup> даже фосфены тотчас же исчезают. Одновременно с мышечным расслаблением мы ощущаем переход в весьма своеобразное состояние, которое можно было бы назвать параличом, наступающим благодаря самовнушению. Леруа дает хорошее описание этому явлению.

«Спустя какое-то время оказывается, что я по-прежнему лежу на спине и, чувствуя, что проснулся, хочу открыть глаза... Не получается! Я вовсе не ощущаю склеенности век (это я заметил), как это у некоторых бывает при пробуждении, но я не могу их приподнять».<sup>2</sup>

Речь идет — и предшествующее описание со всей ясностью говорит об этом — не просто о каком-то возникающем на периферии ощущении, соответствующем расслаблению мышечного тонуса. Кроме того, в приведенном у Леруа случае имеет место еще и активное сокращение круговых мышц. К чистому и простому мускульному ощущению (впечатление расслабленности, покоя, непринужденности) добавляется некое сознание *sui generis*: мы констатируем невозможность совершить эти движения *волевым усилием*, мы больше не ощущаем в себе способности *одушевлять* свое тело. Речь здесь идет о состоянии очень слабого самовнушения, отдаленно родственном истерическому пифийству и некоторым случаям мании влияния. Разбить эти оковы невозможно, мы сами налагаем их на себя. Раздастся какой-нибудь посторонний шум — и вот мы уже насторожились. Но пока никакое возбуждение нас не тревожит, наше сознание сливаются с расслабленным мускулом, и вместо того чтобы просто констатировать пониженный тонус, оказывается в прямом смысле слова *зачаровано* им и, стало быть, не констатирует его, а *освящает*. Мы увидим, что здесь появляется совершенно новый способ мышления, а именно мышление, которое попадает во все ловушки, освящает всякое побуждение и совершенно иначе, чем бодрствующее мышление, относится к своим объектам, в том смысле, что уже абсолютно ничем от них не отличается. Леруа хорошо показывает, как прямо из этого

<sup>1</sup> Все эти явления встречаются довольно часто. Однако гипнагогические образы могут иметь место и при открытых глазах. Ср. у Леруа случай с Пьером Ж.

<sup>2</sup> Leroy. Op. cit. P. 115.

<sup>1</sup> Gellé. Op. cit. P. 66.

автосуггестивного состояния можно перейти собственно в состояние сна. Позднее мы увидим, что существует достаточно всеобщий модус сознания, который находится в тесной связи с воображением и который мы будем называть *плененным сознанием* (*conscience captive*). К плененному сознанию наряду с другими его разновидностями относится и сновидение.

Часто упор делают на расстройствах внимания, которые предшествуют появлению гипнагогического образа. Леруа говорит о некотором ослаблении волевой концентрации внимания, «которое не может уже уделяться наиболее интересным внешним событиям или чисто умозрительным построениям».<sup>1</sup>

Очевидно, речь идет о некоей необходимой структуре гипнагогического сознания, поскольку мы вновь обнаруживаем эти расстройства внимания в патологических случаях. В самом деле, существует патология гипнагогических образов. Лермит приводит три наиболее интересных случая,<sup>2</sup> но он описывает их как случаи грез наяву, тогда как речь, по всей видимости, идет о гипнагогических видениях. Ниже приводится случай семидесятидвухлетней женщины, охваченной приступом с симптомами заболевания ножки головного мозга:

«...Эта больная, все ментальные функции которой оставались в полном порядке, рассказала нам о явлениях, причинявших ей большое беспокойство. По ее словам, вечерами, на исходе дня, когда в углах комнаты, в которой она отдыхает, стущаются тени, ее посещают животные, бесшумно скользящие по паркету; по комнате не спеша прохаживаются куры, коты, какие-то птицы; она могла бы их сосчитать и сумела даже изобразить на бумаге; но эти животные, совсем как в сновидении, имели странный, диковинный вид, казалось, они населяют какой-то иной мир, довольно-таки не похожий на наш... Созерцая эти явления, больная оставалась совершенно спокойной и невозмутимой... Несмотря на сочетание зрительных и тактильных ощущений, она не считала, что речь тут может идти о подлинных восприятиях, и, вероятно, была вполне убеждена в том, что становится жертвой иллюзии. При этом следует иметь в виду, что у этой женщины был сильно нарушен ночной сон, и с бессонницей была связана некоторая сонливость, длившаяся всю вторую половину дня... Эти явления, совсем как во сне, возникали в тот самый момент,

когда больная утрачивала интерес к окружающим ее вещам в связи с тем, что с наступлением сумерек притуплялась острота зрительных восприятий».

И Лермит заключает:

«То, что во всех трех случаях выражено наиболее ясно, так это отсутствие интереса к действительной, актуальной ситуации, некоторое нарушение ориентации...».<sup>1</sup>

Таким образом, кажется, что как в норме, так и при патологии конститутивную основу гипнагогического сознания составляет некоторое изменение направленности внимания.

Можно ли здесь принять бергсоновский тезис, который применительно к трем вышеупомянутым случаям воспроизводят Ван Богарт и Лермит?

«На деле эти галлюцинаторные образы возникают вследствие того, что ослабляется чувство реальности, внимание к действительной жизни, благодаря чему образы и представления приобретают необычный вид».<sup>2</sup>

Но, во-первых, в этом случае мы впали бы в иллюзию имманентности, имплицитно предположив, что существуют два взаимодополняющих мира — мир вещей и мир образов, и что всякий раз, когда один погружается во тьму, другой в той же мере высовчивается. Это означало бы помещать образы в ту же плоскость, что и вещи, относить те и другие к одному и тому же типу существования. Кроме того, этим можно было бы объяснить появление в виде галлюцинаций образов, однажды запечатленных в памяти, но такое объяснение теряет всякую ценность, когда речь заходит о возникновении совершенно новых образов. Наконец, — и это самое главное — появление гипнагогических образов обусловлено не только этим ослаблением внимания к жизни, к реальному миру; следует, прежде всего, старательно избегать того, чтобы внимание оказывалось обращено на сами эти образы.

«Для того чтобы увидеть, как явление протекает во времени, как и для того чтобы дать ему родиться, требуется, так сказать, „отсутствие“ целенаправленного внимания», — совершенно справедливо говорит Леруа.<sup>3</sup>

Ему вторит Байарже:

<sup>1</sup> Ibid. P. 148.

<sup>2</sup> Ibid. P. 147.

<sup>3</sup> Ibid. P. 59.

<sup>1</sup> Ibid. P. 65.

<sup>2</sup> Lhermitte. Le Sommeil. P. 142 et suiv.

«Не удается активно фиксировать свое внимание, не теряя при этом из виду само явление».

Не прибегая к этому выражению, Леруа говорит об отсутствии внимания как о рассеянности.

«Для того чтобы явление развертывалось, — говорит он, — требуется определенный автоматизм».<sup>1</sup>

В состоянии полусна сознание представляет собой словно некую модифицирующую силу, обладающую определенной действенностью, стоящую вне игры и позволяющую явлениям развертываться, сцепляясь друг с другом вслепую. В самом деле, Леруа различает «созерцающее» сознание и гипнагогические феномены, развертывающиеся автоматически. Но это понятие психологического автоматизма, чья мнимая ясность подкупила許多 многих авторов, абсурдно с философской точки зрения. Гипнагогические феномены не «созерцаются сознанием»; они принадлежат сознанию (*ils sont de la conscience*). Следовательно, сознание не может быть автоматическим; оно может лишь изображать автоматизм, само собой связываться в автоматические формы; как раз это здесь и происходит. Но тогда следовало бы говорить, что оно оказывается в каком-то плену. При отсутствии внимания это сознание является не рассеянным, а зачарованным.

На деле это не означает, что оно целиком и полностью не направлено на свой объект, но оно направлено на него иначе, чем внимание. В основе всякого феномена внимания предполагается некоторая моторика (конвергенция, аккомодация, сужение поля зрения и т. д.). Все эти движения до поры до времени невозможны; чтобы их совершить, нужно выйти из того состояния паралича, которым мы охвачены. Тогда мы вернулись бы в состояние бодрствования. Таким образом, эти движения позволяют субъекту сориентироваться относительно объекта и наблюдать его; именно они придают субъекту его независимость. Даже внимание, которое мы уделяем какому-нибудь кинестетическому ощущению, подразумевает некую телесную ориентацию относительно этого ощущения; даже внимание, которое мы направляем на какую-нибудь мысль, подразумевает нечто вроде пространственной локализации. Обратить внимание на какой-либо объект и локализовать этот объект в пространстве — этими двумя выражениями обозначается одна и та же операция. Отсюда вытекает своеобразная внеположен-

ность субъекта относительно объекта (будь то ощущение или мысль). При погружении в сон моторный базис внимания исчезает. В отношении объекта отсюда следует другой тип его присутствия. Он находится здесь, но не является внеположенным субъекту; в то же время его нельзя наблюдать, то есть что-либо относительно него предположить и затем проверить гипотезу. Чего тут не хватает, так это как раз созерцательной способности сознания, способности держаться на расстоянии от своих образов, от своих собственных мыслей и позволять им развертываться по их логике, а не давить на них всей своей тяжестью, не придерживать чашку весов, не становиться судьей и обвинителем и не употреблять свою синтетическую способность для того, чтобы связывать что угодно с чем угодно. Мне привиделась карета, которая *представляла собой* категорический императив. Здесь мы видим, как зачарованное сознание порождает образ кареты в ходе рассуждения о кантианской морали; оно уже не способно удерживать объекты в их различности, но уступает прихоти момента и совершаet абсурдный синтез, придавая возникающему в нем новому образу такой смысл, который позволяет сохранить единство рассуждения. Но это сознание, разумеется, оказывается в плену не у объектов, а у себя самого. Эти сопричастные мышлению модусы мы рассмотрим в другом месте, когда будем говорить о сновидении. В любом случае на настоящий момент мы можем утверждать, что вовсе не созерцаем гипнагогический образ, но оказываемся зачарованы им.

Итак, я улегся на боку, слегка подтянув колени; мускулы расслаблены, глаза закрыты; я чувствую себя парализованным в силу какого-то самовнушения; я уже не в состоянии следить за ходом своих мыслей — они оказываются поглощены множеством впечатлений, которые отвлекают их и зачаровывают, они или застывают на месте, или бесконечно повторяются. В каждый миг я оказываюсь захвачен каким-то впечатлением, от которого уже не удается уйти, которое приворывает меня к себе, увлекает в круг долгих мыслей и затем исчезает. Паралич моих членов и зачарованность моих мыслей суть не что иное, как два аспекта некоей новой структуры, а именно — плененного сознания. Почва для появления гипнагогических образов подготовлена: я пребываю в особом состоянии, которое можно сравнить с состоянием некоторых психастеников; здесь впервые происходит падение напряжения, сознание начинает свое нисхождение на уровень снови-

<sup>1</sup> Ibid. P. 57.

дения. Появление гипнагогических образов не знаменует собой перехода на второй уровень: они просто появляются или не появляются на этом фоне, вот и все. Дело здесь обстоит так же, как в случае некоторых психозов, которые развиваются как в простой форме, так и в форме бреда. Судя по всему, гипнагогические образы относятся к последней. Я еще могу рефлексировать, то есть производить сознания сознаний. Но для того чтобы сохранить целостность первичных сознаний, нужно, чтобы рефлексивные сознания в свою очередь подверглись очарованию, чтобы они не полагали перед собой первичные сознания, наблюдая и описывая их. Они должны разделять иллюзии этих сознаний, полагать объекты, которые те полагают, следовать за ними в плен. По правде говоря, с моей стороны тут требуется некоторое потворство. В моей власти освободиться от этого очарования, разрушить стены этих карточных домиков и снова обрести мир бодрствования. Вот почему в каком-то смысле гипнагогическое состояние, будучи переходным, несбалансированным, остается состоянием искусственным. Это — «сновидение, которое никак не может сформироваться». Сознание не желает схватить себя целиком, в том смысле, в каком о сливках говорят, что они «не схватываются». Гипнагогические образы сопровождаются некоторым нервным возбуждением, они словно сопротивляются погружению в сон и представляют собой как бы многократно прерываемое соскальзывание в сон. В состоянии полного покоя мы, не отдавая себе в том отчета, из всего лишь зачарованного состояния соскальзываем в состояние сна. Однако обычно мы хотим заснуть, то есть сознаем, что собираемся это сделать. Это сознание сдерживает развитие событий, порождая состояние сознательного очарования, которое как раз является гипнагогическим состоянием.

В этом состоянии добровольного пленения я могу позволить полю фосфенов зачаровать себя, а могу и не позволить этому произойти. Если я поддаюсь очарованию, то вскоре появляются и гипнагогические образы.

Мои глаза закрыты. Перед ними поле относительно стабильных светящихся пятен переменного цвета и яркости. Начинаются какие-то движения, смутные водовороты, порождающие неопределенно очерченные светящиеся формы. В самом деле, для того чтобы описать формы, нужна возможность следовать глазами за их контурами. Кроме того, когда в глазах появляются энтоптические блики, мы не можем заставить глаз-

ные яблоки занять определенное положение относительно этих бликов. Однако мы постоянно испытываем побуждение придавать им те или иные контуры. На раннем этапе погружения в сон мы даже пытаемся следовать за ними взглядом. Напрасная затея: движению следовало бы пройти *вдоль* пятна, но это ему не удается, поскольку пятно перемещается вслед за самим движением. Эти движения образуют неопределенные и не поддающиеся определению светящиеся траектории. Затем внезапно появляются четко очерченные формы.

«Улегшись в кровать и закрыв глаза, примерно через полчаса после этого я каждый раз вижу множество светящихся точек, звезды и другие причудливые формы, среди которых мне особенно запомнилась одна, много раз появлявшаяся то в уменьшенном, то в увеличенном виде, ломаная линия, образованная неровными зубьями пилы, которые в своей совокупности описывали площадь неправильного круга».<sup>1</sup>

Эти формы конституируются чуть раньше энтоптических пятен: гипнагогическое поле оказывается несколько смещено относительно энтоптического. Первые формы появляются по краям, внизу, вверху, справа или слева, но никогда — по крайней мере на первых порах — в центре поля. Как было показано выше, тщетно попытавшись в какой-то момент рассмотреть энтоптическое поле, мы внезапно оказываемся *в состоянии увидеть эти контуры*. Увиденные нами формы полагаются не как реально существующие вне нас и даже не как существующие в энтоптическом поле; мы полагаем лишь, что видим их в данный момент. Одним словом, я не *вижу* зубья пилы (я вообще не вижу ничего, кроме фосфенов), но я знаю, что то, что я вижу, есть фигура с зубчатыми контурами, напоминающими пилу. Подобно этому, в душевном смятении онейрического бреда больной знает, что простыни, которые он видит, — это траншеи. Ничего нового не появилось, никакой образ на энтоптические блики не проецируется, но, схватывая их, мы схватываем их *как зубья пилы или как звезды*. Некоторая смещенност гипнагогического поля относительно поля энтоптического кажется мне иллюзорной, и эта иллюзия вызвана попросту тем, что мы воспринимаем не энтоптические пятна как имеющие форму зубьев пилы, а воспринимаем эти зубья, отталкиваясь от энтоптических бликов. Зрительное поле приобретает отчетливость, ориентированность и замкнутость,

<sup>1</sup> Ibid. P. 12.

становясь гипнагогическим полем. В общем и целом фосфены в данный момент функционируют как интуитивная материя, на основе которой нами схватываются зубья пилы. Есть интенция, направленная на зубья пилы, и эта интенция поглощает фосфены, а последние наполняют ее в интуитивном плане. Однако, само собой разумеется, эта интенция имеет совершенно особый порядок: она, несомненно, подобна той, благодаря которой мы можем разглядеть человеческое лицо в каком-нибудь пятне или в пламени, но эта последняя свободна и обладает сознанием своей спонтанности. Напротив, в гипнагогическом сознании интенция скованна: она была вызвана необходимостью точнее определить формы фосфенов; она явилась для того, чтобы можно было схватить их, и они не противились этому, поскольку фактически не имеют никакой формы, но и не поддались ей, и сознание конституировало на их основе новый объект. Полагает ли она существование этих прямых и кривых линий? Нет, интенция полностью воздерживается от какого бы то ни было полагания, связанного с их существованием. Она полагает только то, что видит их, что они являются «ее представлением». Она не могла не увидеть какие-то формы, потому что искала их; идея поистине роковым образом непосредственно воплотилась в форме видения. Поэтому гипнагогический образ оказывается в корне фальшивым: то, что в действительности представляет собой лишь пустую интенцию, он в плане восприятия изображает как субъективный феномен. Реальные качества энтоптической материи служат опорой интенциям, которые необычайно обогашают ее. К примеру, я вижу три линии ярко-фиолетового цвета. На деле же я знаю, что вижу этот фиолетовый цвет, но не вижу его; более того, я знаю, что вижу нечто, что является фиолетовым. После того как образ исчезнет, я могу дать себе отчет в том, что это самое нечто есть свечение энтоптического пятна. Следовательно, я схватываю это свечение в виде фиолетового цвета; свечение представляется фиолетовым цветом и т. д.

Образы в собственном смысле слова (те или иные лица, животные и т. д.) появляются позднее. В литературе приводятся случаи, когда они возникали прежде каких бы то ни было геометрических фигур, но я заметил, что чаще всего мы едва обращаем внимание на эти появляющиеся в гипнагогическом поле арабески. Мне кажется, что на самом деле они всегда появляются первыми. Они распределяют пространство в трех

измерениях, отталкиваясь от энтоптического поля; они устанавливают некие рамки. Более сложные образы бывают вызваны нашей *внезапной уверенностью, возникающей в отношении геометрических форм*. Почти то же самое мы обнаруживаем в состоянии бодрствующей мысли, когда говорим: эти линии напоминают мне человеческое лицо. Но здесь мысль оказывается скованна и не может отстраниться от самой себя. Если мы считаем, что линии напоминают нам чье-то лицо, это означает, что мы видим лицо в этих линиях. Плененная мысль непременно должна осуществить все свои интенции. Довольно часто мне удавалось проследить за их появлением и рассредоточением. В этом отношении нет ничего более поучительного, чем видения, которые можно было бы назвать несостоявшимися. Например, я стремлюсь достичь определенности в отношении какого-либо цветного сгустка или обладающего некоторыми очертаниями образа, и какое-то смутное сходство приводит мне на ум мысль об «орле». Если какой-нибудь шум или сторонняя мысль неожиданно отвлекает меня, то эта интерпретация рассеивается на полути, и тогда я могу отдать себе отчет в том, что она чуть было не «схватилась», то есть чуть было не осуществилась в чувственном плане, чуть было не разыграла себя. Существенная характерная черта скованного сознания, как нам кажется, состоит в его фатальности. Детерминизм (который, по всей видимости, никоим образом нельзя применять к фактам сознания) полагает, что при наличии такого-то феномена неизбежно должен возникнуть другой феномен. Фатализм же полагает, что если должно произойти некоторое событие, то именно это будущее событие определяет серию событий, которые к нему приведут. И не детерминизм, а именно фатализм представляет собой обратную сторону свободы. Можно даже сказать, что непостижимая в физическом мире фатальность в мире сознания, напротив, находится как раз на своем месте. Это хорошо показал Алэн.<sup>1</sup> Чего действительно не хватает плененному сознанию, так это представления о возможном, то есть способности воздержаться от своего суждения. Но любая мысль пленяет сознание и сковывает его, и, мысля ее, сознание в то же время разыгрывает ее и реализует. Если бы этот шум внезапно не пробудил меня, моя интерпретация — «орел» — вылилась бы в форму: «Я вижу орла». Обладать завершенным сознанием этого, означало бы досто-

<sup>1</sup> См., например, *Mars ou la Guerre jugée*.

верно это почувствовать. Таким образом, внезапные метаморфозы сущности гипнагогических объектов соответствуют такому же числу внезапных метаморфоз нашего полагания:

«Вдруг я вижу, что линии — это веревки».<sup>1</sup>

Впрочем, из этого же фрагмента явствует, как мысль кристаллизуется в интуитивную достоверность:

«Немедленно я замечаю и бельевые прищепки, которыми они (носки) крепятся на этих веревках».<sup>2</sup>

Веревки и носки вызывают в уме представление о прищепках. Но это представление не мыслится как чистая идея; оно тотчас же приобретает достоверность: то, что я вижу, предполагает наличие прищепок. Здесь ясно видно, как знание низводится на уровень интуиции.

Естественно, следовало бы дать объяснение метаморфозам, непрерывно происходящим с гипнагогическими образами. В самом деле, мы тут имеем дело с миром, охваченным непрерывным движением: фигуры трансформируются, быстро сменяют одна другую, линия превращается в веревку, веревка становится лицом и т. д. С другой стороны, каждой фигуре живость придают поступательные или вращательные движения — вращающиеся огненные колеса, стремительно падающие звезды, приближающиеся или отдаляющиеся лица. По нашему мнению, эти движения объясняются тремя факторами. С одной стороны, это само течение скованной мысли, которая никогда не бывает свободна от той или иной интерпретации; одна очевидность спешит на смену другой; за ослепительно достоверными очертаниями какого-либо лица с очевидной достоверностью следуют очертания скелета и т. д. Во-вторых, видоизменения энтоптического поля поставляют беспрестанно обновляющуюся интуитивную основу для всей новых достоверностей. Поскольку возникновению энтоптических бликов способствуют спонтанная деятельность зрительного нерва, эффекты кровообращения или механическое воздействие век на глазные яблоки, а также поскольку все эти элементы наличествуют одновременно, их побудительные причины постоянно меняются, и как следствие в той же мере меняются их результаты. Мы полагаем, что возникновение этих фигур, стремительно вращающихся вокруг своей оси или раскручивающихся по спирали, обусловлено непрерывным мерцанием отдельных энтоптиче-

ских пятен. Третьим фактором, естественно, должно стать движение глазных яблок. Именно им я объяснил бы некоторые парадоксальные особенности гипнагогических видений: например тот факт, что звезда, которая словно падает сверху вниз, пересекая мое зрительное поле, кажется все время *остающейся на одной и той же высоте* относительно оптических осей.

Но наша задача состоит здесь не в том, чтобы определить структуру гипнагогического сознания во всех деталях. Мы только хотим показать, что речь здесь идет именно об образном сознании и что оно очень близко к тем сознаниям, которые обнаруживают образы в каком-нибудь пятне или в пламени. И в том и в другом случае материя пластична: здесь — какие-то арабески, слабо выраженные формы, там — лишенные контуров блики. В обоих случаях разум бездействует; положение тела зачастую остается одним и тем же: человек лежит, не в состоянии заснуть, и его взгляд блуждает по арабескам обоев. Именно в такой ситуации перед нами предстает большинство образов. Здесь же берет свое начало и зачарованность. Часто арабески выглядят довольно странно; линии воспринимаются в виде неподвижных вихрей; мы видим какие-то движущиеся формы, направленные движения, которые связывают их друг с другом и затем исчезают. Наш взгляд прикован к тому или иному целому, а вся остальная часть зрительного поля остается смутной и зыбкой. Именно в этот момент появляются новые формы — лица. Если возбуждение достаточно сильно, эти лица и персонажи по своей отчетливости могут приближаться к галлюцинациям. Однако между двумя этими типами сознания сохраняется очень большая разница: в отношении арабесок мы не полагаем, что реальное качество объекта состоит в том, чтобы представлять собой какое-либо живое существо или лицо. Полагание существования не производится. В деятельности сознания ощущается спонтанность. Речь идет о некоей игровой активности, созидающей себя таковой. В гипнагогическом образе это игровое сознание исчезает. Образ полагается не как объект, но как представление. Пусть мы не видим кота, но мы имеем представление о коте; выражаясь точнее, мы *готовы увидеть несуществующего кота*. Без сомнения, несмотря ни на что, в гипнагогическом сознании сохраняется смутное ощущение спонтанности, некоей самодостаточности. Мы ясно сознаем, что при желании все можно было бы прекратить. Но речь идет о не-тетическом сознании, которому в известной степени

<sup>1</sup> Leroy. Op. cit. P. 37.

<sup>2</sup> См. наст. кн., с. 104.

противоречит способ полагания объекта. Впрочем, сознание ощущает себя в изрядной мере скованным и полагает свой объект как несуществующий. Оно полагает, что видит кота; но сознавая, что само является инициатором этого видения, оно все же не полагает его коррелят как существующий. Отсюда такой парадокс: я действительно вижу нечто, но то, что я вижу, есть *ничто*. Вот почему это скованное сознание принимает форму образа: дело в том, что оно сковано не до конца. В сновидении плененность оказывается полной и кот полагается как объект. В случае же гипнагогического образа изначальная позиция нашего сознания весьма напоминает нашу позицию перед гравюрой Дюрера: с одной стороны, говорили мы, я *вижу Смерть*, с другой — эта самая Смерть, которую я вижу, не существует. Так же обстоит дело и в занимающем нас случае. Но в образном сознании гравюры материя сохраняла свою независимость, то есть могла стать объектом восприятия. В случае же гипнагогического сознания материя почти неотделима от сознания, которое мы имеем относительно нее, поскольку, будучи осознана, она радикально изменяется не только в своих функциях, но и в самом своем строении. Конечно, в случае, когда мы схватывали гравюру как образ, плоское казалось нам выпуклым, бесцветное — цветным, пустое — полным и т. д. И все же качества гравюры, воспринимаемой как образ, по большей части сохранялись, когда она становилась объектом восприятия. В гипнагогическом же сознании нет почти никакой связи между образом и его интуитивной основой. Поэтому, когда образное сознание рассеивается, мы в установке восприятия только с большим трудом можем вновь найти элементы, которые выполняли функцию матери.

Хотя образное сознание, связанное с пятнами и арабесками, глубоко отличается от гипнагогического сознания присущей ему *верой*, между ними существуют все же некие промежуточные формы. В самом деле, мы видели, что в первом случае имеет место некоторая начальная зачарованность сознания. Мы предполагаем, что эта зачарованность может быть тотальной, когда в особых психологических условиях мы надолго задерживаем взгляд на неких исключительных объектах. По-видимому, магический стеклянный шар и кофейная гуща ясновидцев являются такими объектами. Кажется весьма правдоподобным, что кому-нибудь, кто надлежащим образом к этому расположен, удается увидеть в кристаллическом шаре те или иные сцены. Речь здесь

в действительности идет об объектах, весьма близких к энтоптическим пятнам. Глаз ни на чем не может задержаться, никакая форма его не удерживает. Когда видение, вызванное этим постоянным дисбалансом, появляется, оно предстает как спонтанный образ и человек говорит: это образ того, что должно со мной случиться. Отсюда мы видим, что энтоптические пятна вовсе не являются единственно возможной материей гипнагогических видений. Напротив, мы могли бы составить целый класс объектов, функционирующих в качестве интуитивной основы этих образов. Было бы довольно, если бы они представляли собой некие слабо выраженные, рассеивающиеся под нашим взглядом, затем вновь и вновь беспрерывно образующиеся формы, формы, среди которых взгляд теряется (либо ничего не находя перед собой, как в случае со стеклянным шаром, либо постоянно возвращаясь к тонким очертаниям, как при гадании на кофейной гуще), короче говоря, формы, которым свойственно беспрестанно привлекать внимание и никогда его не оправдывать. Если мы допустим еще, что человек пребывает в сонном состоянии и не сопротивляется внушению, то вскоре родится гипнагогический образ.

## Глава 7. *От портрета к ментальному образу*

Теперь мы можем приступить к описанию ментального образа: именно им завершается рассматриваемый нами ряд. Но сначала следовало бы оценить пройденный путь.

Глубинная интенция не изменилась. В рассмотренных нами случаях речь все время шла о том, чтобы оживить некую материю и тем самым составить *представление* об отсутствующем или несуществующем объекте. Материя никогда не была совершенным аналогом объекта представления: для того чтобы его истолковать и заполнить его лакуны, всегда требовалось некоторое знание. Именно эволюцией этих коррелятивных элементов — материи и знания — мы до сих пор и занимались.

**А. Материя.** — Материя портрета представлена неким квази-лицом. Без сомнения, это прежде всего нейтральная стихия, которая с одинаковым успехом может функционировать в качестве основы и перспективного, и образного сознания. Но такая индифферентность имеет место главным образом в теории. Фактически же на спонтанность сознания оказывается сильное влияние: эти умело организованные формы и цвета

почти навязываются нам в качестве образа Пьера. Если я захочу их *воспринять*, они станут этому сопротивляться. Перед образным сознанием картина сразу же предстает *рельефной*, и перцептивному сознанию предстоит потрудиться, чтобы увидеть ее плоской. Кроме того, это квази-лицо доступно наблюдению: те новые качества, которые я в нем замечаю, я, разумеется, отношу не к находящемуся у меня перед глазами объекту, к этому живописному полотну. Я проецирую их поверх картины на истинного Пьера. Отсюда следует, что каждое мое суждение относится к области вероятного (тогда как при настоящем наблюдении суждения достоверны). Когда я говорю «у Пьера голубые глаза», я подразумеваю: «по крайней мере, если эта картина верно отображает его черты».

Материя моего образа есть строго индивидуальный объект; картина уникальна во времени и в пространстве. Следует даже добавить, что черты квази-лица равным образом обладают этой неотчуждаемой индивидуальностью: эта квази-улыбка не похожа ни на какую другую. Тем не менее эта индивидуальность воспринимается только перцептивным сознанием. При переходе от восприятия к образу материя до известной степени обобщается. Мы говорим: «Да, именно *так он улыбается*», давая понять, что в одной этой улыбке представлено множество индивидуальных улыбок Пьера. Мы схватываем различные качества материи как презентативные, каждое из которых представляет множество появляющихся и исчезающих у Пьера качеств: этот розовый цвет становится *розовым цветом* его губ; эти зеленые блики становятся *зеленым цветом* его глаз. То, что мы ищем при посредстве картины, это не тот Пьер, каким он мог нам явиться позавчера или в какой-то из дней прошлого года; это *Пьер вообще*, прототип, служащий тематическим единством всех индивидуальных появлений Пьера.<sup>1</sup>

По мере нашего восхождения в иерархии образных сознаний материя становится все более и более бедной. Сначала, несмотря на некоторые различия, в восприятии все развертывалось так же, как и в образе; менялось, и притом радикально, прежде всего представление о материи, которая в первом случае соотносилась с самой собой, а во втором — с другим

<sup>1</sup> Если образ должен передать индивидуальные, «неповторимые», черты, необходимо, чтобы художник уточнил это. Например, иллюстратор, делающий набросок к криминальному репортажу, уточнит: «портрет преступника в момент вынесения судебного приговора».

объектом. Но уже в случае подражания то, что является образному сознанию, совершенно не похоже на то, что можно наблюдать в восприятии. Материя, переходя от одной функции к другой, становится беднее — утрачивается множество качеств, и то, что в конечном итоге служит интуитивной основой моего образа, никогда не смогло бы стать таковой для восприятия. С этого момента материя образа характеризуется некоей существенной скучестью. Отсюда следует, что интенциально усматриваемый через посредство материи объект становится более обобщенным. Когда Франконе пародирует Шевалье, я вижу даже не «Шевалье в его коричневом костюме», не «Шевалье с его голубыми глазами...» и т. д. Это просто-напросто Шевалье. В случае схематического рисунка я при посредстве этих черных линий проецирую образ «бегуна-в-момент-усилия», который служит *прототипом* всех возможных бегунов. На этой стадии трудно с полной ясностью отличить *идею* бегуна от его *образа*. Далее мы увидим, что этого можно достичь, но объект идеи и объект образа, хотя они и воспринимаются разными способами, оказываются тождественными. С этого момента мы сталкиваемся с феноменом квази-наблюдения, когда по материи (лицу имитатора, линиям схематического рисунка) не прочитывается ничего, кроме того, что туда вложено. По мере того как материя образного сознания все больше отделяется от материи восприятия, по мере того как она все больше проникается знанием, ослабляется ее сходство с объектом образа. Появляется новый феномен — феномен *равносильности*. Интуитивная материя выбирается таким образом, чтобы она была равносильна материи объекта. Движение гипостазируется как эквивалент формы, свечение — как эквивалент цвета. Отсюда, разумеется, вытекает, что знание играет все более важную роль, вплоть до того, что на почве интуиции заменяет собой саму интуицию. В то же время собственно образная интенция мало-помалу возникает под влиянием самой материи образа. Для того чтобы привести ее в действие, требуется некая система знаков (подражание), совокупность условностей и определенное знание (схематический образ), свободная игра ума ( пятна на стене, арабески обоев) или зачарованность сознания (гипнагогические образы). Одним словом, по мере того как знанию отводится все большее значение, интенция становится более спонтанной.

Б. *Знание*. — В своей идеальной форме знание не заменяет собой обедненную материю. Как таковое оно, по-видимому,

не может заполнить лакуны в интуиции. Оно должно выродиться, и к этому его вырождению мы еще вернемся. Оно переходит в область интуиции способом пантомимы; оно проникает в наши движения. Появляется новый феномен — *символическое движение*, которое по самой своей природе, как движение, принадлежит области интуиции, а по своему значению — области чистой мысли. Но может случиться, что знание непосредственно воплощается в других чувственных качествах, как это происходит в случае гипнагогических образов. Мы увидим, что этот феномен вырожденного знания не относится исключительно к сфере воображения и его можно встретить уже в случае простого восприятия.

## Глава 8. Ментальный образ

Для того чтобы доказать, что образ имеет чувственное содержание, проводились весьма бессмысленные эксперименты:

«Если, к примеру, испытуемый сидит в хорошо освещенной комнате перед экраном из матового стекла, за которым помещен скрытый от него фонарь проектора, он зачастую не может определить, произведены ли те слабые цветные блики, которые он видит на стекле, светом фонаря или его собственным воображением. Его просят представить себе, что на стекле появляются очертания банана. В большинстве случаев результат остается одним и тем же, независимо от того, проецируем ли мы с помощью фонаря слабую желтую полосу или исключаем воздействие всякого внешнего источника света, — восприятие желтой полосы совпадает с появлением соответствующего образа».<sup>1</sup>

К тому же роду относятся и опыты, недавно поставленные Шраубом: «Мы производим звуки и измеряем их интенсивность. Затем мы просим испытуемого мысленно воспроизвести эти звуки. Каждый из этих звуков он должен сопоставить с тем, который послужил его причиной, и этот последний мы производим снова и снова, увеличивая (или уменьшая) его интенсивность до тех пор, пока по силе своего воздействия он не сравняется с тем представлением (или воспроизведенным образом), которое складывается в отношении него у испытуемого».<sup>2</sup>

Эти исследования имели бы смысл только в том случае, если бы образ был тождествен слабому восприятию. Но он предстает как образ, и, следовательно, его нельзя сравнивать с восприятием по степени интенсивности. Неизвестно, кто поступает более опрометчиво — экспериментатор, задающий подобные вопросы, или испытуемый, покорно на них отвечающий.

Выше мы определили образ как «некий акт, нацеленный на отсутствующий или не существующий в телесном виде объект через посредство некоего физического или психического содержания, которое дано не само по себе, а в качестве аналогичного репрезентанта того объекта, на который нацелен этот акт». В случае с ментальным образом содержание не является внеположенным. Мы видим чей-то портрет, карикатуру, какое-то пятно, но мы не видим ментального образа. Увидеть какой-то объект означает локализовать его в пространстве, между этим столом и ковром, на некоторой высоте, справа или слева от меня. Однако мои ментальные образы не смешиваются с окружающими меня объектами. Это происходит потому, скажут нам, что присущие ощущения выполняют «ограничительную» функцию. Но с чего бы здесь имело место это ограничение, почему бы тому и другому не быть полагаемым совместно?

В самом деле, ментальный образ нацелен на какую-то *реальную вещь*, существующую в мире восприятия наряду с другими; но он нацелен на нее сквозь призму психического содержания. Бессспорно, это содержание должно соответствовать некоторым условиям: сознавая образ, мы схватываем один объект в качестве «аналога» другого объекта. Картины, карикатуры, пародии, пятна на стенах, энтоптические блики — все эти *репрезентанты* характеризуются тем, что объективны по отношению к сознанию. Чисто психическое «содержание» ментального образа не может не подчиняться этому закону: сознание, которое находилось бы напротив той вещи, на которую оно нацелено, было бы перцептивным сознанием; сознание, которое нацеливалось бы на какую-либо вещь в пустоте, было бы чисто сигнификативным. Обстоятельство, состоящее в том, что материя ментального образа для сознания по необходимости должна быть уже конституирована в некоем объекте, мы будем называть *трансцендентностью* репрезентанта. Но трансцендентность не означает внеположенности: внешней является именно репрезентируемая вещь, а не ее ментальный «аналог». Иллюзия имманентности заключается в том, что внешний, пространственный характер и все чувственные качества вещи переносятся на трансцен-

<sup>1</sup> Titchener. Manuel de Psychologie. Trad. Lesage. P. 198.

<sup>2</sup> Dwelshauvers. Traité de Psychologie. P. 368.

дентное психическое содержание. Но оно не обладает этими качествами; оно их *репрезентирует*, хотя и *по-своему*.

Казалось бы, теперь нам нужно только описать это аналогичное содержание, как мы уже описали материальное содержание сознания портрета или подражания. Но здесь мы сталкиваемся с серьезным затруднением: в предыдущих случаях, когда само образное сознание рассеивалось, оставался некий чувственный сгусток, который можно было описать — живописный холст или пятно на стене. Воспроизведя некоторые движения или позволяя линиям и краскам картины воздействовать на нас, мы могли (не подвергая, собственно, образное сознание никаким преобразованиям), по крайней мере, без особого труда восстановить «аналог», отталкиваясь от этого чувственного остатка. Материей моего образного сознания портрета был, по всей видимости, этот живописный холст. Надо признать, что рефлексивная дескрипция ничего не сообщает нам непосредственно о репрезентативной материи ментального образа. Дело в том, что, когда образное сознание исчезает, его трансцендентное содержание исчезает вместе с ним и не остается никакого сгустка, который можно было бы описать; мы обнаруживаем перед собой другое синтетическое сознание, ничего общего не имеющее с первым. Стало быть, мы не можем надеяться на то, что это содержание будет схвачено интроспективно. Следует сделать выбор: либо мы формируем образ и тогда можем познать его содержание только по выполняемой им функции аналога (независимо от того, было ли наше сознание неотрефлексированным или рефлексивным), можем, опираясь на него, воспринять качества вещи, на которую он нацеливается; или же мы не формируем его, и тогда у нас вовсе нет никакого содержания, никакого остатка. Одним словом, в силу сущностной необходимости мы знаем, что в случае с ментальным образом имеет место некая физическая данность, функционирующая как аналог, но если мы хотим точнее определить природу и компоненты этой данности, то вынуждены ограничиться одними предположениями.

Следовательно, мы должны покинуть твердую почву феноменологической дескрипции и вернуться к экспериментальной психологии. Это означает, что, подобно тому как это происходит в экспериментальных науках, нам следует выдвигать гипотезы и искать подтверждения им в наблюдении и в опыте. Но эти подтверждения никогда не позволят нам преступить границы вероятного.

## Часть вторая

### ВЕРОЯТНОЕ

## ПРИРОДА АНАЛОГА В МЕНТАЛЬНОМ ОБРАЗЕ

### Глава 1. Знание

Образ определен своей интенцией. Именно благодаря интенции образ Пьера является сознанием Пьера. Если рассмотреть эту интенцию в самом ее начале, когда она пробивается из спонтанности нашего сознания, то, сколь бы оголенной и бедной она ни казалась, она уже содержит в себе некоторое знание: предположительно — это наше знакомство с Пьером. Пусть это знакомство будет всего лишь пустым ожиданием, некоей направленностью: в любом случае это направленность *на Пьера*, ожидание *в отношении Пьера*. Одним словом, выражение «чистая интенция» есть соединение противоречящих друг другу терминов, так как она всегда *на что-то направлена*. Но в случае образа интенция не ограничивается некоей неопределенной нацеленностью на Пьера: она видит его высоким блондином со вздернутым или же орлиным носом и т. д. Таким образом, нужно, чтобы она содержала знания, двигалась сквозь некий сознательный слой, который можно было бы назвать слоем знания. Следовательно, в образном сознании знание от интенции можно отличить только путем абстрагирования. Интенция определяется только знанием, поскольку в образе мы представляем себе лишь то, что в известной мере нам уже известно, и наоборот, знание здесь — не просто знание, оно есть некий акт, есть то, что я хочу себе представить. Мне недостаточно всего лишь знать, что Пьер блондин; это знание должно быть реализовано на почве интуиции. Разумеется, его не следует рассматривать как некую добавку, присовокупляемую к уже конституированному образу, для того чтобы его пояснить, — им обусловлена действительная структура образа.

Образ не мог бы существовать без знания, которое его конституирует. В этом состоит глубинное основание феномена

квази-наблюдения. Знание же, напротив, может существовать в свободном состоянии, то есть может само конституировать то или иное сознание.

«Я утверждаю, — пишет Бюлер, — что в принципе любой объект вполне и с необходимой точностью можно мыслить без помощи образа. Я могу, не прибегая к представлению, с достаточной определенностью помыслить любой отдельно взятый оттенок голубого цвета на картине, висящей в моей спальне, если только этот объект может быть дан мне каким-либо иным способом, нежели посредством ощущений!»

Что следует понимать под этим знанием в свободном состоянии? Действительно ли оно нацеливается на объект? Один из испытуемых Бюлера сообщает нам об этом:

«Знаете ли вы, сколько основных цветов в изображении Мадонны из Сикстинской капеллы?». «Да. Сначала у меня возник образ Мадонны в ее облачении, потом образы двух других персонажей, в частности Святой Варвары в желтых одеждах. Таким образом, это были красный, желтый и зеленый цвета. Тогда я спросил себя, есть ли там еще и синий цвет, и *без помощи образа понял, что он там представлен*».

Знание нацеливается на синий цвет, поскольку он представлен на картине и поскольку это четвертый из основных цветов.

Сходным образом и по ответу одного из испытуемых Мессера («Слово „гора” вызывает у него „сознание” (сам он этот термин не употребляет) направленности на какую-то вещь, на которую по определению можно взобраться») видно, что гора понимается не как интуитивная реальность, но как некий *образец*. Впрочем, это хорошо показано и в классификации Бюлера. Он делит «Bewußtheiten»\* на три категории, а именно сознание *образца*, сознание *связи* и сознание *интенции*. Последним, крайне неудачным, термином в конечном итоге у него обозначается сознание некоего порядка, некоей упорядоченности, или системы. Короче говоря, в своем чистом состоянии знание представляется сознанием *отношений*. Естественно, это сознание пусто, потому что чувственная материя мыслится здесь исключительно в качестве основы этих

отношений. Например, синий цвет на картине мыслится лишь как «четвертый основной цвет». Знание может быть уточнено, насколько мы того захотим, оно может охватывать множество различных отношений в едином сложном синтезе, может нацеливаться на конкретные отношения между индивидуальными объектами (например, г-н Лебрен может быть представлен мне как «выдающийся государственный деятель Франции»); может предшествовать суждению или сопровождать его; может даже соединиться с одним или несколькими знаками: оно все равно останется пустым сигнификативным сознанием.

Но Гуссерль говорит,<sup>1</sup> что это пустое сознание может быть наполнено. Наполнено не словами — слова служат лишь опорой знанию. Именно в образе<sup>2</sup> осуществляется интуитивное «наполнение» (Erfüllung) значения. Если, к примеру, я мыслю «ласточку», то поначалу это всего лишь слово и всего лишь пустое значение. Если затем возникает образ, то происходит новый синтез и пустое значение становится сознанием, которое наполнено образом *ласточки*.

Мы должны признать, что эта теория нас шокирует. Прежде всего, что представлял бы собой образ за пределами сигнификативного синтеза? Мы не можем допустить, что образ является для того, чтобы «наполнить» пустое сознание, — он сам *есть* некое сознание. Кажется, что здесь Гуссерль пал жертвой иллюзии имманентности. Но всего более нас занимает проблема, которую можно назвать проблемой вырождения знания. Верно ли, что знание, выходя из свободного состояния и становясь интенциональной структурой образного сознания, не претерпевает никаких других изменений, кроме того, что становится наполненным? Не подвергается ли оно, напротив, некоей радикальной модификации. Психологи, которые методом экспериментальной интроспекции исследовали соотношение образа и мышления, наряду с чистым знанием, данным как «Bewußtheiten», «Bewußtseinlagen», «Sphärenbewußtsein»\* и т. д., подметили у опрошенных ими лиц любопытные состояния, которые, хотя и не содержат никаких элементов представления, однако уже расцениваются ими как образы.

<sup>1</sup> Bühler. Tatsachen und Probleme zu einer Psychoologie der Denkvorgänge // Arch. ges. Psych. 1907. Bd I. S. 321.

\* Сознаваемое, осознанные предметы или идеи (нем.) (прим. перев.).

<sup>1</sup> Husserl. Logische Untersuchungen. T. II, ch. I; T. III, ch. I.

<sup>2</sup> Но, разумеется, не в восприятии.

\* «Сознаваемые предметы», «ситуации сознания», «сознание сфер» (нем.) (прим. перев.).

В протоколах Швите встречаются очень показательные записи:

1'. Пациент I: «открытый».

«У меня возник неопределенный образ какого-то „отверстия”».

2'. Пациент II: «непохожие».

«Я видел два неопределенных и непохожих друг на друга объекта».<sup>1</sup>

Таким образом, перед нами отверстие, которое не проделано в каком-либо материале и даже не имеет определенной формы. Тем не менее в образе оно предстает как отверстие. А вот два объекта, у которых нет даже пространственных характеристик, то есть каких бы то ни было интуитивных качеств, благодаря которым их можно было бы отличить друг от друга, и тем не менее они оказываются схвачены в образе как непохожие. Спрашивается, чем же образ отличается от чистого знания. И все-таки он утверждает себя как образ.

Бюрглю высказывается еще более определенно. По поводу работ Мессера он пишет:

„На более низком уровне — направление в пространстве, направленность вовне”. При произнесении слова *Атланти* у второго испытуемого возникает зрительное представление о некоей области на карте. „Скорее всего, это направление уводит за пределы Средиземного моря...”. Часто испытуемые сомневаются, как это назвать — образом или мыслью. При слове *гвоздь* первый из них отмечает, что в его сознании появляется зрительное или мысленное представление о какой-то вещи, но ее природа такова, что от нее можно получить зрительное впечатление. „Я подумал о чем-то длинном, заостренном”. Для обозначения этих состояний пользуются такими выражениями, как знание, просто склонность к порождению зрительных представлений, „зачатки зрительных представлений и т. д.”.<sup>2</sup>

Мы уже говорили, что, принимая участие в конституировании образа, знание подвергается<sup>3</sup> радикальной модификации.

<sup>1</sup> Schwite. Über die psychische Repräsentation der Begriffe // Arch. ges. Psych. Bd XIX. S. 475.

<sup>2</sup> Burroud. La Pensée d'après les recherches expérimentales de Watt, etc. Alcan, 1927. P. 68.

<sup>3</sup> Это «подвергается» не следует понимать в буквальном смысле. Знанию не свойственна пассивность, благодаря которой оно могло бы подвергнуться чему бы то ни было. Лучше было бы сказать, что знание позволяет себе несколько деградировать.

Это происходит с ним даже прежде, чем образ оказывается конституирован. Существуют сознания особого рода, которые, подобно чисто сигнifikативным сознаниям, пусты, но при этом не являются чисто сигнifikативными сознаниями. С самого начала утверждается их глубинная связь с чувственным миром. Они выступают как «зрительное или мысленное представление о какой-то вещи, но ее природа такова, что от нее можно получить зрительное впечатление». Мы далеки от того, чтобы признать «Bewußtheiten» Бюлера. Речь все еще идет о некоем знании, но уже о знании выродившемся.

Не соответствует ли это знание, выступающее в качестве «зачатка зрительного представления», динамической схеме Бергсона? В самом деле, в своей глубинной структуре оно определяется, по-видимому, связью с теми образами, которым еще предстоит возникнуть... «Оно состоит в ожидании появления образов, в определенной установке ума, которая предназначена либо для того, чтобы подготовить появление отчетливого образа, как в случае с памятью, либо для того, чтобы организовать более или менее продолжительную игру образов, способных в эту игру включиться, как в случае с творческим воображением. Оно пребывает в открытом состоянии, тогда как образ — в закрытом. В терминах становления оно динамически изображает то, что образы предлагают нам как полностью осуществленное, в статическом состоянии».<sup>1</sup>

В те времена, когда Бергсон выступил со своей теорией, динамическая схема представляла собой значительный шаг вперед по сравнению с ассоциализмом. Сегодня же психология намного более свободна от влияния Тэна. Мышление не сводится к ощущению и определяется смыслом (*meaning*) и интенциональностью. Мышление — это акт. В свете этих новых тезисов динамическая схема кажется лишь робкой и не достигающей своей цели попыткой. Без сомнения, она уже представляет собой некое синтетически организованное целое, и это предпочтительнее, чем простая ассоциация образов. Но было бы бессмысленно искать у Бергсона позитивное описание интенциональности, которая ее учреждает. Такова постоянная двусмысличество бергсоновского динамизма: мелодические синтезы — но без синтезирующего акта; организация — без организующей силы. Такова и динамическая схема: она, без сомнения, динамична, как бывает динамична какая-либо сила

<sup>1</sup> Bergson. L'Energie spirituelle. P. 199.

или, к примеру, вихрь. Но она нигде со всей ясностью не выступает как акт, а только как вещь.

Из этого фундаментального недостатка вытекает вся двусмысличество ее природы. В одном случае появляется некая переходная форма, которую может принимать представление:

«Интеллектуальная работа заключается в том, чтобы проводить *одно и то же представление* сквозь различные планы сознания в направлении от абстрактного к конкретному, от схемы к образу».<sup>1</sup>

В другом — организующая сила скрывается в тени того, что ей удалось организовать.

«...Это представление иного порядка, которое всегда способно осуществляться в образах, но всегда отлично от них,.. которое присутствует в работе порождения образов и содействует ей, но, когда дело его сделано, остается в тени уже сформированного образа».<sup>2</sup>

Равным образом невозможно в точности определить ту роль, которую в создании этих схем играет аффективность. Бергсон пишет:

«Когда я хочу припомнить какое-нибудь имя собственное, я сначала обращаюсь к общему впечатлению, которое у меня о нем сохранилось; именно оно будет играть роль „динамической схемы”».<sup>3</sup> И далее:

«...я исхожу из общего впечатления, которое у меня от этого осталось. Это было странное впечатление, но странность его была вполне определенной. В ней словно господствовал дух варварства и грабежа».<sup>4</sup>

И все же эти впечатления не являются чисто аффективными, поскольку Бергсон называет свою схему<sup>5</sup> «неразрывно связанной с некоторым содействием со стороны аффективности».

По правде говоря, Бергсон не слишком утруждает себя стремлением к ясному описанию своей схемы. Для него важно прежде всего обнаружить в ней те качества, которым он придает значимость во всех своих описаниях сознания: схема есть некое *становление*;<sup>6</sup> кроме того, ее элементы *проникают*

*друг в друга*.<sup>1</sup> Именно этим взаимопроникновением и этой мелодической длительностью схема отличается от образа «с его устойчивыми контурами, с его рядоположенными частями». В ней есть жизнь, есть движение сознания. Она «рисует нам то, что было». Мы вновь встречаем здесь важные бергсоновские темы и классические оппозиции его системы; схема есть нечто подвижное и живое, образ же — нечто статичное и мертвое, пространство, которым движение ограничено.

Именно это противопоставление нам кажется здесь неудачным, именно оно мешает нам в общем и целом принять бергсонову дескрипцию. Прежде всего, мы уже сказали, что знание вовсе не исчезает, когда завершается конституирование образного сознания; оно не «ходит в тень» образов. Оно не является «всегда способным осуществляться в образах, но всегда отличным от них». Оно представляет собой действительную структуру образного сознания. Мы не можем согласиться со столь радикальным различием образа и схемы. В противном случае нам приходилось бы *узнавать* (*apprendre*) наши образы, как и наши восприятия; для этого нужно было бы наблюдать за ними; для того чтобы вести наблюдение, мы опять-таки нуждались бы в схемах, и так до бесконечности.

Кроме того, нам кажется, что такое понимание образа, как «представления... части которого располагаются друг подле друга», обусловлено иллюзией имманентности. Друг подле друга части располагаются *в объектах*. Образ же есть некий внутренний синтез, характеризующийся действительным взаимопроникновением всех своих элементов. Вспомним тех персонажей из сновидений,<sup>2</sup> которые одновременно могут быть и мужчиной и женщиной; и стариком и ребенком. Леруа очень тонко подметил, что в состоянии бодрствования наши образы, быть может, не менее полиморфны. Мы продемонстрируем это в следующей главе. Во всяком случае, целую категорию составляют образы, называемые Флахом<sup>3</sup> символическими схемами и в своей изначальной нераздельности содержащие массу вещей, которые дискурсивная мысль должна будет проанализировать и расположить друг подле друга.

<sup>1</sup> Ibid. P. 188 (курсив наш. — Ж.-Л. С.).

<sup>2</sup> Ibid. P. 188.

<sup>3</sup> Ibid. P. 193.

<sup>4</sup> Ibid. P. 175.

<sup>5</sup> Ibid. P. 178.

<sup>6</sup> Ibid. P. 199—200.

<sup>1</sup> Ibid. См., например, с. 189, 178: «Нераздельная схема» и т. д.

<sup>2</sup> См.: Freud. Traumdeutung. P. 67. Сновидение Ирмы.

<sup>3</sup> Flach A. Über Symbolische Schemata im produktiven Denkprozeß // Arch. ges.

Psych. Bd II. P. 369, 599.

### «Понять смысл слова „Бодлер”.

В свободном пространстве, на абсолютно темном фоне я сразу же увидел сине-зеленое пятно, по цвету напоминающее купорос и как бы выплеснутое в это пространство одним-единственным широким взмахом кисти. Пятно было больше скорее в длину, чем в ширину, — быть может, раза в два. Сразу же явилось знание о том, что этот цвет должен выражать нечто болезненное, специфически декадентское, характерное для Бодлера. Я пытаюсь применить этот образ к Уайльду или Гюйсмансу, но это невозможно. Я ощущаю довольно сильное сопротивление, как если бы мне предлагали что-то противоречащее логике. Этот образ имеет силу лишь для Бодлера, и с этой минуты он становится для меня репрезентативным в отношении этого поэта».

Итак, следует оставить в стороне столь неопределенные выражения, как «становление», «динамизм» и т. д. Такая «сочувствующая жизни» психология уже отжила свое. Бергсон, без сомнения, видел, что существует такое состояние знания, которое можно назвать «ожиданием образов». Но это ожидание относится к тому же роду, что и сам образ. Кроме того, такое ожидание весьма своеобразно; знание ожидает как раз того, что оно само будет трансформировано в образ. Выражению «динамическая схема» мы также предпочли бы слова Шпайера<sup>1</sup> об «ореоле образа», поскольку они хорошо показывают, что между пустым образным знанием и наполненным образным сознанием имеет место непрерывное следование.

Пациент II: «Ах, он так... Я запнулся, потому что знал то, что хотел сказать, еще до того, как явилось слово ....богат”, я почувствовал как бы внутреннее освобождение, вырвалось это ах, — и нечто вроде внутреннего движения, сравнимого с быстро нарастающим воем сирены... я чувствую, что это сейчас появится, оно уже приближается, я знаю, что понял... И вот появляется слово».<sup>2</sup>

Шпайер добавляет:

«Таким образом, обнаруживается склонность не доводить дело до конца: пытаясь сэкономить на самом образе, для того чтобы двигаться быстрее, довольствуются его ореолом...».

<sup>1</sup> Späier. L'Image mentale d'après les expériences d'introspection // Revue philosophique, 1914.

<sup>2</sup> Ibid.

Мы полагаем, что между образным и чисто сигнификативным знанием существует большая разница, чем между образным знанием и образом в его развернутом виде. Но следует сделать это различие еще более глубоким и точно определить причины того вырождения, которое претерпевает знание, переходя из состояния чистого «meaning» в образное состояние. Для этого мы подробнее исследуем те особые случаи, когда образное знание предстает в своей чистоте, то есть как свободное сознание.

Показательны в этом отношении протокольные заметки вюрцбургских психологов: у испытуемых обнаруживаются пустые сознания двух типов.

*Typ I: КРУГ.* Сначала сознание вообще (*allgemeines Bewußtsein\**), соответствующее понятию геометрической фигуры. Само слово не употреблялось.

*Typ II: ТЕРПЕНИЕ—СМИРЕНИЕ.* Особый вид сознания библейского характера.

ГОРДЫЙ КОРОЛЬ. «(Я чувствую), что переношусь в иную реальность, в реальность баллад и старинных сказаний... Направленность в прошлое Германии, где гордый монарх играл важную роль».

Сознание «круга» является всеобщим, сознание «терпения и смирения» — особенным. Но между ними нет разницы. В самом деле, сознания типа I тоже могут быть особенными. Но в первом случае внимание направлено на образец, а во втором — на вещь. Рассмотрим это подробнее на другом примере.

Я читаю какой-то роман. Меня живо интересует судьба героя, который, к примеру, собирается бежать из тюрьмы. Я с огромным любопытством изучаю мельчайшие подробности приготовления к побегу. Тем не менее авторы единодушно отмечают, насколько бедны те образы, которые сопровождают процесс чтения.<sup>2</sup> В самом деле, у большинства опрошенных образы возникают редко, притом они весьма несовершенны. Следовало бы также добавить, что по сути дела образы обычно появляются вне процесса чтения, когда, например, читатель

<sup>1</sup> Messer. Experimental psychologische Untersuchungen des Denkens // Arch. ges. Psych. 1906. Bd VIII. P. 1–224. Мессер характеризует сознания типа II как аффективные.

<sup>2</sup> См., например, Binet. Etude expérimentale de l'intelligence. P. 97.

\* Всеобщее сознание (нем.) (прим. перев.).

возвращается в начало и припоминает события предыдущей главы или когда он предается мечтам над книгой и т. д. Короче говоря, образы появляются во время остановок и перебоев в чтении. В остальное время, когда читатель захвачен повествованием, ментальный образ не появляется. Нам неоднократно доводилось установить это по своему собственному опыту, и многие из оправданных нам это подтвердили. Обилием образов характеризуется рассеянное и часто прерываемое чтение.

Однако образный элемент при чтении не может отсутствовать полностью. Иначе как мы смогли бы объяснить интенсивность наших эмоций? Мы принимаем чью-то сторону, мы негодуем; некоторым случается и плакать. На самом деле, читая книгу, как и присутствуя на театральном представлении, мы оказываемся лицом к лицу с целым миром и приписываем этому миру точно такое же существование, как и миру театра, то есть полагаем, что он существует целиком в области ирреального. Вербальные знаки в отличие, к примеру, от математических не являются посредниками между чистыми значениями и нашим сознанием; они составляют ту плоскость, в которой мы соприкасаемся с этим воображаемым миром. Таким образом, чтобы правильно описать феномен чтения, нужно сказать, что читатель находится *перед лицом некоего мира*. Именно этим со всей определенностью доказывается (если, конечно, нуждается в доказательстве) существование того, что Бине называет «скрытыми образами».

«Наши образы зачастую более точны, чем мы предполагаем; знакомясь, например, с порядком появления образов, с мизансценами в какой-нибудь пьесе, мы, сами того не замечая, мысленно размещаем декорации. К примеру, мы должны набросать план сцены, для того чтобы сразу же осознать наше собственное положение на ней, ориентируясь по внутренне ощущаемому сопротивлению».<sup>1</sup>

Конечно, мы не можем согласиться с этим тезисом: для нас образ есть сознание, а выражение «скрытое сознание» было бы терминологически противоречиво. Однако следует признать, что есть все же некая структура, играющая роль этих так называемых скрытых образов, и эта структура — образное знание.

Сознание чтения есть сознание *sui generis*, имеющее собственную структуру. Когда мы читаем афишу или какую-нибудь вырванную из контекста фразу, мы попросту производим сигнификативное сознание, некий лексис. Если мы читаем научный труд, то производим сознание, в котором интенция в каждый момент будет сопряжена со знаком. Наша мысль, наше знание перетекают в слова, и мы осознаем их *в этих словах*, как объективное свойство слов. Естественно, эти объективные свойства не остаются обособленными, но связываются от слова к слову, от фразы к фразе, от страницы к странице; как только мы открываем книгу, перед нами возникает объективная сфера значений.

До этого момента ничего нового не появлялось. Речь все время шла об означающем знании. Но если наша книга — роман, то все меняется: сферой объективного значения становится ирреальный мир. Читать роман — значит принимать некую всеобщую установку сознания, и последняя в общих чертах напоминает установку театрального зрителя, перед которым поднимается занавес. Он готовится открыть для себя целый мир, который не будет ни миром восприятия, ни миром ментальных образов. Присутствовать на театральном представлении — значит узнавать *в актерах* персонажей пьесы, *а в картонных деревьях* — лес из *«As you like it»*.<sup>\*</sup> Читать — значит, ориентируясь *по* знакам, вступать в контакт с ирреальным миром. В этом мире существуют растения, животные, деревни, города, люди — прежде всего те, о которых идет речь в книге, а затем и множество других, остающихся не названными, но присутствующих на заднем плане и придающих плотность этому миру (в главе, содержащей описание бала, таковы, например, все те приглашенные, о которых ничего не говорится, но которые тем не менее находятся там и «образуют массу присутствующих»). Эти конкретные существа становятся объектами моих мыслей: их ирреальное существование коррелиативно тем синтезам, которые я произвожу, руководствуясь словами. Особенность состоит в том, что сами эти синтезы я произвожу по образцу перцептивных, а не сигнификативных синтезов.

Если я читаю: «Они вошли в кабинет Пьера», то эта простая ремарка становится приглушенной темой для всех дальнейших синтезов. Когда я дойду до рассказа об их споре,

<sup>1</sup> Приведено у Делакруа по: Dumas. *Traité de Psychologie*. T. II. P. 118.

\* «Как вам это понравится» (англ.) (прим. перев.).

я размешу этот спор *в кабинете*. Вот, например, фраза: «он вышел, хлопнув дверью»; я знаю, что эта дверь ведет в кабинет Пьера, знаю, что его кабинет находится на четвертом этаже нового дома, а сам дом возведен в пригороде Парижа. Естественно, ничего этого нет в той единственной фразе, которую я прочел в этот момент. Чтобы знать эти подробности, нужно ознакомиться с предыдущими главами. Таким образом, все, что выходит за пределы голого значения прочитанной мною фразы, все, что развивает, ориентирует и локализует его, представляет собой объект знания. Но это знание не есть чистое «meaning». Я мыслю «кабинет», «четвертый этаж», «здание», «пригород Парижа» не в форме значения. Я мыслю их так, как мыслю *вещи*. Чтобы уловить разницу, достаточно прочесть одну фразу из доклада: «синдикат владельцев парижской недвижимости», и другую — из романа: «в попыхах он пробежал четыре этажа здания». Что изменилось? Изменилось не само содержание знания о недвижимости. Изменился тот способ, которым мы о нем узнали. В первом случае сознание нацеливается на содержание знания как на образец; во втором — как на объект. Бессспорно, в знании всегда присутствует пустое сознание какого-либо порядка, образца. Но в одном случае оно нацеливается сначала на порядок, а в рамках этого порядка — на объект (некоторым весьма неопределенным способом, как на «то, что поддерживает порядок», то есть на очередное отношение), а в другом случае оно нацеливается сначала на объект, а порядок имеется в виду лишь постольку, поскольку он этот объект конституирует.

Но что следует здесь понимать под *объектом*? Нужно ли вслед за Бюлером полагать, что «я могу, не прибегая к представлению, с достаточной определенностью помыслить любой отдельно взятый оттенок голубого цвета на картине»? По нашему мнению, допускать это — значит совершать фундаментальную ошибку не только психологического, но и онтологического порядка. Индивидуальный оттенок «синего цвета» и знание принадлежат двум разным порядкам существования. Синий цвет этого портрета относится к сфере невыразимого. Уже Кант указывал на непреодолимую разнородность ощущения и мысли. Индивидуальность этого особого оттенка синего цвета, который я вижу перед собой, конституируется как раз тем, что придает ощущению его чувственный характер. Следовательно, чистая мысль не может быть наце-

лена на него в такой форме. Она будет мыслить его извне в той мере, в какой тот является субстратом того или иного отношения, например как «четвертый основной цвет на изображении Сикстинской Мадонны» или как «занимающий такое-то место на цветовой шкале». Пытаться уловить его напрямую — значит стремиться увидеть его. Но для того чтобы попытаться увидеть этот уникальный и конкретный оттенок синего как таковой, нужно уже обладать им как таковым, иначе как бы мы узнали то, что хотели увидеть? Стало быть, знание может уловить объект лишь благодаря его сущности, то есть благодаря определенному порядку его качеств. Однако образное знание не будет нацеливаться на этот порядок сам по себе. Оно еще не может нацеливаться на *синий цвет* и уже не хочет нацеливаться на «четвертый основной цвет в изображении Сикстинской Мадонны». Оно нацелено на *ничто*, являющееся этим четвертым цветом. Отношение скрывается за вещью. Но вещь тут — это всего лишь «ничто», то есть некое смутное, внешнее полагание в пустоте, и этот смутный и внешний его характер точно определен теми отношениями, которые оказались скрыты его плотностью. Это хорошо показано в примере, который мы уже цитировали:

«При слове *гвоздь* испытуемый отмечает, что в его сознании появляется зрительное представление о какой-то вещи, — или же понятие о ней, но такое, что от него можно получить зрительное впечатление. „Я подумал о *чем-то* длинном, заостренном”».

Если знание не выражается в понятиях, то оно утверждается само по себе как ожидание зрительного впечатления. За неимением лучшего, оно предъявляет свое содержание как *ничто* длинное и заостренное.

Речь, по-видимому, идет о радикальном изменении интенции. Чистое знание является дообъектным, по крайней мере, когда оно не связано со словом. Это означает, что формальная и объективная сущности в нем не различены. Оно появляется в той форме, которую у Бине один испытуемый называет «одно чувство под видом другого», и в этой форме представляет собой для испытуемого нечто вроде неточных сведений относительно его собственных способностей («да, я знаю», «я мог бы узнать», «искать следовало бы именно в этом направлении») и вместе с тем содержит в себе знание некоторых объективных отношений (длинный, заостренный, четвертый основной цвет, геометрические фигуры), одним

словом, речь идет о двойственном сознании, которое одновременно предстает и как пустое сознание некоей структуры объективных отношений, и как наполненное сознание субъективного состояния.

Напротив, образное знание есть сознание, стремящееся трансцендировать себя и полагать отношение как бы извне. Правда, оно не утверждает при этом, что оно истинно, — мы получили бы тогда лишь некое суждение. Но оно полагает свое содержание как существующее *при посредстве* некоей достаточно плотной реальности, которая служит его репрезентантом. Эта реальная вещь, разумеется, вовсе не дана нам даже в своей недифференцированной и весьма всеобщей форме как «нечто». Она только имеется в виду. Образное знание выступает, следовательно, как попытка определить это «нечто», как стремление достичь области интуитивного, как ожидание образа.

Вернемся к сознанию чтения. Фразы романа пропитаны образным знанием; именно его, а вовсе не простые значения, я улавливаю в словах: синтезы, которые, как мы видели, страница за страницей конституируют объективную сферу значений, не будут просто синтезами отношений; они синтетически связывают *нечто*, отличающееся тем или иным качеством, с *нечто*, обладающим той или иной характеристикой. Отношения будут упорядочены не так, как это происходит при денотативном обозначении понятия; их синтез развертывается по образцу, сообразно которому они должны соотноситься между собой так, как соотносятся между собой различные качества одного объекта. Например, кабинет Пьера становится *чем-то*, что находится *в* здании, а здание становится *чем-то*, что находится *на* улице Эмиля Золя.<sup>1</sup>

Отсюда следует любопытное изменение той роли, которую играют знаки. Как известно, в целом они воспринимаются в форме слов и каждое слово имеет собственный облик. В общих чертах мы можем сказать, что для читателя романа слова сохраняют ту знаковую роль, основные характеристики которой были даны в предыдущей главе. Но образное знание слишком стремится достичь интуиции, которая наполнила бы его, чтобы оставить попытки, по крайней мере, время от времени навязывать знаку роль репрезентанта какого-либо

объекта, — после этого оно пользуется знаком как рисунком. В облике слова предстает облик объекта. Происходит контаминация с реальным. Когда я читаю фразу «этот очаровательная особа», эти слова, бесспорно и прежде всего, *означают* определенную молодую женщину, героиню романа. Но они в известной степени *представляют* мне ее красоту; они играют роль того *нечто*, что является красивой молодой женщиной. Этот случай встречается чаще, чем полагают. Двельховерс<sup>1</sup> приводит любопытные примеры, подтверждающие наш тезис. Он предлагает испытуемому словарные пары, а тот должен сказать, согласуются или не согласуются между собой эти два термина. Безусловно, установка испытуемого отличается от установки человека, читающего роман. Однако слова тут довольно часто играют репрезентативную роль:

«По предъявлении пары „сочувствие— сострадание“ у испытуемого возникает подспудная мысль о том, что согласованность здесь отсутствует. Отозвавшись на эту мысль, он начинает анализировать свой ответ и не находит ему подтверждения. Вновь вспоминая об этой своей реакции в конце серии экспериментов, испытуемый будто бы припоминает, что буква Т больше выделялась среди остальных в слове „сочувствие“ (*sympathie*), чем в слове „сострадание“ (*Pitié*). Отсюда у его возникло ощущение несогласованности этих букв с внешним видом слов».

Таким образом, речь здесь идет вовсе не о пустом образном знании: слово часто играет репрезентативную роль, не отказываясь и от сигнifikативной, и при чтении мы имеем дело с неким гибридным — полу-сигнifikативным, полу-образным сознанием.

Образному знанию не обязательно предшествует чистое. В большинстве случаев (например, при чтении романов) объекты знания с самого начала даны как корреляты образного знания. Чистое знание, то есть простое знание отношений, приходит после. В некоторых случаях, которые мы рассмотрим в дальнейшем, чистое знание представляется недостижимым идеалом. В этом случае сознание оказывается в пленах у своей образной установки.

Сначала вещи предстают перед нами как наличествующие. Если мы исходим из знания, то видим, что образ рождается

<sup>1</sup> Само собой разумеется, мы не рассматриваем здесь ту роль, которую в сознании чтения играет аффективность.

<sup>1</sup> Dwelshauvers. *Traité de psychologie*. Payot, 1928. P. 122, 124.

в результате усилия мысли войти в соприкосновение с этими существующими вещами. Рождение образа происходит одновременно с вырождением знания, которое нацеливается теперь не на отношения как таковые, но на отношения как субстанциальные качества вещей. Это пустое образное знание, которое Шпайер называет «ореолом образа», очень часто встречается в жизни сознания. Оно появляется и исчезает, не реализуясь в образах, однако мы все же успеваем очутиться, так сказать, на границе образа. Позднее испытуемый бывает не очень-то уверен в том, имел ли он дело с «проблеском образа», с «ореолом образа» или с понятием.

## Глава 2. Аффективность

С самого начала необходимо изложить некоторые замечания по поводу глубинной природы аффективности. Работы Брентано, Гуссерля и Шелера утвердили в Германии определенное понимание чувственности, знакомство с которым пошло бы на пользу французским психологам. По правде говоря, в рубрике, посвященной аффективности, французская психология остается современницей Рибо.<sup>1</sup> Если мы откроем новое исследование Дюма, то найдем в нем старые напыщенные дискуссии о периферическом и интеллектуалистском тезисах. Со временем Джемса и Нагловского в психологии аффективности достигнуты некоторые успехи. Но само понятие чувственности не стало более понятным.<sup>2</sup> Двелсховерс верно резюмирует общее мнение, говоря о том, что аффективное состояние «есть некое переживание». Это выражение, как и комментарии к нему, имеет своим следствием радикальное отделение чувства от его объекта. Чувство представляется чем-то вроде чисто субъективного и невыразимого потрясения, которое, хотя и имеет весьма индивидуальную окрашенность, остается сосредоточенным в субъекте, который это потрясение испытывает. В сущности оно остается всего лишь осознанием

<sup>1</sup> Ribot. *Psychologie des sentiments*.

<sup>2</sup> Исключение следовало бы сделать для работ Жане (*Janet. De l'angoisse à l'extase*) и Валлона, стремящихся представить аффективность как особую разновидность поведения. Однако само понятие поведения, в котором, безусловно, уже отражается некоторый прогресс, остается непроясненным и противоречивым. См. мою брошюру: *Esquisse d'une théorie des Emotions* (Hermann, 1939).

тех или иных органических изменений. И ничем кроме этого. Это чистая субъективность, чисто внутренняя сфера. Отсюда вытекают все те же положения, согласно которым аффективность представляет собой примитивную стадию психического развития: на этой стадии мир вещей еще не существует, как, впрочем, и коррелятивный ему мир людей. Существуют лишь переживания, поток субъективных, невыразимых качеств. В конечном итоге аффективность смешивается с кинестезией. Признается несомненным, что аффективные состояния наиболее часто связаны с представлениями. Но эти связи устанавливаются извне. Речь идет не о живом синтезе представления и чувства: мы остаемся в механической области ассоциаций. Перенос, конденсация, деривация, сублимация — все это уловки ассоциационистской психологии. Не продвинулась дальше и литература: отвергнув старую и глубокую паскалевскую теорию любви-уважения, писатели XIX века изображали чувства как совокупность прихотливых явлений, которые иногда случайно соединяются с представлениями, но в сущности не имеют реальной связи со своими объектами. А еще лучше сказать, что чувства вовсе не имеют объектов. Связь между моей любовью и любимым человеком для Пруста и его последователей имеет по сути дела лишь характер смежности. В этом отношении у психологов и романистов дело доходит до своего рода аффективного солипсизма. Причина возникновения этих диковинных концепций состоит в том, что ощущение отделяется от его значения.

На самом деле не существует аффективных состояний, то есть неких инертных содержаний, влекомых потоком сознания и время от времени, в силу случайного сопряжения, закрепляющихся в представлениях. Рефлексия говорит нам об аффективных сознаниях. Радость, тоска, меланхolia — суть сознания. И мы должны применять к ним основной закон сознания: всякое сознание есть сознание чего-либо. Одним словом, чувства имеют особую интенциональность, они представляют собой один из способов трансцендировать себя. Ненависть есть ненависть к кому-либо, любовь есть любовь к кому-либо. Джемс говорил: устраните физиологические проявления ненависти, негодования, и у вас останутся лишь абстрактные суждения, а аффективность исчезнет. Сегодня мы можем ему ответить: попробуйте реализовать в себе субъективные проявления ненависти, негодования так, чтобы эти феномены не были ориентированы на ненавистную личность,

на несправедливое действие, — вас может бить дрожь, вы можете стучать кулаком, краснеть, но ваше внутреннее состояние ничуть не будет затронуто негодованием или ненавистью. Ненавидеть Поля — значит интенциально усматривать в нем трансцендентный объект некоего сознания. Но не следует совершать и интеллектуалистскую ошибку, полагая, что Поль дан как объект интеллектуального представления. Чувство нацеливается на тот или иной объект, но оно нацеливается на него своим собственным, а именно, аффективным способом. Классическая психология (то есть уже Ларошфуко) утверждает, что чувство является сознанию в субъективной окрашенности. При этом рефлексирующее сознание путают с неотрефлексированным. Чувство как таковое предстает перед рефлексирующим сознанием, значение которого как раз и состоит в том, чтобы осознать это чувство. Но чувство ненависти не есть сознание ненависти. Оно сознает Поля как ненавистного; любовь не является сознанием самой себя: она есть сознание прелестей любимого человека. Сознавать Поля как человека ненавистного, раздражающего, симпатичного, вызывающего беспокойство, привлекательного, отталкивающего и т.д., значит каждый раз приписывать ему новое качество, конституировать его в новом измерении. В каком-то смысле эти качества не являются собственными качествами объекта, и, в сущности, сам термин «качество» неточен. Было бы лучше сказать, что они задают смысл объекта и тем самым являются аффективной *структурой*: в своей полноте они пронизывают объект; когда они исчезают (как, например, в случае деперсонализации объекта), это не затрагивает восприятия, не касается этого и внешнего вида вещей, и тем не менее мир оказывается существенно обедненным. Таким образом, чувство в некотором смысле представляет собой разновидность познания. Если я люблю тонкие и белые руки некоей особы, то направленная на эти руки любовь может рассматриваться как один из способов, которым они являются моему сознанию. Именно чувство нацеливается на их *тонкость*, их *белизну*, живость их движений: что значила бы любовь, если бы она не была любовью к этим качествам? Следовательно, здесь мы имеем дело с определенным способом, которым мне может быть явлена тонкость, белизна и живость. Но это познание не имеет отношения к интеллекту. Можно было бы сказать, что любить тонкие руки — это определенный способ *любить эти руки тонкими*. Кроме того, не осуществляют ли сама любовь

интенцию в отношении тонкости этих пальцев как репрезентативного качества: она проецирует на объект определенную окрашенность, которую можно было бы назвать аффективным смыслом этой тонкости и этой белизны. Лоуренсу, когда он, казалось бы, всего лишь описывает форму и цвет объектов, в совершенстве удается сделать так, чтобы мы попали под воздействие этих приглушенных аффективных структур, конституирующих более глубокую реальность. Вот, например, англичанка, которая не может противиться странному очарованию индейцев.

«Говорил все время один и тот же человек. Он был молод, его большие, сверкающие глаза, черные и живые, исcosa разглядывали ее. На смуглом лице приятно выделялись черные усы и редкая курчавая бородка. Его длинные, черные, полные жизни волосы свободно ниспадали на плечи. У него была такая темная кожа, что складывалось впечатление, будто он давно не мылся».<sup>1</sup>

Репрезентативный аспект сохраняет некую первичность. Белые и тонкие руки, их оживленные движения появляются сначала как чисто репрезентативный комплекс, а затем определяют аффективное сознание, которое придает им новое значение. В этих обстоятельствах может возникнуть вопрос, что происходит, когда мы производим аффективное сознание в отсутствие объекта, на который оно нацелено.

Поначалу возникает искушение преувеличить первичность репрезентативного аспекта. Многие станут утверждать, что, для того чтобы вызвать какое-либо чувство, всегда необходимо представление. Нет ничего более ошибочного. Прежде всего, чувство может быть вызвано другим чувством. Кроме того, даже в том случае, когда именно представление пробуждает чувство, ничто не говорит о том, что чувство будет нацелено на это представление. Если я вхожу в комнату, где жил мой друг Пьер, вид хорошо известной мебели, несомненно, может дать мне повод к тому, чтобы у меня возникло аффективное сознание, направленное непосредственно на нее. Но этот вид может спровоцировать и такое чувство, которое будет нацелено на самого Пьера, исключив все другие объекты. Проблема остается во всей своей полноте.

<sup>1</sup> Lawrence. *The Woman who rode away*. См. также описания лесника в «Любовнике леди Чаттерлей», Дона Киприано в «Змее в перьях», капитана в «Captain's Doll».

Таким образом, я полагаю, что в случае, когда упомянутая особа отсутствует, у меня вновь возникает чувство, которое некогда вызвали во мне ее прекрасные белые руки. Для пущей ясности предположим, что оно свободно от всякого знания. Очевидно, речь здесь идет о пограничном случае, но у нас есть возможность такой случай вообразить.

Это чувство не является чисто субъективным содержанием, оно не может не подчиняться закону всякого сознания — оно трансцендирует себя, при анализе его содержания мы обнаружили бы первоначальное содержание, которое призваны оживить весьма особые интенциональности; короче говоря, это чувство есть аффективное сознание этих рук. Только руки, на которые оно нацелено, это сознание не полагает *таковыми*, то есть как синтез представлений. Знание и чувственные представления совершают ошибку (согласно гипотезе). Это, скорее, сознание чего-то тонкого, грациозного, чистого, со строго индивидуальным оттенком тонкости и чистоты. Без сомнения, все, что мне представляется уникальным в этих руках и что не могло бы выразиться в знании, будь оно знанием образным, — цвет кожи на кончиках пальцев, форма ногтей, морщинки вокруг фаланг — все это *мне является*. Но эти детали не выступают в своем репрезентативном аспекте: я сознаю их как неразличенную и не поддающуюся никакому описанию массу. И эта аффективная масса характеризуется тем, чего недостает самому ясному и самому полному знанию: она *наличествует*. В самом деле, чувство наличествует, и аффективная структура объектов конституируется, коррелируя с определенным аффективным сознанием. Таким образом, чувство не является пустым сознанием; оно уже кое-чем обладает. Эти руки даны мне в *своей аффективной форме*.

Предположим теперь, что мое чувство не является просто аффективным напоминанием об этих руках; кроме этого, допустим, что я их желаю. Желание, естественно, есть прежде всего сознание желаемого объекта, ведь я не могу желать как-нибудь иначе. Однако, — если предположить, что оно свободно от какого бы то ни было знания, — оно не может повлечь за собой познание своего объекта, оно не может само по себе полагать его как представление. Таким образом, желание должно примешиваться к аффективному сознанию своего объекта в новом синтезе. Следовательно, желание в каком-то смысле уже есть обладание; для того чтобы оно желало *эти руки*, нужно, чтобы оно полагало их в аффективной

форме, и направляется оно именно на этот их аффективный эквивалент. Но оно не познает их в качестве рук. Так, после утомительной и бессонной ночи мне случается ощутить зарождение некоего в высшей степени определенного желания. В аффективном плане его объект строго определен, в нем нельзя ошибиться; однако я не знаю, в чем оно состоит. Желаю ли я выпить какого-нибудь освежающего и подслащенного напитка; хочу ли я спать, или же речь идет о сексуальном желании? Напрасно всякий раз я извожу себя предположениями. По-видимому, я становлюсь жертвой иллюзии: мое сознание рождается на фоне усталости и принимает форму желания. Это желание, разумеется, полагает какой-то объект; но последний не существует иначе, нежели как коррелят некоего аффективного сознания: это не напиток, не сон, он вообще не относится к сфере реального, и любая попытка определить этот коррелят по своей природе обречена на провал.

Одним словом, *желание* есть слепое усилие, направленное на то, чтобы в репрезентативном плане обладать тем, что мне уже дано в аффективном плане; посредством аффективного синтеза оно нацеливается на нечто *потустороннее*, что оно предчувствует, не имея возможности познать; оно направляется на аффективное «ничто», данное ему в настоящее время, и схватывает его как *репрезентант* желаемого. Таким образом, в случае желания структура аффективного сознания уже оказывается структурой образного сознания, поскольку, как и в случае образа, наличный, осуществленный синтез замещает собой отсутствующий репрезентативный синтез.

Одна из психологических теорий, называемая «теорией конstellаций» или «законом интереса» и постоянно встречающаяся вплоть до сочинений Рибо, говорит о том, что чувство осуществляет выбор среди образных конstellаций и вовлекает в сознание ту из них, которая послужит его фиксации. Поэтому Энар мог написать: «Всякая волна аффектов у существа, обладающего сознанием, стремится породить образ, в котором она получит свое оправдание; всякое чувство, связанное с внешним объектом, стремится получить оправдание и выразить себя благодаря внутреннему представлению этого объекта».

В таком случае образ был бы психическим образованием, в корне инородным аффективным состояниям, но большинство аффективных состояний сопровождались бы образами,

притом что в случае желания в образе представлено то, чего мы желаем. Эта теория полнится ошибками: тут и смешение образа с его объектом, и иллюзия имманентности, и отрицание аффективной интенциональности, и полное непонимание природы сознания. В действительности, как мы только что видели, образ представляет собой для чувства что-то вроде идеала, для аффективного сознания он представляет собой некое предельное состояние, то, в котором желать в то же время означало бы и познавать. Образ, выступающий в качестве нижнего предела, к которому стремится вырождающееся знание, предстает и в качестве высшего предела, к которому направлена стремящаяся познать себя аффективность. Быть может, образ как раз и является синтезом аффективности и знания?

Чтобы хорошо понять природу такого синтеза, надо отказаться от сравнений, руководствующихся представлениями о физической смеси: в сознании знания, которое было бы в то же время и аффективным сознанием, не могут иметь места, *с одной стороны*, знание, *а с другой* — чувства. Сознание всегда прозрачно для самого себя; следовательно, оно должно в одно и то же время в полной мере быть и знанием, и аффективностью.

Вернемся к прекрасным белым рукам: если вместо чистого аффективного сознания я произвожу когнитивно-аффективное сознание, то эти руки в одно и то же время оказываются объектом и знания и чувства, или, скорее, они полагаются аффективностью, которая является знанием, и познанием, которое является чувством. Желание полагает объект, который является аффективным эквивалентом этих рук: нечто трансцендентное, нечто, что не есть я, что дано как коррелят моего сознания. Но в то же время это нечто появляется для того, чтобы наполнить образное знание, и я постигаю, что оно вполне соответствует этим «двум рукам». Такая уверенность появляется внезапно: по отношению к этому аффективному объекту я нахожусь в установке квази-наблюдения. Эти руки действительно присутствуют здесь: проникающее в них знание полагает их для меня «как руки такой-то особы, как белые руки и т. д.»; в то же время чувство в аффективном плане воспроизводит все, что есть невыразимого в ощущении белизны, тонкости и т. д.; оно придает этому пустому знанию ту непрозрачность, о которой мы говорили в предыдущей главе. Я знаю, что трансцендентный объект, присутствующий здесь, перед моим сознанием, соответствует двум белым и

тонким рукам; в то же время ячуствую эту белизну и эту тонкость и, самое главное, эту всегда столь своеобразную природу рук. Но одновременно я осознаю, что эти руки еще не достигли уровня существования. Передо мной лишь замещающий их эквивалент, конкретный и наполненный, но неспособный существовать сам по себе. Когда этот эквивалент присутствует, он в полной мере сообщает мне об этих руках, но в то же время его природе свойственно требовать, чтобы присутствовали руки, которые он полагает, и я сознаю, что нацеливаюсь на них через него. Следует вспомнить, чем характеризуется сущность ментального образа:<sup>1</sup> это определенный способ, которым обладает объект, для того чтобы отсутствовать в самой глубине своего присутствия. Мы вновь обнаруживаем здесь эту характерную черту; и в самом деле, только что описанный нами аффективно-когнитивный синтез есть не что иное, как глубинная структура сознания образа. Несомненно, нам еще встретятся и более сложные образные сознания, у которых аффективный элемент, напротив, почти полностью исключен, но если мы хотим постичь образ в его истоке, то исходить нужно именно из этой структуры. Впрочем, многие образы больше ничего и не содержат. Это имеет место во всех тех случаях, когда объектом образа является цвет, вкус, какой-нибудь пейзаж, выражение лица, короче говоря, когда образ в принципе нацелен на иные чувственные качества, нежели на форму и движение. «Я не могу, — говорит Стендаль, — видеть физиономии вещей. У меня есть лишь моя детская память. Я вижу образы, я вспоминаю, как они действовали на мое сердце, но не знаю причин этих физиономий. Я вижу череду образов, очень четких, но лишенных физиономии. Более того, я вижу эту физиономию, лишь припоминая то действие, которое она на меня произвела».<sup>2</sup>

### Глава 3. Движения

Многие авторы подчеркивали тесную связь, существующую между образами и движениями. Гийом в своей диссертации показал, как образ мало-помалу становится «моторной причиной движений и в то же время контролирующим их элемен-

<sup>1</sup> См. наст. кн., часть II, гл. 1.

<sup>2</sup> Стендаль. Жизнь Анри Брюлара.

том».<sup>1</sup> Эксперименты Двельшоверса<sup>2</sup> доказывают, по-видимому, что образ не может возникнуть без совокупности мельчайших движений (дрожание пальцев и т. д.). Но все эти наблюдения стремятся лишь представить образ в качестве условия движений. Нам же, напротив, хотелось бы знать, не играют ли движения, то есть кинестетические ощущения, более существенную роль в конституировании образа.

Отправной точкой для нас станут любопытные исследования Пьерона.<sup>3</sup> Он предлагал вниманию испытуемых ту или иную фигуру, слагавшуюся из перепутанных между собой линий, а затем просил их нарисовать эту фигуру по памяти. Вот некоторые замечания, которые он смог сделать по этому поводу:

«Г-н С... С четвертого раза его взгляд становится методичным. Ему хотелось бы высказать некоторые замечания в словах, но на это у него нет времени, он водит глазами и воспроизводит линии вслед за движением глаз. Понаблюдав за результатом, он водит глазами по линиям, одновременно сопровождая их движениями рук, копирующих линии... произносит вполголоса несколько слов („здесь!”, „хорошо”), которыми отмечает остановки, вызванные новым наблюдением, неясно сформулированным замечанием...

Г-н Т... При первом предъявлении фигуры удивлен обилием линий и тем, насколько трудно в них разобраться; когда тест забирают, у него создается впечатление, что образ остается, и он пытается поскорее его зарисовать, но образ ускользает столь стремительно, что он терпит неудачу. Поскольку в первый раз он смотрел только на длинные линии, при втором предъявлении он не узнает фигуру. Он знает, поскольку это отложилось у него в уме, что здесь и там встречаются и короткие линии, но не помнит, как они расположены. Понемногу он расширяет свое знание с помощью наблюдения и замечаний (здесь острый угол, там — две почти параллельные линии, одна линия немного длиннее другой... и т. д.). Если понаблюдать за ним, видно, что, рассматривая линии, он поворачивает голову (притом что положение глаз остается почти неизменным) и двигает руками.

Г-н Ф... Старается отметить геометрические характеристики; сразу же замечает маленький треугольник в левой части теста, но не может установить необходимые „приемы”. Он

пересчитывает линии, различает сходящиеся и параллельные и т. д. Фигуру рассматривает издали, немного двигая при этом глазами... К концу недели в воспроизведении заметно искающее влияние геометрической схематизации: главные линии оказываются сгруппированы в виде ромба...».

Таким образом, стремясь воспроизвести фигуру, эти испытуемые совершают движения или делают мнемотехнические ремарки, которые, в конце концов, сводятся к *образцам* для совершения определенных движений. Впоследствии, когда испытуемые сформируют образное сознание этой фигуры, эти слегка намеченные или полностью осуществленные движения послужат основой для возникновения образа.

Объект был представлен им посредством зрительных восприятий. Поскольку мы в принципеываем непосредственно осведомлены о движениях нашего тела при помощи особых, а именно кинестетических, ощущений возникает вопрос: «Как могут кинестетические ощущения служить матрицей образного сознания, которое нацеливается на объект, поставляемый зрительными восприятиями?».

Сам этот факт не вызывает сомнений: у Двельшоверса он подтвержден целым рядом экспериментов.<sup>1</sup>

«Существуют, — пишет он в заключение, — ментальные образы, представляющие собой сознательное воплощение некоторых мышечных сопряжений. Эти сопряжения не воспринимаются субъектом, но позволяют возникнуть в его сознании образу, очень отличающемуся от них самих. Иначе говоря, генезис наших ментальных образов проходит иногда следующие этапы: 1) идея какого-либо движения, которое должно быть совершено; 2) мышечное сопряжение, в котором эта идея, эта моторная интенция воплощается, притом что субъект не отдает себе отчета в своей моторной реакции, в своей установке как таковой; 3) образ, возникающий в сознании как регистрация моторной реакции и качественно отличный от элементов самой этой реакции».

Но объяснения определенным таким образом феноменам мы не получаем. Сам способ, которым Двельшоверс описывает их, далек от того, чтобы его можно было счесть удовлетворительным. Попытаемся в свою очередь изложить имеющиеся факты и, если это возможно, объяснить их.

<sup>1</sup> Guillaume. L'Imitation chez l'enfant. Р. 1—27.

<sup>2</sup> Dwelshauvers. Les Mécanismes subconscients, 1925.

<sup>3</sup> Art. cit. P. 134. Fig. I.

<sup>1</sup> См.: Dwelshauvers. L'Enregistrement objectif de l'image mentale // VII th. Intern. Congress of Psychology и Les mécanismes subconscients. Alkan, édit.

Мои глаза открыты, я смотрю на указательный палец правой руки, выписывающий в воздухе какие-то кривые линии и геометрические фигуры. В большей или меньшей степени я могу видеть эти кривые линии, следя за кончиком моего пальца. В самом деле, известная устойчивость отражений, запечатлевшихся на сетчатке глаза, является причиной того, что некий размытый след остается там, откуда уже переместился мой указательный палец. Но это еще не все: различные положения моего пальца не даны мне следующими друг за другом и изолированными. Разумеется, каждое его положение наличествует как конкретное и неизбежное. Но эти наличные положения не связываются извне в качестве простых содержаний сознания. Они глубочайшим образом связаны между собой посредством синтетических актов разума. Гуссерль замечательно описал эти особые интенции,<sup>1</sup> исходящие из некоего живого и конкретного «теперь» и направляющиеся к только что прошедшему, чтобы его удержать, и к ближайшему будущему, чтобы его предвосхитить. Он называет их «ретенциями» и «протенциями». Ретенция, конституирующая непрерывность движения, сама по себе не является образом. Именно пустая интенция направляется к той фазе движения, которая только что исчезла (на языке психологии мы сказали бы, что имеем дело с неким знанием, сосредоточенным в наличном зрительном ощущении), и именно благодаря ей это *теперь* может появиться также и как отличающееся особым качеством *после*, как такое *после*, которое следует не за каким угодно ощущением, а в точности за тем, которое только что исчезло. В свою очередь протенция есть некое *ожидание*, и это ожидание выявляет то же самое ощущение также и как некое *до*. Разумеется, это ощущение определено как «*до*» с меньшей строгостью, чем как «*после*», поскольку — кроме тех особых случаев, когда мы совершаём заранее определенное движение, — ощущение, которое последует, неизвестно нам в полной мере; но это последующее ощущение уже предназначено благодаря достаточно точному ожиданию: я ожидаю, что на основе некоего *определенного положения* возникнет *зрительное-ощущение-произведенное-движением-моего-указательного-пальца*. В любом случае ретенция и протенция конституируют смысл наличного зрительного впечатления: не будь этих синтетических актов, едва ли можно было бы еще

говорить о каких бы то ни было впечатлениях; это *до* и это *после*, являющиеся коррелятами упомянутых актов, даны не как пустые формы, однородные и безразличные рамки, — они суть конкретные и индивидуальные отношения, в которых актуальное ощущение находится с конкретными и индивидуальными впечатлениями, предшествующими этому ощущению и следующими за ним.

Но следует уточнить: всякое сознание есть сознание чего-либо (*de quelque chose*). Простоты ради мы только что описали ретенцию и протенцию в их нацеленности на впечатления. В действительности же они нацеливаются на объекты, конституированные посредством этих впечатлений, то есть на траекторию движения моего указательного пальца. Естественно, она выступает в явлении как статичная форма; она дана как *путь*, который проделал мой палец и, с меньшей определенностью (в отношении дальнейшего изменения его настоящего положения), как *путь*, который ему еще предстоит пройти. Кроме того, пройденный путь — или часть этого пути — имеет вид размытого светящегося следа, произведенного устойчивостью отпечатков на сетчатке глаза.

К этим зрительным впечатлениям, конституированным как неподвижные, прибавляются собственно кинестетические впечатления (ощущения на поверхности кожи, в мышцах, в сухожилиях и суставах), которые в скрытом виде сопутствуют зрительным. Ими представлены наиболее слабые, полностью подчиненные элементы, а также искаженные под воздействием устойчивых и ясных зрительных восприятий. Вне всякого сомнения, на их основе тоже возникают ретенции и протенции; но эти вторичные интенции строго подчинены ретенциям и протенциям, нацеленным на зрительные впечатления. Кроме того, поскольку кинестетическая устойчивость отсутствует, они вскоре после возникновения стираются.

Теперь я закрываю глаза и проделываю своим пальцем движения, аналогичные предыдущим. Можно было бы предположить, что кинестетические впечатления, на этот раз избавленные от зрительных доминант, проявятся ярко и отчетливо. Однако ничего подобного не происходит. Конечно, зрительное ощущение исчезло, но равным образом мы констатируем и исчезновение кинестетического ощущения. То, что достигает нашего сознания, есть траектория движения *как некая форма в процессе ее порождения*. Когда я кончиком указательного пальца выписываю восьмерку, то, что мне является, есть *восьмерка*

<sup>1</sup> Husserl. Leçons phénoménologiques sur la Conscience interne du Temps.

в процессе ее конституирования, почти как те буквы кинорекламы, что сами по себе появляются на экране. Безусловно, эта форма дана *на кончике моего пальца*. Но она не явлена мне как кинестетическая форма. Она явлена как зримая фигура.

Но эта зримая фигура, как мы видели, не дана посредством зрительных ощущений: она выступает как то, что я мог бы увидеть на кончике своего пальца, если бы открыл глаза; это зрительная форма, данная в образе. Быть может, вслед за Двелсховерсом, мы попробуем сказать, что движение *вызывает* образ. Но такая интерпретация неприемлема: во-первых, образ непосредственно схватывается на кончике моего указательного пальца. Далее, — поскольку мы не можем допустить, чтобы движение вызывало образ, само оставаясь неосознанным,<sup>1</sup> — кинестетические ощущения, согласно этой гипотезе, должны были бы продолжить свое существование в вызванном ими образе. Стало быть, они обладают еще меньшей независимостью, чем когда их маскируют аутентичные зрительные впечатления, — образ как бы поглощает их, и, если они появляются при попытке их обнаружить, это их появление сопровождается исчезновением образа. Тогда, быть может, нам просто следует сказать, что кинестетические впечатления выполняют функцию аналогического заместителя зрительной формы? Это было бы уже вернее, впрочем, такой случай уже встречался нам, когда мы изучали роль движений глаз при разглядывании схематических рисунков. Но представленное в таком виде это аналогическое замещение кажется весьма маловразумительным. Дело обстоит так, как если бы нам сказали, что козы функционируют как аналогические заместители гидросамолетов. Кроме того, если мы понаблюдаем за собой, то сможем констатировать, что образ продолжает существовать, когда движение уже прекратилось, то есть, что он живет дольше, чем последнее кинестетическое впечатление, и словно на несколько мгновений задерживается в тех местах, где пробегал мой палец. Отсюда следует, что если мы не хотим бросать слова на ветер, то должны лучше изучить механизм этого замещения.

По правде говоря, эта проблема была бы неразрешима, если бы все впечатления, конституирующие восприятие движения, были бы даны одновременно. Но их характерная черта как раз

<sup>1</sup> По нашему мнению, подобная концепция, которую иногда (по крайней мере, такое создается впечатление) разделяет Двелсховерс, попросту лишена всякого смысла.

и состоит в том, что они появляются, только следуя одно за другим. Тем не менее ни одно из них не бывает дано в виде изолированного содержания: каждое наличествует как *актуальное состояние движения*. В самом деле, мы видели, что всякое зрительное впечатление было как бы точкой приложения ретенции и протенции, которые определяли его место в непрерывной череде описываемых движением форм. В свою очередь, кинестетические впечатления тоже объединены ретенциональными и протенциональными актами. Если эти акты нацелены лишь на удержание и предвосхищение исчезающих или намечающихся состояний движения в свойственной им форме кинестетических впечатлений, то мы в конечном счете будем иметь дело с кинестетическим восприятием, то есть с осознанием некоей фактически существующей двигательной формы.

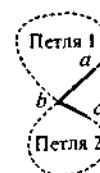
Но этот случай не является наиболее частым. В общем и целом зрительные впечатления одерживают верх над смутными и слабыми кинестетическими впечатлениями. Даже отсутствуя, они навязывают мне свою необходимость, и я продолжаю их искать; только им по силам регулирующая функция. Двелсховерс показал, что если предложить испытуемым с закрытыми глазами начертить две одинаковые линии, то они будут руководствоваться зрительным представлением об их пределах. Поэтому чаще всего ретенция и протенция удерживают и предвосхищают исчезнувшие и будущие фазы движения в том виде, какой они имели бы, если бы я воспринимал их с помощью органов зрения. Разумеется, речь идет о чистом знании, относящемся к вырожденному типу, который мы описали выше. Следует все же допустить, что сознание с самого начала принимает установку *sui generis*: любая ретенция оказывается здесь в то же время обращением кинестетического в зрительное, и такая обращающая ретенция сама по себе заслуживает феноменологической дескрипции. Проще представить себе, чем может оказаться протенция, ведь будущее впечатление не нуждается в обращении; опираясь на наличное чувственное содержание, сознание в каждый момент готово к появлению визуального ощущения.

Что происходит с конкретным впечатлением, составляющим основу этих интенций? По природе оно является кинестетическим и, следовательно, не может заменить собою зрительное. Кроме того, оно схватывается как некое «после», отличающееся весьма особым качеством: оно представляет собой окончание, крайнюю точку некоего прошлого, которое дано в зримой форме. В то же время оно наличествует в

качестве актуального момента в простирающемся в будущее ряду содержаний. Таким образом, с одной стороны, оно представляет собой единственный конкретный элемент интенционируемой формы; именно оно придает этой форме ее наличный характер и поставляет вырожденному знанию то «нечто», на которое оно нацелено. С другой же стороны, оно заимствует свой смысл, свое назначение и свою ценность из тех интенций, которые нацелены на зрительные впечатления: оно само ожидалось и было получено как зрительное впечатление. Конечно, этого недостаточно, чтобы счесть его зрительным ощущением, и все же ему следует придать *визуальный смысл*: это наделенное визуальным смыслом кинестетическое впечатление будет функционировать как аналог некоей зрительной формы, и когда оно будет ускользать от нас в прошлое, это будет происходить в форме зрительного впечатления. Между тем время идет, движение близится к своему завершению. Ретенциональное знание в значительной мере расширяется: именно благодаря ему намечается большая часть визуальной траектории. Но оно всегда опирается на наличное ощущение; только это ощущение придает ему оттенок реальности. Когда последнее впечатление исчезнет, после него, подобно размытому следу, останется еще образное знание, которое сознает, что было наполнено; затем, лишенный опоры, исчезает и этот последний след — и тут круг ретенции замыкается.

До сих пор мы предполагали, что жесты моей руки были произвольны; в этом случае знание возникает одновременно с движением. Но мы можем представить себе и такие случаи, когда знание дано *прежде*, чем начинается движение. Тогда функция движения состоит в том, чтобы эксплицировать знание. В исходной точке форма пуста и с трудом различима. Мало-помалу протенциональное знание переходит в ретенцию; оно проясняется и уточняется и одновременно нацеливается на конкретное впечатление, которое *только что* имело место. Отношение между протенцией и ретенцией становится отношением эквивалентности, затем оно подвергается инверсии. Это постепенное прояснение знания, которое может состояться только в том случае, если наличное ощущение уходит в прошлое, заканчивается сообщением движению некоего направления: в своем совокупном протекании этот феномен необратим. Именно это происходит, когда я хочу начертить своим пальцем восьмерку. Так же обстоит дело и с символическими схемами Флаха.<sup>1</sup> Опреде-

ления чистого пространства (прямые, кривые линии, углы, петли и т. д.) порождаются, по нашему мнению, кинестетическими впечатлениями, функционирующими в качестве аналога и вызванными перемещением глазных яблок. Формы, на которые первоначально было нацелено смутное знание, уточненное затем благодаря инверсионному переходу из будущего в прошедшее, — эти формы, само собой разумеется, предстают как статичные. Описанная моим пальцем восьмерка пребывает здесь, в пространстве: она вовсе не двигается; она всего лишь существует. Но моя интенция может изменяться в зависимости от обстоятельств: я могу совершенно сознательно нацеливаться на форму как таковую. В этом случае конкретное впечатление, это «*теперь*», схватывается лишь как то, что обращает протенцию в ретенцию, или, скорее, — поскольку наше сознание направлено на объект, — как то, что позволяет форме перейти от возможности к действию. Я также могу более подробно рассмотреть мгновенное конкретное впечатление: ретенция и протенция, хотя и играют по-прежнему главную роль, оказываются здесь подчинены впечатлению. Это последнее будет дано как нечто, движущееся вдоль фигуры, находящейся в процессе становления. Встречаются промежуточные случаи (и их большинство), когда именно этот подвижный элемент, перемещаясь вдоль контура, позволяет ей перейти от возможности к действию. Вся эта дескрипция равным образом справедлива и в отношении того, что я буду называть пассивным восприятием движения, то есть в отношении восприятия фигуры, которую кто-либо чертит пальцем на моей ладони или на моей щеке. Здесь тоже имеет место визуализация движения. В этом мы могли убедиться в ходе проделанного нами небольшого опроса: испытуемый закрывал глаза и должен был догадаться, какую фигуру мы чертили на его ладони: «Это буква Z, — говорил испытуемый, — я вижу ее форму на кончике вашего указательного пальца».



<sup>1</sup> См. наст. кн., часть III, гл. I.

В случаях, которые мы только что рассмотрели, движущийся элемент полностью описывает фигуру. Но, если испытуемому заранее известна фигура, которую он собирается начертить, он часто довольствуется всего лишь моторным указанием. Психологи называют это «проектом движения», «намеченным» или «удержанным движением». Эти выражения, особенно третье, очень неясны. Но обозначаемые этими именами феномены, как нам кажется, поддаются очень простому объяснению. Прежде всего, напомним, что всякое сознание движения или фигуры, обозначенной каким-либо движением, за исключением его начального и конечного моментов, конституируется конкретным впечатлением, чувственной интуицией, которая отделяет ретенцию от протенции. Следовательно, реализовать пустое знание движения или формы — значит по сути дела задать в этом знании два направления: следя одному из них, знание направляется в прошлое, чтобы его удержать, следя другому, оно нацеливается на будущее, чтобы его предвосхитить. Для того чтобы произвести такое различение в недрах знания, достаточно одного мгновенного впечатления или (поскольку мгновение есть некая предельная идея), по крайней мере, очень короткого отрезка действительного движения. Этот отрезок не обязательно должен быть начальной фазой движения. Предположим, я хочу произвести образ восьмерки. Моя первоначальная интенция содержит в себе некое неразличенное образное знание восьмерки. В это знание входит знание о *петле*, которое на мгновение появляется в качестве пустой образной интенции — и тогда я легким движением перевожу глаза от точки *a* к точке *b*, удерживая синтетическую связь с пустым знанием предшествующего момента, — и которое дает мне, например, одну из петель восьмерки. В этот момент то, что было чисто образным знанием о петле, ускользает в прошлое и становится ретенцией. Движение всякий раз длится недолго, но его смысл сохраняется после его завершения: оно останавливается в точке *b*, однако в ней выступает как «начальная стадия петли» и, исходя из этого конкретного впечатления, протенция петли отправляется к будущему. Это означает, что я схватываю описываемое движение как осуществляющееся вдоль одной стороны петли (чего достаточно для того, чтобы перевести чистое образное знание о петле в ретенциональное состояние) и одновременно протендирует петлю по ту сторону точки *b*; петли даны как иреально существующие *по ту* и *по эту сторону* от реально выполненного мною движения. Отправ-

ляясь от точки *b*, я начинаю новое движение глазами от точки *b* к точке *c*. Движение *b*—*c* дано в одно и то же время и как продолжающее петлю 1, и как осуществляющееся вдоль петли 2, становящейся при этом объектом образной протенции, что означает, что эта вторая петля становится смыслом моего движения; я могу уловить это движение лишь в той мере, в какой оно проходит вдоль одной из петель в образе. Отсюда следует, что, реально двигаясь по углу *abc*, я схватываю это движение, наделяя его ретенциональным и протенциональным значениями «восьмерка». Если я схватываю движение как реальное, то оно выступает для меня как движение, выполненное *вдоль* восьмерки в образе, если же, напротив, я через посредство движения нацеливался на восьмерку как на статическую форму, то, разумеется, только эта форма и подлежит иреальной визуализации на основе реального кинестетического впечатления.

Настало время сделать некоторые выводы из всех этих замечаний. Мы видим, что движение может играть роль аналога образного сознания. Дело в том, что, когда движение фиксируется не органами зрения, а другими чувствами, схватывающее его сознание имеет образную, а не перцептивную структуру. Бессспорно, это образное сознание оказывается более простым в сравнении с тем, которое мы собираемся теперь рассмотреть; но оно является изначальным. Дело в том, что изначально оно допускает или может допустить замещение четырех видов.

1. Последовательность кинестетических (или тактильных) впечатлений может функционировать как аналог последовательности зрительных впечатлений.

2. Движение (данное как кинестетический ряд) может функционировать как аналог траектории, которую описывает (или якобы описывает) подвижный элемент, и таким образом кинестетический ряд может функционировать как аналогический заместитель зрительной формы.

3. Очень непродолжительная фаза движения (например, легчайшее сокращение мыши) может быть достаточна для *репрезентации* всего движения.

4. Сокращающаяся мышца не всегда является той, которая пришла бы в действие, если бы интенционируемое в образе движение осуществлялось в реальности.

Теперь мы можем подступиться к интересующей нас проблеме: каким образом в случае образного сознания дви-

жение может сыграть роль аналогического заместителя объекта? Мы можем до некоторой степени уже предвидеть ее решение: будучи образной, структура сознания движения не претерпевает никаких изменений, когда образ становится богаче. Просто кинестетическое впечатление, в котором уже представлена зрительная форма, будет выполнять функцию представления более сложных объектов: мы только будем больше требовать от него, поскольку знание нацеливается теперь на большее число качеств. В главе 4 предыдущего раздела мы видели, как все более и более весомое знание просачивалось в «символические движения», которые мы выполняли, глядя на схематический рисунок. То же самое происходит и здесь: дело в том, что роль движения в том и в другом случае не изменяется: в первом случае оно функционирует как аналог в линиях рисунка; во втором — эти линии отсутствуют и движение не раскрывается нам в зрительных ощущениях; но его роль остается прежней. Одним словом, когда мы формируем образ какого-либо объекта, кинестетические впечатления, сопровождающие сокращения и произвольные перемещения органов чувств, всегда будут иметь силу как заместители зрительной формы. Но эта зрительная форма теперь будет иметь более широкое значение: она может быть формой моего кулака, чернильницы или буквы алфавита; короче говоря, формой того или иного объекта. Так, например, несколько лет назад мы пытались представить себе качели, приведенные в действие достаточно сильным толчком, и у нас возникало отчетливое впечатление того, что наши глазные яблоки слегка перемещались. Тогда мы снова попытались представить качели в движении, но так, чтобы глаза оставались неподвижными. Мы заставили себя направить взгляд на номер одной из страниц книги. И происходило следующее: либо глаза, вопреки нашим намерениям, вновь приходили в движение, либо нам никак не удавалось представить движение качелей. Случай этот довольно прост — мы уже говорили об этом выше. Речь не идет ни об одной лишь статической форме, ни об одном лишь перемещении подвижного элемента. Этот элемент (представленный наличным кинестетическим впечатлением) следует понимать как то, что переводит фигуру (дугу окружности) из потенциального состояния в актуальное. Только этот подвижный элемент не был просто неким неопределенным элементом: он схватывался как аналог качелей.

Таким образом, здесь перед нами два вида аналогической материи образного сознания — кинестетическое впечатление, сопровождаемое протенциями и ретенциями, и аффективный объект. На самом деле, две эти материи не дублируют друг друга. Аффективный заместитель является трансцендентным, но не внешним, он раскрывает нам природу объекта в том, что в ней есть наиболее глубокого и невыразимого. Кинестетический заместитель является трансцендентным и внешним одновременно: он ничего не раскрывает нам достаточно глубоко, но именно благодаря ему мы схватываем форму объекта как различное качество, именно он «экстериоризует» объект в образе, располагает его в пространстве, указывает его направление, а если потребуется, то и его движения. Таким образом, эти два типа аналогов вполне могут сосуществовать друг с другом как корреляты одного и того же акта сознания. Могут иметь место три следующих случая.

1. В качестве аналогического коррелята образного знания выступает аффективный объект. Мы описали эту структуру в предыдущей главе и к ней еще вернемся.<sup>1</sup>

2. В качестве коррелята знания выступает движение. Тогда мы чаще всего имеем дело с определениями чистого пространства. Мы скажем об этом далее, когда займемся символическими схемами и синтезиями.<sup>2</sup>

3. Совершенный образ содержит в себе аффективный аналог, презентирующий объект в его глубинной природе, и кинестетический аналог, экстериоризующий объект и придающий ему некое подобие зрительной реальности. В то же время кинестетический аналог, порожденный несколькими несложными удерживающими его движениями, является превосходным мнемотехническим средством. Один испытуемый, которому была предъявлена картина «Возвращение солдат с Крымской войны», впоследствии описал ее очень верно. Мы спросили его, что, по его мнению, происходило в его сознании: интерпретировал он картину или описывал ее. «Я восстановил картину, — ответил он, — главным образом по движущимся линиям». А немного раньше он говорил: «Я представляю себе картину движением снизу вверх».

<sup>1</sup> См. наст. кн., часть III, гл. 5.

<sup>2</sup> См. наст. кн., часть IV.

Это движение действительно было выражено весьма отчетливо: на картине было изображено множество штыков, параллельных друг другу. Испытуемый признался нам, что в его сознании возникает фигура, образованная вертикальными линиями, снизу соединенными дугами. Эта фигура и служила для него представлением о картине. Она, по-видимому, имела кинестетическое происхождение и заимствовала свой смысл из имеющегося знания. Но было бы не совсем верно говорить, что аффективный объект существует вовне: он всего лишь трансцендентен. Следовательно, между двумя видами замещения нет никакого пространственного отношения. Нужен особый акт сознания, для того чтобы утверждать, что каждый из двух заместителей по-своему манифестирует один и тот же объект. Разумеется, именно единством сознания определяется единство образа.

Если наш анализ точен и восприятие движения, лишенное зрительной формы, само по себе обладает образной структурой, то отсюда следует, что наше сознание всегда, или почти всегда, сопровождается множеством слаборазличенных представлений, о которых субъект не может сказать, схватываются ли они кинестетически или являются образами. В самом деле, именно на это проливают свет эксперименты вюрцбургских психологов.

«Нечто подобное этому символизму, — пишет Бюрлу,<sup>1</sup> — вновь встречается в моторных представлениях, сопровождающих работу мысли. Представления эти столь темны, что испытуемые не всегда знают, с чем имеют дело, — с образами или же с двигательными ощущениями. Бегающий взгляд, возвратно-поступательные движения головы во время поисков, „какое-то символическое ощущение наклона головы в знак согласия”; „конвульсивное скимание челюстей, сопровожданное символическим ощущением (или представлением), будто отворачиваешься от чего-то, отбрасывая ту или иную мысль”; „неуверенные движения рук и осанка” в случае сомнений — все эти феномены тесно связаны как с интеллектуальными, так и с эмоциональными процессами. Испытуемые чаще всего не могут понять, с чем имеют дело, — с сознанием установки или с установкой сознания».

Получается, что по другую сторону ясного сознания образа располагается сумеречная зона, в которую ускользают различ-

ные едва уловимые состояния, элементы пустого образного знания, которые сами почти уже являются образами, символически схватываемые движения. Стоит одному из этих знаний на мгновение запечатлеться в одном из этих движений — и рождается образное сознание.<sup>1</sup>

## Глава 4. Роль слова в ментальном образе

Слова не являются образами: функция слова как акустического или оптического феномена ни в чем не похожа на функцию другого физического феномена — картины. Единственная общая черта между сознанием знака и сознанием образа состоит в том, что каждое из них по-своему нацеливается на какой-либо объект посредством другого объекта. Но в одном случае добавочный объект функционирует как *аналог*, то есть заполняет сознание *вместо* другого объекта, который в итоге наличествует через его посредство; в другом же случае он ограничивается тем, что направляет сознание на определенные объекты, которые остаются отсутствующими. Так что сознание знака вполне может оставаться пустым, тогда как в сознании образа наряду с сознанием некоего небытия присутствует и сознание своеобразной заполненности. Это различие сохраняет всю свою значимость, когда речь идет о ментальном образе и внутренней речи. Конечно, в этой области все перепутано. В то время как И. Мейерсон, следя в этом мнению многочисленных психологов, считает образ плохо определенным, плохо сбалансированным знаком, который по сути дела имеет смысл лишь для конкретного индивида, другие называют эндофатическое слово «верbalным образом»; получается, что знак — это образ, а образ — это знак. Отсюда

<sup>1</sup> Мы попытались понять моторную базу образа, используя реальные, осуществленные в действительности движения. Известно, что сегодня гипотеза о намеченных, проектируемых, удержанных движениях, о моторных впечатлениях, которые не были бы вызваны мышечными сокращениями, поддерживается Мургом в его книге „Нейробиология галлюцинаций“. Само собой разумеется, что, если эта любопытная теория получит подтверждение, в том, о чем мы только что говорили, ничего от этого не изменится. Достаточно будет понять, что образная интенция распространяется на эти моторные, не периферийные, впечатления. Но в наши намерения не входило учить здесь эти новые концепции, потому что они не показались нам достаточно обоснованными. Таким образом, мы сохраним в силе знаменитый тезис Уильяма Джемса о периферийном истоке ощущения мышечного усилия.

<sup>1</sup> Loc. cit. P. 71–72.

происходит величайшая путаница. Значит, если я думаю о лошади и по ходу этих мыслей у меня возникает ментальный образ лошади, то этот образ будет для моих мыслей знаком. Но знаком чего? Разве слов было бы недостаточно? Иными словами, это значило бы, что, когда, глядя на лошадь из плоти и крови, я формирую о ней свои мысли, эта лошадь является знаком для моих мыслей о лошади. Не будем, однако, забывать о том, что в ментальном образе лошадь *присутствует* перед нами. Только этой лошади в некотором роде присуще и небытие. Она присутствует здесь, как мы сказали, через чье-то посредство. По правде говоря, теория образа-знака исходит непосредственно из иллюзии имманентности. Предполагается, что ментальный образ лошади — это лошадь в каком-то редуцированном виде. После этого между этой конституированной нами лошадкой и лошадью из плоти и крови возможно только внешнее отношение, а именно, отношение знака к обозначаемой вещи. Мы же, напротив, попытались показать, что между лошадью и ее образом существует внутреннее отношение, которое и назвали отношением обладания: посредством аналога сознанию оказывается явлена сама лошадь. К этому нужно будет вернуться, ибо, как можно догадаться, в зависимости от того, что мы будем видеть в образе — неуправляемый знак, какое-то маргинальное исключение из учреждаемой обществом системы или определенный способ сделать для себя присутствующим некий отсутствующий объект, роль, которую он станет играть в психической жизни, будет совершенно различной. Во всяком случае, пока мы можем заключить, что в ментальном образе функция аналога не имеет ничего общего с функцией верbalного знака в сознании слова.

Но, с другой стороны, было бы ошибкой отождествлять сознание слова с сознанием образа. Слова внутренней речи не являются образами; вербальные образы почти вовсе не имеют места, если же слово становится образом, это означает, что оно перестает играть роль знака. Так мы и интерпретировали бы тот случай, когда испытуемый утверждает, что «видит слова, напечатанные типографским способом», или «слова, написанные его собственным почерком». В самом деле, поскольку (и мы убедимся в этом) *по* ментальному образу нельзя ничего прочесть, можно было бы допустить, что внутренняя речь у этих испытуемых время от времени сопровождается подлинными слуховыми или зрительными образами, предназначение

которых состоит в том, чтобы «презентифицировать» тетрадные листы, страницы книги или общий вид слова, фразы и т.д. Но подлинной внутренней речи здесь нет — она развертывается только в движении!<sup>1</sup> Вот простое замечание, которое поможет нам лучше это понять; именно говоря о своей мысли, мы часто начинаем понимать: речь продолжает ее, завершает и уточняет; то, что было пустым «сознанием сферы», каким-то более или менее неопределенным знанием, принимает форму ясного и четкого предложения, проходя через слова. Так что наша речь — является ли она внешней или «внутренней» — ежеминутно делает нашу мысль для нас более определенной, чем она была до погружения в речь; речь что-то *нам сообщает*. Ментальный же образ не сообщает ни о чем; в нем действует принцип квази-наблюдения. Мы не можем допустить, что образ каким бы то ни было способом уточняет наше знание, поскольку именно это знание его конституирует. Следовательно, если речь нам что-то сообщает, то это возможно лишь благодаря ее внешнему характеру. Именно потому, что механизмы, сообразно которым располагаются звуки и фразы, частично независимы от нашего сознания, мы можем по этим фразам прочесть нашу мысль. Фразе же, рассматриваемой как образ, напротив, недостает того сопротивления, которое уточняет и ужесточает мысль: образ изменяется по усмотрению нашего знания, и за отсутствием упомянутого сопротивления знание остается таким, каково оно есть, — более или менее неразличенным. Поэтому фраза в образе никогда не является вполне фразой, ибо не является доступным наблюдению феноменом, и наоборот, фраза так называемой «внутренней» речи не может быть образом: знаку всегда присуща некая внеположенность.

Образ (ментальный или нет) представляет собой некое наполненное сознание, которое ни под каким видом не может стать частью какого-либо более обширного сознания. Сознание знака, напротив, пусто. Без сомнения, знак имеет внешний характер, у которого нет никакого аффективного аналога, но не к нему направлена сигнификативная интенциональность: через его посредство она нацеливается на другой объект, связанный со знаком лишь внешним отноше-

<sup>1</sup> Мы утверждаем, что так называемые «зрительные» или «слуховые» образы возникают только у тех, кто не очень хорошо умеет наблюдать за собой, и потому за образом не замечает реального слова, которое есть движение.

нием. Вследствие этого сигнитивное сознание вполне может быть *наполнено*, то есть может в качестве структуры войти в новый синтез перцептивного или образного сознания. Мы видели, что знание, когда оно смешивается с аффективностью, подвергается вырождению, которое как раз и позволяет ему стать наполненным. Но слова, с которыми оно могло быть связано, из-за этого не исчезают. Они сыграют свою роль в образном сознании: дело в том, что они артикулируют знание, благодаря им оно выходит из своей первоначальной неотчетливости и может тогда отыскать в аналоге множество дифференцированных качеств. Поэтому не стоило бы, как это делал Тэн, выдавать их за психические, независимые содержания, которые некоей чисто ассоциативной связью прикреплялись бы к образу извне. Бессспорно, они не являются необходимыми для его структуры, и существует много образов без слов. Бессспорно также, что они не составляют часть сознания в собственном смысле слова, их внешний характер делает их ближе к аналогу. Но, во-первых, поскольку любое знание стремится быть выраженным в словах, во всяком образе обнаруживается своего рода вербальная тенденция. Далее, там, где слово дано образному сознанию, оно сливаются с аналогом в синтезе трансцендентного объекта. Когда я воспринимаю луну и мыслю слово «луна», это слово сливаются с воспринимаемым объектом как одно из его качеств, и точно так же, если я произвожу в себе одно лишь образное сознание луны, слово будет сливаться с образом. Означает ли это, что оно будет выполнять функцию аналога? Не обязательно; часто слово сохраняет за собой функцию знака. Но может случиться, что оно контаминирует с добавочным объектом или выступает в качестве репрезентанта. Тем не менее нужно отметить, что оно не могло бы выступать в качестве репрезентанта реального слова (увиденного или услышанного), потому что само является реальным словом, произведенным реальными сокращениями голосовой щели. Слово внутренней речи — это не образ, это физический объект, выполняющий функцию знака. Следовательно, оно выступит как репрезентант того или иного качества вещи. Когда я произвожу образное сознание луны, слово «луна» вполне может быть дано как манифестация реального качества объекта, его свойство быть луной. В этом случае слово, представляющее собой систему определенных движений, может придать образу ту внеположенность, кото-

рую ему обычно сообщают движения глаз, головы или рук. В слове будет представлена самая суть аналога, как это уже можно было бы предвидеть по тому, что нами было сказано о роли, которую оно играет при чтении романов. Следовало бы в более подробном исследовании определить те отношения, которые выполняли бы и свою старую функцию знака, и свою новую функцию репрезентанта. Но здесь не место проводить такие исследования. Для нас будет достаточно отметить, что если образом называть совокупную систему образного сознания и его объектов, то ошибочно говорить, будто слово добавляется к ней извне, — оно находится внутри нее.

## Глава 5. *О способе явления вещи в ментальном образе*

Образ может быть определен как восприятие, как отношение объекта к сознанию. Во II части этой работы мы попытались описать способ, которым отсутствующий объект может быть дан через некое присутствие. В ментальном образе объект усматривается как синтез восприятий, то есть в своей телесной и чувственной форме; но он появляется через посредство аффективного аналога. Не будут ли этим вызваны глубокие изменения в способе его явления? Именно это нам и предстоит теперь исследовать.

Если расспросить испытуемых на предмет возникающих у них образов, то большинство ответит, что *видит* их, если речь идет о так называемых «зрительных» образах, или *слушает* их, если речь идет о «слуховых» образах.<sup>1</sup> Что они хотят этим сказать? Не следует думать, что «видеть» — означает здесь видеть глазами. Чтобы отдать себе в этом отчет, достаточно сравнить то, во что верит испытуемый в случае гипнагогического и в случае ментального образа. В первом случае, когда мы полагаем, что *видим* какой-либо образ, этот термин следует понимать в его полном смысле. Образ есть некий внешний объект, гипнагогическое поле — по крайней мере, по мнению испытуемого, — составляет часть реального пространства. Но

<sup>1</sup> Следует, однако, заметить, что все испытуемые (даже не подготовленные психологически) спонтанно проводят различие между объектом восприятия и объектом образа.

именно те испытуемые, которые наиболее настойчиво утверждают, что «видят» свои ментальные образы, вполне готовы допустить, что им не присуща ни одна из черт гипнагогического образа. Образы не локализованы в пространстве. В отличие от этого стула или этого стола, за которым я сижу, они *нигде* не находятся. Поскольку слово «видеть», взятое в полном своем смысле, равнозначно выражению «видеть в пространстве», испытуемые не могут утверждать, что образы даны им при посредстве глаз. И, конечно же, тем более не при помощи нервов или оптических центров. Тэн на самом деле хорошо понимал, что если образ возникает в результате работы мозгового центра, функционирующего так же, как и при восприятии, то он должен быть локализован среди других восприятий. Его теория редуктивных механизмов логична только при таком предположении. К сожалению, оно не согласуется с фактами. Образ по своей природе лишен локализации в реальном пространстве. Но как тогда понимать это столь часто встречающееся у испытуемых утверждение: «Я вижу образы»? Видеть образ собаки, например, означало бы обладать «в сознании определенным психическим содержанием, состоящим из зрительных ощущений (цвет масти, форма тела и т. д.), но эти ощущения не распространялись бы вовне и были бы даны каким-то другим способом, а не посредством органов зрения. Но если удалить эти характерные признаки, то что останется от ощущений? Очевидно, здесь имеет место некое противоречие, и недостаточно просто объявить о его наличии — оно, по всей видимости, принадлежит самой природе образа. Следовательно, надлежит описать и, если удастся, объяснить его.

Во второй части этой работы мы видели, что одним из существенных факторов образного сознания является вера. Эта вера нацелена на объект образа. Всякому образному сознанию свойствен определенный способ полагания в отношении своего объекта. В самом деле, образное сознание есть сознание *объекта в образе*, а не сознание *образа*. Но если поверх этого образного сознания мы формируем второе, а именно рефлексивное сознание, то появляется новая разновидность веры — вера в существование образа. Именно в это мгновение я говорю: у меня возник образ собаки, я «вижу» Пантеон. Противоречие, о котором мы только что говорили, есть феномен веры, возникающей на почве рефлексии. Что мы имеем в виду, когда говорим, что у нас

«возникает образ»? Это означает, что перед нашим сознанием появляется промежуточный объект, выполняющий функцию заместителя некоей вещи. Такая вера, если бы она тем и ограничилась, была бы оправдана: такой объект действительно существует и мы назвали его *аналогом*. Но кроме этого рефлексивная вера полагает образ как картину. Что бы это значило?

Предположим, мое образное сознание нацелено на Пантеон. В той мере, в какой оно содержит некоторое знание, оно нацеливается на него в его чувственной природе, то есть как на греческий храм из серого камня с определенным числом колонн и треугольным фронтом. В то же время Пантеон, на который нацелено мое сознание, дан в некотором смысле присутствующим, он выступает в своей аффективной реальности. Из этого аффективного присутствия интенциональность моего знания и схватывает выше упомянутые качества. Дело обстоит так, как если бы я сказал себе: «Об этом находящемся передо мной объекте я *знаю*, что у него есть колонны, фронтон и что он сделан из серого камня. Все это наличествует в определенной форме: то, присутствие чего я здесь *ощущаю*, это Пантеон с его колоннами, фронтоном и серым цветом камня». Но Пантеон существует *в другом месте*, и дан он мне именно как существующий в другом месте: присутствует здесь, в некотором смысле, его отсутствие.

Таким образом, в течение нескольких минут я находился как бы в присутствии Пантеона, между тем как Пантеона здесь не было: таков феномен обладания, который мы уже описали. Но разве не было бы вполне естественным попытаться логически реконструировать это впечатление, разве не абсурдно говорить, что передо мной присутствовал отсутствующий Пантеон? Все эти отсутствующие присутствия противны моему рассудку. Не лучше ли сказать, что передо мной присутствовал некий объект, очень похожий на Пантеон, и что этот объект и был образом? В этом случае то, что отсутствует, останется отсутствующим, а то, что присутствует, сохранит характер присутствия. Образ, разумеется, будет выступать как аналог. Не обладая чувственными качествами отсутствующего объекта, он их *репрезентировал*: можно сказать, что он *имел* эти качества, не будучи отсутствующим объектом. Нет ничего более ясного и более устойчивого, чем эта иллюзия: *репрезентировать* этот серый цвет, то есть наполнить это направленное

к серому цвету сознание, не удовлетворяя его до конца, не означает ли это представить его менее серым, не дать ему распространиться вовне, сделать его призрачным, так, чтобы ощущимой у него осталась лишь не подлежащая определению природа серого цвета? Здесь берет свое начало иллюзия имманентности: перенося на аналог качества представленной им вещи, мы соорудили для образного сознания некий миниатюрный Пантеон, и в рефлексии это образное сознание предстает как сознание этой миниатюры. Результат этой конструкции подобен миражу: я верю, что объектом моего сознания является комплекс реально ощущимых, но не простирающихся вовне качеств, тогда как эти качества являются вполне внешними, однако, лишь *воображаемыми*. Я полагаю, что в отношении этого комплекса чувственных качеств я мог бы вести себя так, как в отношении любого чувственного объекта, я уверен, что могу прочесть страницу печатного текста, явленную мне в образе, пересчитать колонны Пантеона, могу их описывать, наблюдать. Я вновь впадаю здесь в ту иллюзию, благодаря которой возникает гипнагогический образ, хотя моя уверенность будет менее отчетливой и твердой: с этим объектом, который я представляю себе как то, что можно описать, расшифровать и исчислить, я *ничего не могу сделать*. Видимый объект находится здесь, но я не могу его увидеть, он осязаем, но я не могу его потрогать, он издает звуки, но я не могу услышать их:

«Многие, — пишет Алэн, — хранят, по их словам, в памяти образ Пантеона и с легкостью выдают его за то, чем он им кажется. Я спрашиваю, не будут ли они любезны пересчитать колонны, на которых держится фронтон; но они не могут не только сосчитать их, но даже попытаться это сделать. Однако для них нет ничего проще, коль скоро реальный Пантеон находится у них перед глазами. Что же они видят, когда воображают Пантеон? Да и видят ли они что-нибудь?»!

Отсюда Алэн делает вывод, что образ не существует. Мы не станем вторить ему; мы хотели лишь указать на парадоксальный характер образа, привлечь внимание к этим колоннам, которые действительно являются объектом моего сознания и которые я тем не менее не могу *даже попытаться пересчитать*.

Дело в том, что в образе объект бывает дан совершенно особым способом. Пантеон не может представить перед образным сознанием в той же манере, что и перед перцептивным. Представляется невероятным, чтобы образ был, как того желает Бергсон, неким «представлением, части которого расположаются друг подле друга». Безусловно, будучи неким знанием, образное сознание нацеливается на внешний объект в его внеположности, то есть в той мере, в какой он составлен из рядоположенных частей; но, поскольку оно также и аффективно, его объект предстает лишенным каких бы то ни было внутренних различий. Мое сознание в одно и то же время нацелено на близкую колонну и на серый цвет фронтона как на отделенные друг от друга качества; в одно и то же время я сознаю, что фронтон — это одно, а его колонны — другое, и в одно и то же время белый цвет дан мне как серый, колонны как фронтон, и храм не разделяется на части. Следовательно, в образе объект в одно и то же время предстает и как неделимая природа, где каждое качество разлито по всей ее протяженности и проникает во все остальные, и как совокупность различных свойств, как система фрагментарных аспектов, в которых рассматривается эта первоначальная неразличенность. Образ заключает в себе внутреннее противоречие, некий радикальный изъян своего устройства: мираж, о котором мы упомянули выше, объясняется тем, что мы идем на поводу у этого противоречия, не отдавая себе в этом ясного отчета, то есть не признавая это противоречие тем, чем оно является на самом деле.

Однако та путаница, с которой мы часто вынуждены сталкиваться, должна открыть нам глаза. В самом деле, лишенное поддержки дискретных представлений знание, если оно не было приобретено в результате систематического наблюдения и если оно не выражено в словах, испытывает пагубное влияние со стороны синкретического характера аффективного объекта.

Картина, на которой был изображен черноволосый юноша в коричневом пальто и синих брюках, была показана 369 испытуемым.<sup>1</sup> Затем этих людей попросили назвать цвет того или иного объекта. Результаты оказались следующими:

<sup>1</sup> Dauber. Die Gleichförmigkeit des psychischen Geschehens und die Zeugenaussagen // Fort. der. Psych. 1913. 1 (2). P. 83—131.

1) О синих брюках:

Юноши		Девушки	
Синий	15	Зеленый	8
Коричневый	20	Коричневый	19
Желтый	5	Желтый	3
Серый	4	Серый	7
		Красный	3
		Черный	3

2) О коричневом пальто:

Юноши		Девушки	
Синий	28	Синий	21
Зеленый	18	Зеленый	12
Серый	13	Серый	19
Красный	20	Красный	9
Желтый	2		

Невозможно предположить, чтобы «синий» и «коричневый» цвета оставались в памяти испытуемых как рядоположенные представления; в противном случае нельзя было бы объяснить эти столь любопытные ошибки. Но в данном случае неопределенность знания вызвана аффективностью. Способ, которым в образе объект «дан как синий», не исключает для него возможности быть «данным как коричневый», растворенным в первом неким гармоническим звуком. Впрочем, в силу сложившихся обстоятельств синий цвет, по-видимому, затмил собой коричневый. Этот последний должен был присутствовать, но в скрытом виде. Знание оказалось определено более сильным аффективным звучанием. Другие цвета присутствуют в нем как некий гармонический отзвук. В работах Горфа<sup>1</sup> и Абрамовского<sup>2</sup> можно было бы найти массу примеров такого рода.

В восприятии любая вещь дана как то, что она есть. Под этим надо понимать, что она занимает строго определенное положение во времени и в пространстве и что каждое из ее качеств строго определено: таков принцип индивидуации. Следует также иметь в виду, что она не могла бы быть и

сама собой, и иной в одно и то же время и в одном и том же отношении. Этим двум условиям лишь весьма приблизительно удовлетворяет образный объект. Без сомнения, знание может умышленно нацеливаться на вещь в том или ином из ее аспектов. Но при этом следует видеть разницу: в самом деле, знание всегда нацелено на некий объект (или класс объектов), исключая все остальные, и, следовательно, оно всегда нацелено на тождественный самому себе объект. Но в крайне редких случаях оно нацеливается на объект как на уникальное явление, возникающее в какой-то конкретный и неделимый момент времени. С этой точки зрения представляется возможным, чтобы знание и аффективность уравновешивали друг друга, тогда как точка зрения тождественности требует, чтобы аффективность подчинилась знанию во избежание конфликта.

### 1. Объект образа не подчиняется принципу индивидуации

Как мы уже отметили в конце первой части,<sup>1</sup> ни в сознании картины, ни в сознании подражания, ни в сознании гипногогического образа объект не появляется в своем моментальном аспекте. С тем большим основанием этот моментальный аспект не мог бы быть раскрыт в ментальном образе: в этом последнем случае, как и в предыдущих, знание нацеливается, к примеру, на Пьера с «его розовыми щеками», с «его веселой улыбкой» и т. д. В свою очередь аффективность никогда не могла бы предложить нам аффективный эквивалент для моментального явления объекта. Следовательно, Пьер, каким он мне является в образе, не есть то, на что я нацеливаюсь и что дано мне как Пьер, которого (если бы он присутствовал) я мог бы в этот момент воспринимать: Пьер, такой, каким он дан в ментальном образе, есть синтез, удерживающий в себе определенную временную длительность и зачастую даже противоречащие друг другу аспекты; этим к тому же объясняется и то волнение, которое могут вызвать в нас некоторые образы, тогда как их объект из плоти и крови давно уже утратил способность нас волновать.

<sup>1</sup> См. часть I, раздел II, гл. 7: От портрета к ментальному образу.

<sup>2</sup> Gorphe. La Critique du Témoignage.

<sup>2</sup> Abramowski. Le Subconscient normal.

Таким образом, знание нацеливается на объект, а аффективность предъявляет его с определенным коэффициентом всеобщности. Но это, разумеется, не позволяет избежать конфликтов в глубине образного сознания, потому что та всеобщность, с которой на объект нацеливается знание, не обязательно совпадает с той, которая сопутствует его явлению через посредство аффективного аналога. Например, интенция моего знания может быть нацелена на Пьера, каким я видел его нынче утром, в то время как аффективная интенция может посредством аналога явить мне Пьера таким, каким я видел на протяжении целой недели. Однако поскольку эти две интенциональности смешиваются между собой вплоть до их отождествления, поскольку Пьер, явившийся мне на протяжении всей этой недели, оказывается дан как Пьер, которого я видел нынешним утром. Грусть, которой он был охвачен в начале недели, дурное настроение, которое еще вчера делало его таким несносным, — все это сосредоточивается в аффективном аналоге и тем не менее все это дано мне как тот Пьер, которого я видел сегодня утром.

Могут произойти и более серьезные сдвиги: Пьер, на которого нацеливается мое знание, — это тот Пьер, что завтракал в это утро в халате; Пьер, явленный мне посредством аналога, — это Пьер, которого я видел позавчера на площади Шатле в синем пальто. И тем не менее этот Пьер в пальто дан как тот Пьер в халате. Именно этим конфликтом внутри образного сознания можно объяснить тот парадокс, которому мы удивлялись в конце второй части нашего исследования: объект образа Пьера, говорили мы, это Пьер из плоти и крови, который в настоящее время находится в Берлине. Но, с другой стороны, образ Пьера, возникающий у меня в настоящий момент, показывает мне его у себя дома, в его парижской квартире, сидящим в хорошо знакомом мне кресле. Спрашивается, объект образа — это Пьер, живущий в настоящее время в Берлине, или же Пьер, который жил в прошлом году в Париже? И если мы продолжаем настаивать на том, что это тот Пьер, который живет в Берлине, то нам придется объяснить следующий парадокс: почему и каким способом образное сознание нацеливается на того, берлинского, Пьера через посредство того, который жил в прошлом году в Париже?

То, чего мы тогда не смогли объяснить, как будто становится теперь яснее: знание нацеливается на объект через по-

средство того, что ему поставляет аналог. И это знание есть *вера* — вера в то, что перед нами находится Пьер, одетый в то или иное платье. Но аналогу свойственно некое *присутствие*. Отсюда и вся противоречивость этих синтезов.

## 2. Объект образа не обязательно подчинен принципу тождества

Знание нацеливается на определенный объект; аффективность может поставлять аналог, приемлемый для многих объектов: часто между вещами действительно обнаруживаются неожиданные аффективные соответствия, и одно и то же аффективное содержание в силу этого может представлять множество вещей в неразличенном состоянии. Именно это происходит в сновидении, когда один и тот же человек может представать сразу в качестве многих. Такая неразличенная многосложность образа в меньшей степени проявляется в состоянии бодрствования, потому что в свойственных этому состоянию формах знание накладывает на аффективность более отчетливый отпечаток. Однако уже Леруа отметил, что «обычные зрительные представления бодрствующего состояния, которые, непонятно почему, зачастую столь трудно описать и еще труднее изобразить на рисунке, должны содержать в себе противоречия того же рода».<sup>1</sup>

Каждый из нас мог, к примеру, наблюдать у себя феномен, который я буду называть *контаминацией облика*. У нас возникает образ чьего-то лица; мы спрашиваем себя, где мы могли его видеть, и теряемся в бесплодных догадках. Наконец, когда приходит решение, мы понимаем, что на самом деле это были два лица в неразличенном состоянии; одно из них — лицо служащего банка, который мы посетили вчера, а другое — лицо полицейского, которого мы каждый день видим на одном и том же перекрестке. Оба лица присутствовали целиком, как бы просвечивая одно сквозь другое, в силу некоторого сходства, и в результате возникло это любопытное, противоречащее принципу тождества образование, а именно контаминация. Стало быть, многие образы являются контаминациями. Например, однажды, когда я хотел

<sup>1</sup> Leray. *Les Visions du demi-sommeil*.

вызвать в памяти вид одного здания из красного камня, находящегося в Сент-Этьене, у меня возник некий образ, и внезапно я понял, что он вполне подходит для двух зданий — и для каменного в Сент-Этьене, и для другого, кирпичного, в Париже.

Даже когда такая контаминация не имеет места, объект образа часто появляется в такой форме, что было бы невозможно ввести его как таковой в восприятие. Если я представляю себе наперсток, то в образе он является мне одновременно и с наружной, и с внутренней стороны. Если я сжимаю в своей руке поручень этого кресла, то рука в образе появится лежащей ладонью вниз на поручне кресла в образе. Но эту самую руку, лежащую ладонью вниз на непрозрачном поручне, я «вижу» с внутренней стороны, вижу ладонь и внутреннюю сторону пальцев, как если бы поручень кресла был сделан из стекла. Положив руку на колено, я перерабатываю в зрительный образ тот факт, что прижимаю ткань одновременно к ладони и к колену, а колено сжимаю сквозь ткань: у меня возникает образ руки (с внутренней и внешней стороны), ткани (тоже с внутренней и внешней стороны) и колена. Эти примеры можно перечислять до бесконечности. Мы не будем задерживаться на них. Но они показывают нам, что образ, выступающий посредником между понятием и восприятием, раскрывает нам объект хотя и в его чувственном аспекте, но таким способом, который в принципе не позволяет ему быть воспринимаемым. Дело в том, что образ, по большей части, бывает нацелен сразу на весь объект целиком. В образе мы стремимся вновь обрести не тот или иной аспект личности, но саму эту личность как синтез всех ее аспектов. На детских рисунках, изображающих кого-либо в профиль, оба глаза тем не менее бывают нарисованы в анфас. Точно так же и человека, облик которого мы хотим припомнить, мы увидим находящимся в таком-то месте и в такой-то день, а может быть, даже одетым в определенное платье или принявшим определенную позу. Но эта особая интенция сопровождается множеством других, которые противоречат ей и ее искажают. В итоге этот человек, продолжая находиться в той или иной позе, становится не поддающимся анализу комплексом множества поз и аспектов. То, что в восприятии происходит последовательно, в образе имеет место одновременно; и иначе быть не может, поскольку объект в образе возникает при

участии сразу всего нашего интеллектуального и аффективного опыта.

Завершая эти главы, где мы попытались выявить элементы образного синтеза, мы считаем свои долгом предостеречь от неточного истолкования наших мыслей. Указывая на основные составляющие образа, мы ни в коей мере не намеревались свести его к простой сумме этих составляющих. Напротив, мы открыто заявляем, что реальность образного сознания не сводима ни к какой другой. Рассмотренные нами движения, знание и аффективность можно отделить друг от друга только в абстракции. И анализ здесь постольку далек от действительного расчленения, поскольку он представляет собой лишь один из возможных вариантов. По существу, мы никогда не сможем свести тот или иной образ к его элементам по той причине, что образ, как, впрочем, и всякий психический синтез, есть нечто большее, чем сумма его элементов. Что здесь представляется важным, так это тот новый смысл, которым пронизано целое: я хочу видеть перед собой Пьера, я желаю увериться, что он здесь, все мое сознание устремляется к нему, оно становится в некотором смысле «зачарованным». И эта спонтанность, эта «интенция в направлении» Пьера приводит к появлению нового, ни на что другое не похожего феномена — сознания образа. Это последнее представляет собой определенную психическую форму. Когда сознание принимает эту форму, на какой-то момент возникает устойчивое явление, затем увлекаемая потоком сознания форма распадается и явление исчезает. Таким образом, будучи далеки от того, чтобы, подобно Алэну, Мутье, бихевиористам и многим другим, отрицать специфический характер образа, мы придаем ему большее достоинство на том основании, что считаем его не возрождаемым ощущением, но, напротив, некоей сущностной структурой сознания, а еще лучше сказать, — некоей психической функцией. Сообразно этому, мы утверждаем, что существует особый класс объектов сознания, а именно класс воображаемых объектов.

Мы очень далеки от того, чтобы растворять воображение в совокупности психической жизни, и еще более далеки от того, чтобы видеть в образе автоматическое воспроизведение того или иного чувственного содержания. Для нас образ представляет собой определенный тип сознания, абсолютно не зависящий от сознания перцептивного типа, и коррелятивно

определенный *sui generis* тип существования его объектов. В то же время *воображение* как таковое, исчезнувшее с тех пор, как психологи разуверились в психических способностях, в качестве одной из четырех или пяти основных психических функций, на наш взгляд, вновь обретает важность, которую трудно переоценить. Эту функцию мы и попытаемся описать в дальнейшем.

### **Часть третья**

## **РОЛЬ ОБРАЗА В ПСИХИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ**

## Глава 1. Символ<sup>1</sup>

Образ не выступает ни в качестве иллюстрации мысли, ни в качестве ее опоры. Дело в том, что он вовсе не инороден по отношению к ней. Образное сознание содержит в себе некое знание, некие интенции, оно может иметь в своем составе те или иные слова и суждения. Мы хотим указать не на то, что суждения могут возникать на основе образа, но на то, что в саму структуру образа могут входить суждения, облеченные в особую, а именно образную форму. Если я хочу, например, представить себе лестницу в одном доме, куда я давно не заходил, то сначала «вижу» просто лестницу из белого камня. Некоторые лестничные пролеты предстают передо мной как бы в тумане. Но я не удовлетворяюсь этим, мне чего-то не хватает. Какое-то мгновение я колеблюсь, перебираю свои воспоминания, не покидая при этом образную установку, затем с ясным сознанием своей вовлеченности и принятой на себя ответственности позволяю появиться ковру и медным прутьям лестничных маршей. Речь здесь идет о некоем акте моего мышления, о некоем свободном и самопроизвольном решении. Но это решение не прошло стадию чистого познания и не было выражено в словах. Акт, в ходе которого я оказался вовлечен в это занятие, аффирмативный акт, был как раз образным актом. Мое утверждение (*assertion*) как раз и послужило причиной того, что объекту моего образа было придано качество «быть покрытым ковром». И именно этому качеству я позволил

<sup>1</sup> В этом и последующих параграфах мы будем для большего удобства использовать обороты и выражения, которые будто бы придают ирреальному объекту способность воздействовать на сознание. Как бы то ни было, это, разумеется, метафора. Нетрудно установить истинный ход процесса. Образ, к примеру, не способен убедить нас в своем существовании, но мы убеждаемся в этом в ходе самого акта, которым конституируем этот образ.

проявиться в объекте. Но очевидно, что этот акт есть суждение, ведь, как ясно показали исследования Вюрцбургской школы, существенной характеристикой суждения является принятное *решение*. В образное сознание, стало быть, входят суждения особого типа, а именно образные утверждения (*les assertions imageantes*). Одним словом (в дальнейшем мы увидим, что речь может идти даже о входящих в состав образов умозаключениях, то есть о связях, неизбежно присутствующих в образных сознаниях), идеативные элементы образного сознания суть те же, что и элементы других сознаний, тех, которые принято называть «мыслями». Разница по сути дела состоит лишь в общей установке. То, что обыкновенно называют *мыслю*, есть сознание, утверждающее то или иное качество своего объекта, но не реализующее эти качества в нем. *Образ*, напротив, есть сознание, нацеленное на то, чтобы продуцировать свой объект; сообразно тому оно конституируется определенным способом выносимыми и получаемыми суждениями и ощущениями, которые мы не сознаем как таковые, но улавливаем *по интенциональному* объекту как те или иные его качества. Все это можно выразить одним словом: функция, которую выполняет образ, есть функция *символическая*.

С некоторых пор — и, несомненно, под влиянием психоанализа — было много написано о символическом мышлении. Но при этом дело всегда замыкалось на той концепции, согласно которой образ считается материальным следом, неодушевленным элементом, задним числом, играющим свою символическую роль. С точки зрения большинства психологов, мышление представляет собой некую деятельность по отбору и организации, оно словно вылавливает свои образы в бессознательном, с тем чтобы располагать и комбинировать их друг с другом в зависимости от обстоятельств: в этом случае оно было бы строго отделено от тех образов, которые оно друг с другом связывает, и правильнее всего было бы уподобить его шахматисту, двигающему по доске фигуры с целью разыграть определенную комбинацию. При этом каждая комбинация и представляла бы собой определенный символ.

Но мы не можем согласиться с концепцией, согласно которой символическая функция добавляется к образу извне. Нам кажется (и мы надеемся, что уже дали это понять), что образ символичен по своему существу и по самой своей структуре и что нельзя упразднить его символическую функцию, не разрушив при этом его самого.

Но что такое, собственно говоря, *символ*? Как отличить символ от знака или от иллюстрации? Быть может, критический анализ крайне любопытных, но и крайне мало известных работ Флаха о «символических схемах в процессе идеации»<sup>1</sup> позволит нам ответить на эти вопросы.

«Я заметил, — пишет Флах, — что, когда я хочу прояснить для себя исходные данные какой-либо задачи или усвоить положения, из которых можно извлечь определенную пользу для моего мышления, у меня время от времени рождаются некие представления, более или менее яркие, но всегда ведущие к решению задачи, к схватыванию смысла фразы».

Эти представления возникают именно в процессе схватывания. Они не сопутствуют простому припомнанию того или иного положения или условий задачи. Их невозможно произвести волевым усилием. Если мы хотим породить их насилием, то добиваемся лишь появления того, что Флах называет «иллюстрациями мысли» (*«Denkillustrierungen»*), — «смутных гравюр», по терминологии Бине. Для того чтобы перед нами появилась схема, нужно нацелиться на нее непосредственно: все свои силы испытуемый должен приложить к тому, чтобы схватить то или иное слово или предложение. Остается узнать, любой ли акт схватывания сопровождается появлением схемы. Флах так не считает. Он предупреждает, что схемы не сопутствуют тем умственным усилиям, интенсивность которых недостаточно велика. «Нам не удавалось добиться появления схем, когда работа была слишком легкой или когда испытуемые могли выйти из положения, прибегнув к услугам своей памяти. В подобных случаях мы сталкивались либо с речедвигательной реакцией, либо с простыми иллюстрациями».

Эти схемы имеют одну существенную характерную черту: они «не обладают каким-либо собственным значением, но лишь символическим». Если испытуемый делает набросок схемы, только что привидевшейся ему, то в глазах непосвященного наблюдателя этот набросок оказывается лишен какого бы то ни было значения. Дело в том, что эти образы обладают *всеми фундаментальными чертами*, необходимыми для того, чтобы мысль была точно представлена в ее конкретной структуре, — и *только этими чертами*.

<sup>1</sup> Flach A. Über symbolische Schemata in produktiven Denkprozeß // Arch. ges. Psych. Bd LII. P. 369 и далее.

Именно этим они и отличаются от другой разновидности образов, которые Флах, как мы уже видели, называет «иллюстрациями мысли» и которые он определяет следующим образом:

«Тем самым я хочу сказать, что они делают доступной для чувственного восприятия иллюстрацию объекта, которая находится в случайном, внешнем, чисто ассоциативном отношении к мышлению».

Можно догадаться, что иллюстрация — это одновременно и нечто большее, и нечто меньшее, нежели мысль.

«Опыт № 53: У испытуемого, которого попросили кратко и по существу охарактеризовать Эмиля Золя, возникает представление о скачках. Экспериментатор спрашивает, сознает ли испытуемый, как его представление соотносится с требуемой характеристикой, и тот отвечает, что некогда прочел подробное описание скачек в романе «Нана» и с тех пор при упоминании имени Золя у него регулярно возникает этот образ».

Ниже, напротив, приведены некоторые символические схемы, взятые из отчета об экспериментальных исследованиях Флаха. Флах предлагал испытуемым обычные, главным образом отвлеченные, выражения, которые те должны были попытаться понять:

«№ 7. Обмен: Я придал своей мысли форму ленты. Эта лента знаменует собой круговой процесс обмена. Кривая линия развертывается по спирали, поскольку при обмене один приобретает то, чего лишается другой. Кривые не равны друг другу, и это должно выражать прибыль и убыток, к которым приводит всякий обмен. Лента появляется незамедлительно».

Нижеследующая схема, говорит Флах, напоминает ту, которой в логике принято изображать два понятия, объемы (или содержания) которых имеют общую часть. Но в логике речь здесь идет о частичном определении.

«№ 14. Компромисс: связь между двумя людьми. У меня возникло представление о двух телах, скользивших навстречу друг другу несколько наискосок. Они имели неопределенную форму, но были именно двумя телами — одно с правой стороны, другое с левой, — каждое из которых всасывало в себя другое. Тела были плотными и выбрасывали вперед protuberances, которые гасились друг в друге. Вскоре осталось лишь одно тело. Но, что удивительно, оно не увеличилось в сколь-нибудь значительной степени, оно было лишь немного

шире, чем каждая из частей, но меньше, чем две объединенные части. Оно было серо-зеленым, этакого грязного серо-зеленого цвета. В это время руки мои находились в движении».

«№ 22. Бодлер. В свободном пространстве, на абсолютно темном фоне я сразу же увидел сине-зеленое пятно, по цвету напоминающее купорос и как бы выплеснутое в это пространство одним-единственным широким взмахом кисти. Пятно было больше скорее в длину, чем в ширину, быть может, раза в два. Сразу же явилось знание о том, что этот цвет должен выражать нечто болезненное, специфически декадентское, характерное для Бодлера. Я пытаюсь применить этот образ к Уайльду или Гюйсмансу, но это невозможно. Я ощущаю довольно сильное сопротивление, как если бы мне предлагали что-то противоречащее логике. Этот образ имеет силу лишь для Бодлера, и с этой минуты он становится для меня презентативным в отношении этого поэта».

«№ 27. Пролетариат: у меня возник странный образ: какое-то плоское черное пространство, а внизу мирно волнующееся море, беспребдельный поток, что-то вроде мрачной и бескрайней массы, лениво катящей свои волны. Что означает это масса? Распространенность по всему миру, какой-то скрытый динамизм».

Схемы обычно имеют только один смысл — смысл той мысли, которую они символизируют:

«Этот интуитивный образ выражает не что иное, как систематические отношения между понятиями, улавливаемыми в той мере, в какой испытуемый переживает их как определенные связи между чувственными данными. Эти связи, поскольку они даны как чувственные, выступают априорными определениями пространства.

В символических схемах мысль всегда схватывается в силу того, что конституирующие ее понятийные отношения переживаются интуитивно и притом, насколько мне удалось установить, как пространственные данные. В то время как при иллюстрации мысли пространство выступает в роли некоего вместилища, заднего плана или субстрата и функционирует как сцена, на которой они размещены, в случае символических представлений оно, напротив, играет роль разъяснения относительно того, что пространственные определения и образования не имеют места. Они просто служат обоснованию и существенной конкретизации абстрактных отношений. Именно благодаря пространственному характеру

этих отношений мы схватываем абстрактное содержание мысли. Простым ограничением, сжатием, указанием направления или заданием особого ритма какой-либо области пространства абстрактная мысль может ясно выразить свое содержание. Приведем пример: когда одного из испытуемых мы спросили, что он понимает под альтруизмом, у него возникло представление об определенной направленности, о необходимости двигаться в направлении к другой вещи, которая нам не дана...».

Флах добавляет, что предшествующие случаи следует отличать «от тех, где идеальное абстрактное содержание как бы локализуется в определенной области пространства, притом что мысль не характеризуется этой локализацией. Такие локализации представляют собой не что иное, как связующие узлы, коими мысль привязывается к пространственным определениям и может затем полагаться на них как на реальные объекты».

Остается объяснить, откуда берутся эти символические схемы. Следует признать, что именно с этим Флах решительно не сумел справиться. По всей видимости, он ограничивается тем, что считает символические схемы порождением «Sphärenbewußtein».<sup>1</sup>

«В общем и целом, в плане сознаваемого без слов движения, на этой стадии мы прилагаем усилия, для того чтобы прояснить и с помощью слов выразить вовне суть того или иного объективного содержания, которое было нами пережито внутренне и которым мы в известной мере обладаем в более или менее интуитивном состоянии. При этом часто случается, что мысль, в ее основных чертах, покидает объемлющую ее оболочку и появляется в виде схемы».

Но почему и в каких случаях перед нами появляется символическая схема? Каким образом она конституируется? В каком отношении она находится с чистым знанием, с чистым актом схватывания? Что означает тот факт, что схватывание осуществляется при посредстве того или иного символа? И в чем, собственно, состоит символическая функция схемы? Все эти вопросы Флах оставляет без ответа.

<sup>1</sup> «Сознание сфер». Это выражение, которым, в частности, пользовались психологи Вюрцбургской школы, обозначает предшествующее образу состояния чистого знания, а в широком смысле слова — мысль, как она рассматривается в психологии.

Значит, мы должны вслед за ним еще раз изучить эти символические схемы и посмотреть, нельзя ли извлечь из них что-либо более определенное.

Мы видели, что не требующие большого труда акты схватывания или сознания чистого и простого означивания не сопровождаются появлением схем. Схема сопутствует самому умственному усилию и в форме пространственного объекта выражает результаты этого усилия. Однако было бы интересно узнать, все ли акты, начиная с более или менее сложных, могут быть выражены в схемах, или же размышление может иногда обходиться без образов. Результаты экспериментов, проведенных Мессером, позволяют в этом пункте дополнить работу Флаха; имеется множество случаев, когда схватывание совершается без участия образов, посредством одних только слов, в словах; можно привести и примеры прямого и чистого схватывания, в котором не участвуют ни образы, ни слова. Но в этом последнем случае кажется, скорее, что схватывание останавливается на полпути, что мы экономим на полноте развития. В самом деле, образная фаза непременно должна быть доведена до конца, или она не является образной: во всех случаях, которые мы имели возможность исследовать, испытуемые сознают, что экономят слова. Следовательно, мы можем утверждать, что существуют два класса схватывания: *чистое схватывание* (все равно, опирается оно на знаки или нет) и *образное схватывание* (которое так же может пользоваться или не пользоваться словами). Поскольку мы не можем допустить, чтобы это различие проводилось произвольно, нам следует предположить наличие функциональной разницы между этими двумя типами схватывания. В самом деле, многочисленные наблюдения позволяют нам заключить, что использование того или иного из этих типов определяется не объектом. Мне, к примеру, часто доводилось отдавать себе отчет в том, что в зависимости от обстоятельств я могу постигать смысл одной и той же фразы, то обращаясь к схемам, то обходясь без какой бы то ни было помощи. Эти замечания позволяют нам яснее сформулировать первую проблему: если допустить, что мы располагаем двумя способами постижения и что оба они могут быть применены к любому объекту нашего сознания, то каковы те мотивы, которые способны побудить сознание к выбору той или иной разно-

видности схватывания? Эти мотивы следует искать в структуре предшествующих сознаний, а не в объектах. Одним словом, образное схватывание всегда составляет часть некоей временной формы, в которой сознание занимает определенную позицию в отношении своего объекта и которую еще предстоит описать. Именно эту позицию мы должны определить; мы можем спросить себя, при какой интенциональной установке сознания схватывание будет происходить в образной форме и как символическая схема функционально связана с этой установкой. Но напрямую определить природу этой установки будет непросто, и сначала нам следует расширить наши представления о символической схеме.

Сразу же можно заметить, что символическая схема конституирована теми элементами, которые мы описали во второй части. Знание, которое мы собираемся рассмотреть, пронизывает и в синтетическом акте придает единство кинестетическому аналогу, а к нему иногда присоединяется аффективный аналог. Эти определения психологического пространства на самом деле не что иное, как двигательные впечатления, схваченные в образной форме. Все, что мы говорили о движениях в предыдущей части, может быть применено к описанным выше экспериментам № 7 и 13. Эксперименты № 14 и 21, также приведенные нами, с достаточной ясностью указывают на тот способ, с помощью которого аффективный аналог в новом синтезе добавляется к кинестетическому аналогу. Назначение последнего состоит в том, чтобы как можно лучше выразить рациональную структуру понятия, смысл которого следует схватить. Элемент аналога, не являющийся кинестетическим, охарактеризовать гораздо сложнее. Он передает, скорее, личную реакцию испытуемого на предложенное понятие; но передает ее как некое присущее понятию качество, поскольку сам он дан как некое качество схемы. В этом отношении весьма поучителен эксперимент № 14:

«Компромисс... Оно было серо-зеленым, этакого грязного серо-зеленого цвета».

По мнению Флаха, этот человек придал своей схеме «грязноватый» оттенок потому, что его окружение принуждало его к беспрестанным компромиссам, и это казалось ему безнравственным и оскорбительным. Что бы мы ни думали о такой перекликающейся с психоанализом интерпретации, во всяком случае, типичным является, что искусство Бодлера

символизируется пятном цвета купороса. Как мы отмечали выше, аффективный аналог выступает как репрезентант невыразимых ощущений. В обоих приведенных случаях он действует в качестве заместителя того или иного цвета. Напротив, рациональные элементы понятия передаются с помощью форм, то есть движений.

Когда схема конституирована, нам следует спросить, в самом ли деле мы можем прочесть смысл предложенного нам понятия или положения *по* этой схеме. Флах много раз отвечает утвердительно. «Для этих схем существенно то, что испытуемые мыслят *на основе* этих образов, *исходя из них...* сначала появляется образ и лишь затем мысль... доказывает, что я мыслил, отталкиваясь от этого образа».

В самом деле, некоторые заявления его испытуемых («тотчас же приходит мысль, будто я что-то прочитываю в образе...»), казалось бы, дают ему право так утверждать. Но как нам понять это? Если придать этому тезису ясную формулировку, то он сводится к следующему: символический образ появляется лишь тогда, когда испытуемый старается схватить смысл предложенного понятия, а расшифровав этот образ, он находит в нем как раз то значение, которое ищет. Следовательно, сущность работы схватывания заключается в построении схем.

Однако если принять эту гипотезу, то нужно отметить, что во время построения схемы испытуемый еще не понимает ее. Спрашивается, каким же образом в этих условиях может родиться символическое представление, обладающее, по выражению самого Флаха, «всеми фундаментальными чертами мысли, которую следует постичь». Следовало бы предположить, что неосознанное схватывание предшествует здесь осознанному. Но если образ сначала дан и лишь затем расшифровывается, то как может испытуемый правильно его истолковать? В самом деле, мы видели, что непосвященный наблюдатель не может разобраться в символической схеме, если ему лишь показывают ее набросок, не сопровождая никакими объяснениями. Таким образом, следовало бы предположить, что неосознанное схватывание трансформируется в осознанное помимо схемы. Но тогда роль схемы оказывается излишней. Быть может, нам возразят (опять-таки вместе с Флахом), что в схеме мысль «интуитивно переживается», прежде чем она будет понята? Но построение схемы, повторим еще раз, подразумевает, что мысль уже схвачена. Разумеется,

мы не хотим сказать, что сначала имеет место схватывание, а потом построение схемы. Но совершенно очевидно, что схватывание осуществляется в построении и через построение. Структура предложенного понятия служит образцом для разработки схемы, а осознаны мы этот образец в силу самого факта его применения. Так что, когда схема построена, нам уже нечего больше понимать. Сам Флах и некоторые его испытуемые могли впасть в заблуждение, потому, что если мы не ограничиваемся пониманием, достигнутым только для нас самих, если мы намерены выразить в речи результат нашей умственной работы, то нам надо перенестись в другую плоскость и с помощью вербальных знаков выразить то, что было нами схвачено как пространственное отношение. Для того чтобы усвоить эту транскрипцию, которая, разумеется, предполагает, что схватывание уже произошло, требуется, однако, некоторое усилие, которое в некоторых случаях может быть принято за само схватывание.

Все, что мы только что сказали, можно было бы выразить проще: по результатам феноменологической дескрипции, выполненной в первой части нашего исследования, мы можем сказать, что в образе нельзя найти ничего, кроме того, что было в него вложено; иначе говоря, образ ничего нам не сообщает. Поэтому схватывание не может происходить, опираясь на уже сконструированный образ. Подобные утверждения обусловлены иллюзией имманентности. В действительности образ не может оказать схватыванию никакой поддержки. Напротив, схватывающее сознание в некоторых случаях может воспринять образную структуру. Объект-образ выступает в таком случае просто как интенциональный коррелят самого акта схватывания.

Но в какой момент схватывание принимает символическую форму? Чтобы это установить, достаточно вспомнить, по какому типу конституируется символическая схема. Схема представляет собой либо подвижную, либо статическую форму. В обоих случаях речь идет о зрительном, образном схватывании кинестетических ощущений. В предыдущей части исследования мы видели, как происходило это схватывание. Мы видели, что собственно чувственный элемент заключен в рамки протенции и ретенции. Через протенцию мы в конечном счете возвращались к знанию, которое дано как протенция и трансформируется в ретенцию по мере дальнейшего движения. Стало быть, конституирование символической схемы отсылает нас к знанию как к своему началу. О каком знании тут идет речь?

Схватывание не есть всего лишь воспроизведение того или иного значения. Оно представляет собой некий акт. Этот акт нацелен на то, чтобы сделать присутствующим определенный объект, и этим объектом, говоря вообще, является истинность суждения или понятийная структура. Но этот акт не начинается с пустого места. Например, я вполне могу попытаться постичь смысл слова «человек», но не смысл соответствующего ему немецкого «Mensch», если я не знаю немецкого языка. Поэтому любое слово, относительно которого я могу предпринять усилие схватывания, наполнено знанием, которое есть не что иное, как воспоминание о прошлых актах схватывания. Известно, что Декарт различает идеи и припоминание идей. Знание и есть в некотором роде такое припоминание. Оно является пустым, оно предполагает прошлые и будущие акты схватывания, но само не является схватыванием. Очевидно, что, когда Флах предлагает своим испытуемым то или иное слово, смысл которого они должны понять, схватывание осуществляется на основе этого знания: оно совершается при переходе от знания к акту. Таким образом, именно на уровне знания определяется природа схватывания. В зависимости от пронизывающей знание интенции это схватывание будет образным или не будет таковым, и знание превратится или не превратится в протенцию, сопровождающую символическим движением. Одним словом, тем существенным фактором, который мы должны описать, является интенциональность, которая фигурирует в знании и в конечном итоге приводит к построению символической схемы. Почему же она требует вырождения знания?

Быть может, для того чтобы облегчить схватывание? Выше мы уже ответили на этот вопрос: образ ничего нового нам не сообщает. Схватывание осуществляется в образе, но не *посредством* образа. Кроме того, в следующей главе мы увидим, что схема вовсе не способствует ходу размышления, она часто замедляет его и уводит в сторону. Но если мы вернемся к экспериментам Флаха, то нам, быть может, удастся понять функцию образа.

Обратимся, например, к эксперименту № 27. Испытуемый, которому предложено уловить смысл слова «пролетариат», представляет себе «какое-то плоское черное пространство, а внизу мерно волнующееся море». Путаница здесь может возникнуть в силу неверного истолкования понятия символа, которое, по-видимому, и ввело в заблуждение Флаха. Кажется, он и в самом деле полагает, что эта схема *символизирует*

пролетариат, то есть что испытуемый, используя этот символ, намеревается с помощью линий и цвета представить свою мысль. Следовательно, такой образ стал бы схематическим представлением содержания идеи «пролетариат», средством для инвентаризации этого содержания. Иначе говоря, образ по-прежнему оставался бы знаком. Но против этой концепции можно, прежде всего, возразить, что остается совершенно неясным, чего ради испытуемый стал бы заниматься построением подобной конструкции. В то же время, и это главное, достаточно самому сконструировать одну из этих схем и при этом наблюдать за собой, чтобы констатировать, что схемам вовсе не свойственны роли знака и репрезентанта. Несомненно, в схеме присутствует один репрезентант, а именно аффективно-моторный аналог, посредством которого мы схватываем форму и цвет. Но сама схема уже не является аналогом: это самостоятельный объект, обладающий собственным смыслом. Это «плоское черное пространство», это «мерно волнующееся море» не являются ни знаком, ни символом пролетариата. Оно есть пролетариат собственной персоной. Мы постигаем здесь истинный смысл символической схемы: схема есть объект нашей мысли, возникающий перед нашим сознанием сам по себе. Как таковая функция схемы никоим образом не состоит в том, чтобы способствовать схватыванию; она не функционирует ни как средство выражения, ни как основа, ни как пример схватывания. Используя неизбежный неологизм, мы предпочли бы сказать, что схема исполняет роль *презентификатора*.

В начале второй части нашего исследования мы определили чистое знание как сознание образца. Но мы добавили, что речь идет о «двойственном сознании», которое одновременно предстает и как пустое сознание некой структуры объективных отношений, и как наполненное сознание субъективного состояния». Одним словом, с тем же правом, с каким мы назвали его дообъектным, его можно было бы назвать и дорефлексивным. Оно действительно поставляет субъекту сведения о его собственных способностях: «да, я знаю... я мог бы узнать, и т. д.», но последние не проявляются в полной мере как спонтанная активность идеации, и отношение, порождающее объект знания, выступает то в качестве объективного отношения, то в качестве образца для построения мыслей. Это неравновесное состояние может выродиться в образное знание; при этом рефлексия полностью исчезает. Оно может превратиться и в

чисто рефлексивное сознание, то есть полагать себя сознанием некоего образца для самого себя. В этом случае смысл слова будет схватываться в рефлексивном плане как содержание понятия, а смысл фразы — как суждение. В этом же плане умозаключение выступает как определенная последовательность мыслей, рождающихся в самой глубине их внутренней сферы, посылки — как действенные образцы для формулировки заключения, а психическая мотивация принимает следующую форму: «Если я полагаю, что из *a* следует *b*, а из *b* следует *c*, то, чтобы оставаться в согласии с самим собой, я должен полагать, что из *a* следует *c*». Именно с учетом рефлексивного характера классического умозаключения формальная логика определяется как исследование условий «согласия разума с самим собой». Вся эта идеативная деятельность развертывается в плане рефлексии, мысли появляются как таковые в то самое время, когда они формируются. Сознание отделено от объекта, пока длится рассуждение. Оно может воссоединиться с ним на уровне заключения, если превратит это последнее в неотрефлексированное утверждение. Эта рефлексивная идеация не сопровождается образами. Во-первых, они тут бесполезны; а во-вторых, они утратили бы свое значение, если бы выступили как сознания образов, а не объектов.

Но идеация может целиком происходить в нерефлексивном плане: достаточно, чтобы чистое знание выродилось в образное, то есть потеряло бы свой дорефлексивный характер и стало бы действительно нерефлексивным. В таком случае всякая мысль становится сознанием той или иной вещи, а не сознанием самой себя. Постичь смысл того или иного слова не означает теперь схватить то или иное понятие — это означает воплотить в реальности некую сущность; схватывание суждения опирается на то объективное содержание, которое немцы называют *Sachverhalt*.<sup>\*</sup> Этот нерефлексивный план мы могли бы назвать *планом присутствий* ввиду той установки, которую принимает сознание: в самом деле, оно ведет себя так, как если бы перед ним *присутствовали* объекты, о которых оно выносит свое суждение, то есть стремится схватить эту вещь и выстроить мысли о ней как о внешнем объекте. В этот момент понимание слова сводится к тому, что перед сознанием конституируется соответствующая вещь. Понять слово «пролетариат» значит конституиро-

\* Положение вещей (нем.) (прим. перев.).

вать этот пролетариат и явить его сознанию. Форма, в которой проявится эта природа, будет, разумеется, пространственной, потому что сознание не может отдать себе отчет в каком-либо присутствии иначе, нежели в пространственной форме. Но этот переход к пространственности вовсе не неизбежен. На самом деле, в сознании здесь естественным образом происходит смешение трансцендентного и внеположенного. Побуждаемые понять смысл слова «пролетариат» или фразы «природа подражает искусству», мы пытаемся перенестись к самим вещам, с тем чтобы их рассмотреть; иначе говоря, первый шаг сознания состоит в обращении к интуиции. Таким образом, схватывание слова выражается во внезапном появлении объекта. Поэтому пространственные определения не являются знаками или образами структурных отношений, конституирующими вещь: они схватываются как сами эти отношения. Они и есть эти отношения, конституированные знанием, которое воплотилось в ряде движений. Но объект, разумеется, не конституируется реально, он существует здесь только «в образе» и, стало быть, сам по себе предстает как отсутствующий. В коррелятивном плане установка сознания представляет собой не наблюдение, а квазинаблюдение и, следовательно, наличие в образе объекта не сообщает сознанию ничего нового, так как конституирование объекта в образе уже есть схватывание. Тем не менее дальнейшие мысли будут даны как реакции сознания на трансцендентный объект, короче говоря, как результаты созерцания, хотя они и вытекают обычным путем из первоначального схватывания. Вскоре мы изучим механизм такого мышления в образе и увидим, что если построение схемы ничего не меняет в феномене схватывания, то дальнейшие мысли оказываются существенным образом искажены в силу того, что были мотивированы первоначальной мыслью в образе.

## Глава 2. Символические схемы и иллюстрации мысли

После того как Флах дал определение символической схеме, он последовательно различает:

1) Простые иллюстрации мыслей, которые, по его мнению, могут появляться вместе с символической схемой, но всегда служат выражением только одному примеру.

2) Схематические представления Мессера («это был не лев и не тигр, а просто сознание какой-то волосатой шкуры»). Символическая схема не является образом какого-то определенного конкретного объекта, которому чего-то недостает: схематические представления являются более расплывчатыми иллюстрациями мыслей, содержащими некоторые неопределенности.

3) Диаграммы, которые схематически представляют, например, дни недели или месяцы.

«Для диаграммы и символической схемы общим является тот факт, что диаграмма дает пространственное представление о некоем абстрактном и непротяженном объекте. Но здесь имеет место лишь определенная локализация в пространстве. Эта локализация выполняет скрепляющую, сочленяющую и ориентирующую функцию для нашей памяти, но не играет никакой роли в нашем мышлении».

4) Синестезии и синопсии, то есть образы, регулярно возникающие при восприятии на слух имен собственных, гласных звуков и т. д.

5) Автосимволические феномены. Именно такое название Зильберер дает гипнагогическим видениям, символизирующим непосредственно предшествующую им мысль.<sup>1</sup> Флах различает два типа гипнагогической символизации. Первый объединяет символы, достаточно близкие к символическим схемам. Ко второму можно было бы отнести простые иллюстрации мысли.

Существенное различие, которое Флах устанавливает между иллюстрациями, схематическими представлениями, диаграммами, синестезиями, с одной стороны, и символическими схемами — с другой, сводится в общих чертах к следующему: первые не выражают никакой мысли, они связаны с идеацией внешними и притом довольно слабыми связями (в общих чертах это те связи, которые называют *ассоциативными*); вторые являются прямым продуктом мысли и ее точным выражением в плане образа. Тем самым признается, что существуют образы, лишенные какой-либо символической функции, а также образы, не выполняющие вообще никаких функций, остаточные явления, случайные связи, стереотипы. Ниже уровня символических схем Флах помещает «гравюры» Бине.

<sup>1</sup> Silberer Herbert. Der Traum. Stuttgart, 1919.

Мы не разделяем его точку зрения. Образ есть некое сознание. Если мы принимаем этот принцип, то какой толк в ассоциации идей? Ассоциация представляет собой некую причинную связь между двумя содержаниями. Но как раз между двумя сознаниями и не может быть никакой причинной связи: одно сознание не может быть вызвано *извне* другим сознанием, оно конституируется само по себе сообразно своей собственной интенциональности, и единственная связь, которая может соединить его с предшествующим сознанием, это связь через *мотивацию*. Отныне нечего говорить об автоматизме и стереотипах. Бине и психологи Вюрцбургской школы склонялись к тому, чтобы в сравнении с мыслью представить образ как феномен, лишенный смысла. Но если образ есть некое сознание, то он, как и все остальные виды сознания, должен обладать собственным смыслом. Его появление вслед за той или иной мыслью никогда не является результатом случайной связи; оно играет свою роль. Без сомнения, эту роль легче установить на примере символической схемы, чем гравюры. Но если мы оставались точными в своих посылках, то некоторая функция должна быть присуща и всем тем образам, которые предстают не как схемы.

Диаграммы довольно легко можно свести к символическим схемам. Флах почти соглашается с этим, когда, отделив большую часть диаграмм от символических схем и отказав им в какой бы то ни было иной функции, кроме «ориентации нашей памяти», он делает исключение для тех из них, структура которых выдает доминирующую заинтересованность субъекта. Например, когда у одного из испытуемых спросили по поводу диаграммы, в которой были представлены месяцы года, почему три месяца в ней отсутствуют, он отвечал: «Потому что в детстве эти три месяца всегда наводили на меня скуку».

Очевидно, что эта диаграмма вполне символична. Но не таковы ли, пусть с меньшей степенью очевидности, и все остальные диаграммы? У многих испытуемых на диаграммах присутствуют все месяцы, но расположены они по восходящей, нисходящей, ломаной, кривой, прямой и по другим линиям. Любое из этих расположений обладает своим смыслом, который чаще всего соответствует тому, как год делится сообразно профессиональным занятиям субъекта. Одним словом, диаграммы, на которых представлены месяцы или дни недели, для испытуемого в точности отражают то, какой череда

месяцев или дней представляется ему самому; год или неделя предстают здесь в своей конкретной структуре. То же самое справедливо и в отношении синестезий, то есть тех случаев, когда, например, отдельный гласный звук вызывает у испытуемого ощущение определенного цвета. Синестезия никогда не бывает продуктом чистой ассоциации. Цвет предстает как смысл гласного звука.

«Испытуемый сорока лет отмечает вполне определенные цвета для *a*, *o* и *i*, но в случае *i* ощущения цвета не возникает; он сознает тем не менее, что, в крайнем случае, этот звук можно увидеть белым или желтым, но „для того, чтобы найти его красным, — полагает он, — нужно иметь дурной вкус и извращенное воображение”<sup>1</sup>.

Флурнуа, пытаясь объяснить случаи синестезии тем, что сам называет «тождественностью эмоционального фона», не учитывает то особое сопротивление со стороны логики, которое мы испытываем, когда хотим поменять цвет, вызванный тем или иным гласным звуком. Дело в том, что цвет, по существу, оказывается дан как звук «собственной персоной», подобно тому, как «мерно волнующее море» было дано как пролетариат собственной персоной. Разумеется, речь здесь идет, скорее, об аффективном, нежели об интеллектуальном сознании, а образ передает личную реакцию субъекта на произнесение гласного звука. К тому же остается непонятным, почему Флах, признающий за цветом символический смысл в своем рассуждении об эксперименте № 14 («компромисс... этакого грязного серо-зеленого цвета») или об эксперименте № 21 («Бодлер: ...сине-зеленое пятно, по цвету напоминающее купорос»), не может допустить это, когда речь идет о синестезии. А впрочем, если не говорить о степени сложности, — какая разница между экспериментом № 21 (Бодлер) и простой синестезией? Действительно, символическая схема конституируется в общем и целом как определение пространства. Но это происходит лишь в силу того, что акты чисто интеллектуального схватывания легче выражаются посредством движений. Знание, как мы видели, непосредственно пронизывает кинестетические ощущения. Но существует также постижение «сердцем», и именно оно выражается в синопсиях.

Наконец, следует констатировать, что образы, обладающие всеми характерными чертами «гравюры», могут играть роль

<sup>1</sup> Цит. по: Flourey. Des phénomènes de synopsie. P. 65.

символической схемы. Флах это признает: один из испытуемых, которого он просит дать краткую характеристику философии Фихте, представляет себе «Я, творящее не-Я, для того чтобы его превзойти» в облике рабочего, разбивающего молотом стену; и Флах вынужден согласиться с тем, что функционально эта иллюстрация мысли уподобляется схеме.

Таким образом, если оставить в стороне столь сомнительные и столь трудные для изучения феномены автосимволизма, то первоначальное рассмотрение приводит нас к двум следующим выводам: во-первых, сфера символических схем оказывается гораздо более обширной, чем утверждает Флах, и следует вернуть в ее пределы все смежные феномены, которые он стремился отнести; во-вторых, между схемой и гравюрой нет резкого различия: скорее, это предельные случаи, связанные друг с другом переходными формами; и значит, не следует думать, что они исполняют в Корне различные функции.

Как бы то ни было, если сравнить схему с иллюстрацией, то между этими двумя типами образов найдутся значительные различия. Предположим, меня просят в нескольких словах дать определение исторического периода, называемого эпохой Ренессанса. Возможно, у меня возникнет некий неопределенный образ движения, что-то подобное бьющим струям фонтана, вздымающимся и падающим вниз; возможно также, что мне привидится распускающийся цветок. В обоих случаях мы назовем мой образ символической схемой. Без сомнения, второй пример более содержателен, чем первый: у образа кроме символического смысла есть еще другой, который можно схватить извне, скажем, если испытуемый нарисует свой образ. Но этот дополнительный смысл не мыслится сам по себе: в той мере, в какой он осознается, это еще одно качество, сообщаемое мною объекту.

Но у меня может возникнуть и образ иного рода: при произнесении слова Ренессанс я могу «увидеть», к примеру, Давида работы Микеланджело. Существенная разница здесь в том, что Давид — *не есть* Ренессанс. Кроме того, нужно отметить, что эта разница не может быть установлена извне. Только субъект может сказать, является ли его образ символическим образом Ренессанса или же это в некотором роде *побочный* образ; только он может нам сообщить, мыслится ли Давид Микеланджело сам по себе или как символ. Предпо-

ложим, что Давид схвачен сам по себе. Необходимо, чтобы в самом этом схватывании содержалась особая интенция, поскольку именно оно и могло бы оказаться символическим. Символизирующее схватывание придало бы Давиду смысл «Ренессанса», не-символизирующее же схватывание конституирует его как «статую работы Микеланджело, находящуюся в таком-то музее во Флоренции и т. д.». Если моей первоначальной целью было дать краткое определение того, что я понимаю под «Ренессансом», то я вынужден признать, что моя мысль отклонилась от этой цели. Но это отклонение не могло произойти на уровне конституированного образа; направление меняется именно на уровне знания и даже на уровне идеативной деятельности; и это изменение не только не было вызвано появлением образа, но, напротив, само составляет необходимое условие его появления. Следовательно, это — спонтанное отклонение, которому мысль следует сама по себе, и оно не может возникнуть случайно или стать результатом внешнего принуждения: это отклонение должно иметь функциональный смысл. Почему мысль, стремящаяся представить себе содержание понятия «Ренессанс», проходит этим окольным путем, почему она задерживается ради того, чтобы сформировать образ этой статуи?

Следует выполнить дескрипцию в отношении того способа, которым мне является этот образ. Прежде всего отметим, что он предстает как связанный единством одного и того же поиска с продуктами предшествующей деятельности сознания, то есть этот Давид возникает передо мной не просто сам по себе, а как некий этап на пути к постижению термина «Ренессанс». Сам же этот переходный термин есть некая рубрика, под которой помещается совокупность противоречащих друг другу значений статуи. В каком-то смысле она на самом деле предстает как некая единица среди других, набор которых составляет совокупный объем исследуемого термина. Это отправная точка для систематического рассмотрения всех созданных в эпоху Ренессанса произведений искусства, которые могут быть мне известны. Но в то же время образ пытается задержать на себе наше внимание: я мог бы найти решение исследуемой проблемы в самом Давиде. Не выдавая себя открыто за Ренессанс, Давид прятывает на то, чтобы смутно таить в себе смысл той эпохи таким способом, о котором говорится, к примеру, в приглашении посетить Берлинский замок, для того чтобы уловить,

дух бисмарковской Пруссии. В предельном варианте этого притязания и в случае, если мы в некотором роде поучаствуем в нем, статуя, на которую мы нацеливаемся, может предстать перед нами как *сам Ренессанс*.

Однако этот способ быть Ренессансом не может обладать той чистотой, которая присуща символической схеме. Ведь в схеме пространственные определения не имеют никакого иного смысла, кроме смысла того понятия, которое они представляют, и если случайно они обладают каким-либо собственным значением (цветок, рабочий с молотом), то это значение имеет ценность лишь в пределах символизируемого понятия и как наиболее изощренное средство понудить его к присутствию. Напротив, для Давида его способ появления как такового совершенно не зависит от Ренессанса. Сам смысл Давида *как Давида* отсылает к множеству знаний, которые ничему не могли бы здесь послужить. Эта статуя работы Микеланджело дана мне как Давид, которого я видел во время моего путешествия в Италию, как произведение скульптора, некоторые другие работы которого тоже известны мне, как художественное произведение, место которого среди других произведений искусства я могу определить, и так далее и, наконец, как единственное в своем роде событие моей жизни, отталкиваясь от которого я мог бы воссоздать всю атмосферу исчезнувшей эпохи. Конечно, все это не выражается эксплицитно, это некий аффективный смысл, который я мог бы развернуть. Но этого достаточно для того, чтобы Давид, который некоторым образом *есть Ренессанс* или *стремится быть им*, представил также и в качестве того, что могло бы отклонить мою мысль и увлечь меня за собой довольно далеко от моей актуальной задачи, короче говоря, — в качестве коррелята сознания, которое могло бы утратить равновесие и соскользнуть, к примеру, в область грэзы. Таким образом, создается впечатление, что статуя *есть Ренессанс*, скорее, в силу некоей мистической сопричастности.

По завершении этой краткой дескрипции нам представляется, что иллюстративный образ возникает как первый шаг некоей примитивной мысли (*d'une pensée inférieure*) и что двусмысленность его значения происходит из-за недостоверности мышления, которое еще не возвысилось до ясного видения того или иного понятия. В самом деле, создается впечатление, что наш первый ответ на отвлеченный вопрос, даже если мы сразу его корректируем, всегда (по крайней мере,

как правило) есть ответ примитивный — дологический и эмпирический одновременно. В то же время этот ответ не является единственным, поскольку мысль остается нерешенной и, пытаясь прийти к понятию, колеблется между многочисленными и в равной мере недостаточными средствами. Сократ спрашивал у Гиппия: «Что есть прекрасное?», и тот отвечал: «Это прекрасная женщина, прекрасная лошадь и т. д.». Такой ответ, по нашему мнению, характеризует не только определенный исторический этап в развитии человеческой мысли, но и необходимый этап в порождении конкретной индивидуальной мысли (хотя рефлексивные навыки могут этот этап сократить). Этот первый ответ мысли, естественно, принимает образную форму. Если задать вопрос о природе прекрасного, многие вызовут в своей памяти образ Венеры Милосской, и это будет равнозначно тому, как если бы они ответили: «Прекрасное — это Венера Милосская».

Но это лишь один из аспектов иллюстративного образа: он порождается поспешной мыслью, которая для ответа на поставленный вопрос стремится поскорее охватить наибольшее число знаний; дело обстоит так, как если бы мы ответили: «Прекрасное? Ладно: есть Венера Милосская, есть еще...», и нам никогда не удалось бы продвинуться дальше в силу тех противоречивых тенденций, что конституируют образ. Во всяком случае, под этим новым углом зрения мы улавливаем второй способ, которым мысль располагает, для того чтобы представить себе понятие: последнее оказалось бы лишь совокупностью единиц обозначаемого им класса.

Но сам тот факт, что эти знания (Венера Милосская, Давид и т. д.) предстают в образной, а не в чисто вербальной форме, знаменует собой нечто более обнадеживающее. Пригласите кого-нибудь в зал музея, где собраны многие шедевры Ренессанса; попросите его затем дать вам краткую характеристику этой артистической эпохи и можете быть уверены, что, прежде чем дать ответ, он бросит взгляд на одну из окружающих его статуй или картин. Почему? Скорее всего, он и сам не сможет на это ответить: это некое усилие наблюдения, усилие, прилагаемое к тому, чтобы соотнести с самой вещью и исследовать ее, некий способ утвердиться в наивном эмпиризме, который тоже представляет собой один из примитивных этапов мышления. В случае отсутствия этих шедевров реакция останется прежней: мы будем стремиться *понудить к присутствию* статую Давида, и это значит, что

мысль примет форму образного сознания. Однако то, что мысль спешит понудить к присутствию, есть объект, относительно которого она сама не вполне знает, есть ли он само прекрасное или единичный *пример* прекрасной вещи, или же в ходе его исследования можно схватить смысл понятия «прекрасное». В результате этих колебаний возникает образ, который полагается и сам по себе и в то же время как этап схватывания. Впрочем, по достижении подлинного схватывания мышление в тот же миг покинет этот путь и в творческом усилии сумеет усмотреть сам Ренессанс как присутствующий собственной персоной: тогда и появится схема. Изменилась в итоге не роль образа, который всегда остается коррелятом сознания, а природа мысли. Следовательно, от иллюстративного образа всегда можно двигаться двумя путями: на одном из них мысль теряется в грезах и забывает о первоначальных инструкциях, другой же ведет ее собственно к схватыванию. Именно это уничтожение мысли, которое всегда остается возможным на уровне образа, поражало таких психологов, как Бине, и приводило их к выводу, что образ является помехой для мышления. Но в этой неуравновешенности мышления виноват не образ, а оно само.

### Глава 3. Образ и мышление

Мы не стремимся узнать, всякая ли неотрефлексированная мысль принимает образную форму. Нам достаточно было констатировать, что образ возникает как воплощение неотрефлексированной мысли. Образное сознание представляет собой определенный тип мышления, а именно мышление, которое конституируется в своем объекте и посредством него. Всякая новая мысль касательно этого объекта будет представлена в образном сознании как новое определение, схваченное нами в объекте. Но, естественно, речь здесь идет лишь о квази-схватывании. Фактически мысль не удостоверяется в объекте, а скорее *являет объект*. Если развитие некоей идеи происходит в ряде синтетически связанных между собой образных сознаний, то объект в образе обретает какую-то жизнь. Объект будет появляться то в одном, то в другом аспекте, то с одним, то с другим определением. Решить, что у кучера, лицо которого нам смутно представляется, были усы, значит увидеть в явлении его лицо как лицо с усами. Существует образная

форма суждения, когда к объекту всего лишь добавляются новые качества, чему сопутствует ощущение риска, своей вовлеченности и принимаемой на себя ответственности. Эти немногие замечания позволяют нам в общих чертах наметить, как может быть решена проблема отношения образа к понятию. Если, руководствуясь образным способом, мы мыслим два индивидуальных объекта, то именно сами эти объекты и являются нашему сознанию. Они являются такими, каковы они есть, то есть как пространственные реальности, имеющие определенные форму, цвет и т. д. Впрочем, им никогда не будет присущ тот индивидуальный и уникальный характер, которым отличаются объекты восприятия. Мы столкнемся с контаминациями, с некоторой неясностью и изначальной неопределенностью: эту сущностную структуру образа мы попытались эксплицировать в третьей части нашего исследования. В то же время объект оказывается дан не как присутствующий здесь собственной персоной, а как *отсутствующий объект*. Как бы то ни было, именно его форму принимает мысль, для того чтобы явиться нашему сознанию. Если теперь мы помыслим некий класс объектов, например «лошадь», «человек» и т. д., то именно сам этот класс и явится нам. По правде говоря, нам редко случается помыслить тот или иной класс совершенно отделенным от других. Чаще всего наше мышление схватывает отношения между классами. Вполне можно сказать, что помыслить изолированное понятие нам удается лишь в результате изощренных упражнений. Тем не менее такое мышление всегда возможно, и могут иметь место три случая. В первом из них мы упускаем смысл искомого понятия или подступаем к нему косвенным образом. В этом случае наше первое приближение примет вид индивидуальных объектов, принадлежащих объему этого понятия. Когда я хочу помыслить понятие «человек», то могу ориентироваться по производимому мной образу отдельного человека или по образу географического ареала белого человека и т. д. В предшествующей главе мы попытались высказаться по поводу мышления такого типа. Не исключено, что впоследствии наша мысль сможет непосредственно уловить смысл самого понятия. Тогда последнее — и это будет второй случай — может явиться под видом некоего пространственного объекта. Но этот объект не будет индивидуализирован, это не будет уже тот или иной человек, это будет *человек*, то есть класс, который образуют люди. Объектом нашего образного сознания, естест-

венно, станет некий абстрактный человек, не имеющий ничего общего с композитным образом Голтона, но обнаруживающий в этой неопределенности самую свою сущность. Мы будем обладать как бы мимолетным сознанием того, что перед нами находится некий человек, не имея ни возможности, ни желания знать, каков его внешний вид, цвет кожи, рост и т. д. Этот способ подойти к понятию, взятыму во всем его объеме, без сомнения, относится еще к довольно примитивному уровню мышления. Но если, как в третьем случае, мы сразу же попытаемся его схватить, то есть подойдем к нему как к системе отношений, то он явится нам в виде совокупности чистых пространственных определений, которые не будут выполнять никакой иной функции кроме той, которая должна *представить его*, и это означает, что он примет вид символической схемы. Но такие понятия, как «человек», «лошадь» и т. д., слишком перегружены чувственным и слишком бедны логическим содержанием для того, чтобы мы так уж часто достигали этого третьего уровня. Символическая схема возникает лишь тогда, когда ее сопровождает усилие схватывания, то есть когда мышление абстрактно. Эти три способа, которыми понятие может предстать для неотрефлексированной мысли, соответствуют, следовательно, трем четко определенным установкам сознания. При первой из них я пытаюсь ориентироваться, я ищу что-то вокруг себя. При второй я остаюсь в окружении объектов, но предлагаю своему сознанию сам класс, сам набор этих объектов как таковой. При третьей я полностью отстраняюсь от вещей (и как от отдельных единиц, и как от их набора) и обращаюсь к отношениям. Итак, отношения между понятием и образом не составляют никакой проблемы. Фактически, двойственность здесь не имеет места. Просто у понятия есть два способа явления: на рефлексивной почве оно является чистой мыслью, а на нерефлексивной — образом.

Но возникает более сложный вопрос: в образе мысль конституируется сама по себе как вещь. Не произойдут ли в ней от этого глубокие изменения? Можно ли допустить, что чистая отрефлексированная мысль и мысль, помещаемая в пространстве, имеют строго одинаковую значимость; не является ли образное мышление примитивной формой мысли? В самом деле, мы должны различать два случая, и то, каким именно способом мысль оказывается в плену у пространственных представлений, влечет за собой различные последствия

для последующего хода сознания в зависимости от того, будет ли оно тяготиться этими оковами и стремиться освободиться от них, или будет поглощено образом, как вода песком. В первом случае в тот самый момент, когда у него формируется образ, субъект сознает несостоятельность такого способа мышления и сразу стремится избавиться от него. Вот, например, любопытные наблюдения г-на Р. А., профессора философии:

«Мне казалось, что я полностью уловил основную мысль Брюнсвика при чтении тех страниц „Направленности рационализма”, где поднимается шопенгаузерская тема: „предметы существуют только для того, кто их рассматривает”. Когда, выходя за пределы порядка познания, Брюнсвик в самом порядке бытия выделяет две коррелирующие друг с другом реальности (субъект и объект), принадлежащие одной и той же духовной жизни, одному и тому же изначальному потоку, мне показалось, что я уловил предел, к которому стремится его мысль, и я запомнил тот образ, который, в известной мере, служил иллюстрацией моего интеллектуального усилия. Центральным было схематичное, геометрическое представление какого-то движения, а затем по обеим сторонам этой движущейся линии возникли две симметричные точки или, скорее, два маленьких круга, напоминавших внутренний круг мишени. Конечно, в ясном сознании этот образ не находился на первом плане. И тем не менее я его различал, хотя и ощущал некую неудовлетворенность, поскольку к нему примешивался еще некий материальный остаток, но мне кажется, что мое впечатление о достигнутом понимании, в сущности, было вызвано движением мысли, стремившейся уловить образ и преодолеть его. Я чувствовал, что если бы мне удалось помыслить духовный эквивалент этого образа без помощи какого-либо чувственного представления, то я действительно понял бы Брюнсвика, поскольку мне нужно было увидеть „глазами души”, как природа и дух (в другом смысле) рождаются из этого примитивного духовного и творческого порыва».<sup>1</sup>

Описание Р. А. не позволяет сомневаться в том, что перед нами символическая схема. Если мы обратимся к предшест-

<sup>1</sup> У многих студентов и профессоров я встречал такое усилие для преодоления образа в тот самый момент, когда образ формируется; особенно интересное наблюдение мне доставил Л. де Р., студент философии.

вующим главам, то увидим, что все характерные черты схемы вновь обнаруживаются здесь. Но сознание Р. А. содержит еще одно определение, которое мы до сих пор не встречали ни в одном из описаний Флаха: схема предстает сама по себе как предварительная, недостаточная, как некий этап, который должен быть превзойден. Но разве мы не говорили, что символическая схема и есть та сущность, которую она представляет? Как же тогда возможно, что она дана одновременно и как эта сущность (рождение двойного объекта в духовном движении), и как-то иначе? Кажется, однако, что такая структура сознания часто встречается у философов, то есть у людей, имеющих славную привычку «мыслить о мысли», как говорит Гёте, у людей, глубоко проникшихся нематериальным характером мысли и давно знающих, что она ускользает от любой попытки представить, определить или приостановить ее, и потому лишь весьма сдержанно и с некоторым отвращением пользующихся сравнениями и метафорами, когда им приходится говорить о ней. Символическая схема появляется у них, стало быть, уже не как сама их мысль, но, скорее, как наиболее поверхностный и наиболее ошибочный ее аспект. Вследствие этого сама схема представляется неким мимолетным внешним обличьем мысли, которая, по-видимому, не может быть исчерпана ничем «внешним», поскольку все внешнее вбирает в себя, — и, в конце концов, представляется радикально инородной по отношению к своим проявлениям.

Поэтому исследователь может принимать две установки по отношению к своему собственному мышлению. В одном случае он может довольствоваться схемой как возможным направлением, как дверью, ведущей к ряду дальнейших исследований, как указанием на некую природу, которая должна быть схвачена по ту сторону материальных аспектов. В таком случае схема обладает подлинным динанизмом, который обусловлен тем, что в ней самой предполагается возможность ее преодоления. Но в то же время *схватывание* не дано актуально, оно лишь намечено как возможное, как то, чем завершается процесс освобождения от всевозможных образов. Довольно часто схватывание *только в этом* и состоит: схема — и мысль о том, что можно и нужно идти дальше.

Во втором случае субъект на деле выполняет операции, которые должны освободить его мышление от материальных преград. Он избавляется от схемы, полностью сохрания за

собой мысль. Но если он остается в нерефлексивной установке, то есть если он располагает лишь сознанием *объекта* (особенной или универсальной сущности, отношений между сущностями и т. д.), относительно которого выстраивает свои мысли, то он может отказаться от одной символической схемы лишь для того, чтобы тем самым построить другую и так далее, до бесконечности. Рано или поздно он прекратит эти операции. Но в этой остановке немного проку, если субъект остается неудовлетворен всеми этими образами, в значимости которых мы только что убедились, если в момент остановки он может сказать себе то, что Жиду хотелось приписать в конце «Фальшивомонетчиков»: «Можно было бы продолжить». В этом случае сущность, которую мы стараемся уловить, не присутствует ни в одной из форм, которые она принимала, и ни в одной из тех бесчисленных форм, которые она могла бы принять. Она — иная, причем иная радикально. И в силу самого того факта, что *субъект непрестанно утверждает эту ее инородность*, все эти образные покровы, все эти схемы безопасны для мышления. Тем не менее мысль, хотя мы и могли бы высказаться о ней, не принимая в расчет те образы, в которых она обнаруживается, никогда не бывает доступна нам непосредственно, если, формулируя ее, мы однажды приняли образную установку. Мы всегда будем двигаться от одного образа к другому. Схватывание — это никогда не заканчивающееся движение, это реакция разума на один образ посредством другого и так далее, воистину до бесконечности. Чтобы поставить на место этой бесконечной регрессии простую интуицию голой мысли, нужно радикально изменить установку, совершив подлинную революцию, то есть перейти из нерефлексивного плана в рефлексивный. Действительно, в этом плане мысль предстает как мысль в самый начальный момент своего появления; стало быть, она полностью прозрачна для самой себя. Но нам, по-видимому, никогда не удастся найти тот путь, который позволил бы постепенно подняться из области нерефлексивного к рефлексивной мысли, то есть от идеи как образа — к идеи как таковой. Простое действие интеллекта в рефлексивном плане имеет своим коррелятом в нерефлексивном плане идею бесконечных приближений при посредстве символов. Из этой равнотипности вытекает, что оба эти процесса, проходящие в двух плоскостях, равнотипны для процесса познания.

Совершенно иначе дело обстоит в том случае, когда схема впитывает в себя мысль и сама предстает как подлежащая определению сущность или отношение. *Неотрефлексированная мысль есть некое обладание*. Помыслить ту или иную сущность, то или иное отношение — значит, с этой точки зрения, породить их «во плоти», конституировать их в их живой реальности (и разумеется, в рамках «категории отсутствия», которую мы определили в первой главе первой части нашего исследования) и в то же время увидеть их и обладать ими. Но это означает также конституировать их в *определенной форме* и рассматривать эту форму как точно выражющую их природу, как если бы эта форма и *была* их природой. Здесь мысль замыкается в образе, а образ выступает адекватным мысли. Этим объясняется некоторое (возможное в каждый момент) смещение дальнейшего хода сознания. В самом деле, рассматриваемый объект (сущность, отношение, комплекс отношений и т. д.) предстает не только как идеальная структура, но и как структура материальная. Точнее говоря, идеальная структура и структура материальная суть одно и то же. Но материальная структура подразумевает некоторые пространственные определения, некоторые симметрии, отношения места, а иногда даже присутствие каких-либо предметов или лиц (см., к примеру, выше: рабочий с молотом). Пока эволюцией этих определений все еще управляет *идеальный смысл* образа, пока трансформации схемы все еще следуют за трансформациями мысли, идея развивается прежним ходом. Но такое подчинение материальных структур идеальным возможно лишь в том случае, если мы считаем, что материальные структуры не исчерпываются идеальными структурами, если мы полагаем, что те и другие относительно независимы друг от друга. Это имеет место только при той описанной нами на предшествующих страницах установке, когда *субъект* хотя и пребывает в нерефлексивной установке, но сохраняет некое смутное воспоминание, некое пустое знание касательно природы чистой идеи вообще. Но в огромном большинстве случаев материальная структура бывает дана так, будто она и *есть* идеальная структура, а развитие фигуры, схемы, в ее пространственной природе — как строго тождественное развитию идеи. Тут возникает опасность: достаточно отдать легкое предпочтение пространственным отношениям схемы, достаточно хотя бы одно мгновение рассматривать их сами по себе и позволить им утверждаться или модифицироваться по законам самой прост-

ранственности — и мысль оказывается непоправимо смещена, мы уже не следуем за развитием самой идеи, мы мыслим по аналогии. Нам кажется, что такая неприметная деградация мысли была одной из наиболее часто встречающихся причин многих заблуждений, в частности, в философии и психологии.

В самом деле, в образной установке мы обнаруживаем перед собой объект, данный в качестве аналога того, что может нам явиться в восприятии. Этот объект, поскольку он конституирован как некая вещь (чистые определения геометрического пространства, обычные предметы, растения, животные, люди), является коррелятом некоторого знания (эмпирического — физические, биологические законы, или априорного — законы геометрии), которое послужило его конституированию, но не исчерпало себя в нем. Это знание руководит последующими эволюциями образа, именно оно ориентирует их в том или ином направлении, или оказывает сопротивление, когда мы хотим по своей воле видоизменить образ. Одним словом, как только я конституирую образ какого-либо объекта, этот объект обнаруживает склонность вести себя в образе так, как другие объекты того же класса ведут себя в реальности. Флах приводит показательные примеры, но, по-видимому, не понимает их важности. «Субъект представляет себе, к примеру, подброшенные в воздух шары. При этом он ощущает в своих членах сопротивление воздуха, мешающее этим шарам взлететь. Мы не проводили более глубокого исследования синестезий, поскольку выяснилось, что эти феномены относятся, собственно, к сфере интуиции и не составляют сколько-нибудь важной характеристики символической схемы как таковой. К тому же, они вытекают из иллюстраций мысли в силу простой ассоциации».

В действительности в этом приведенном Флахом превосходном примере дело вовсе не в ассоциациях, а в экспликации знания, которое сознает само себя лишь в форме образа. Испытуемый, полностью отдавая себе в этом отчет, нацеливается лишь на траекторию подброшенных в воздух шаров. Но он не может помыслить эту траекторию, не мысля в то же время и сопротивление воздуха; и тело передает это последнее своей мимикой как необходимое дополнение объекта, хотя ни у кого нет явно выраженного желания его представить. Стало быть, образ, предоставленный самому себе, имеет свои собственные законы развития, которые в свою очередь зависят от знания, послужившего его конституированию. Ниже приводится наблюдение, которое поможет вам лучше это почувствовать:

«Я хотел рассказать о машине, которая быстро поднималась по косогору, и искал выражение, которое передавало бы такое отвлеченное — не сформулированное мною — суждение, казавшееся мне комичным: „Она поднимается по косогору, будто притягиваема силой тяготения, будто падая вверх, а не вниз”. У меня возник образ: я видел машину, поднимающуюся на косогор: у меня было такое чувство, что она двигается сама по себе, без мотора. Но как раз этого исчезновения силы тяготения я не мог себе представить; образ оказывал сопротивление и предлагал мне лишь некий эквивалент: у меня было смутное ощущение, что наверху косогора присутствует какой-то нечетко определенный объект, что-то вроде магнита, который притягивает машину. Поскольку этот образ не соответствовал тому, который мне хотелось бы вызвать, меня охватывало некоторое колебание и я не мог найти подходящего выражения. Тогда я стал искать окольный путь и сказал: „На подъемах обязательно тормозить”. Добавление нового элемента видоизменило мой образ и придало ему совсем другой оттенок, хотя его составляющие остались прежними; машина не притягивалась магнитом, а поднималась по косогору сама собой, и это была уже не машина, а живое существо, которое двигалось самопроизвольно, и мне приходилось умерять его пыль».

В этом примере субъект хотел сконструировать конкретный образ в качестве посредника между абстрактной мыслью об «исчезновении силы тяготения» и вербальным выражением, с тем чтобы существенные черты этого образа перевести затем в речь. Но сконструировать такой образ не удавалось, поскольку он по своей природе вступал в противоречие с конкретными знаниями, управляющими его формированием; искомая структура не появлялась, внимание отвлекалось, автомобиль превращался в живое существо, намагничивался, но это исчезновение веса, хотя оно и было воспринято, никак не схватывалось в образе. В силу конкретных законов, управляющих индивидуальным развитием каждого образа, нет ничего типичнее, чем это превращение автомобиля в живое существо, после того как была произнесена фраза «На подъемах обязательно тормозить». Автомобиль, который следовало на подъемах придерживать, в силу этого не воспринимался уже как машина. Сам факт этого воображаемого торможения и тех обстоятельств, в которых оно производилось, посредством адьюнкций спонтанно связывался с машиной, в которой приходилось обуздывать какую-то живую силу. Стало быть, хотя разум всегда волен изменить тот или иной

элемент образа, не следует полагать, что в силу этого мы можем по своему усмотрению изменить все элементы сразу. Дело обстоит так, будто метаморфозы образа с достаточной строгостью подчиняются законам совместности. Эти законы не могут быть определены а priori и зависят от комбинируемых знаний.

Вернемся теперь к нашей проблеме: когда я в ходе своих рефлексий продуцирую образ того типа, который Флах именует «символическим» (заходит ли речь о схеме или о любом другом представлении), создается впечатление, что в этом образе возникает конфликт между самим образом и тем, что в нем представлено, между возможностями развития, которые заимствуются из воплощаемой им идеи и его собственным динанизмом. С одной стороны, камни, молот, цветок могут символизировать множество абстрактных сущностей; с другой стороны, эти камни, этот цветок и этот молот обладают своей собственной природой и склонны развертываться в образе сообразно этой природе. Когда я сохраняю в недрах образов ту неудовлетворенность ими, о которой мы говорили выше, мысль не страдает от такой двусмысленности, потому что я не оставляю образу времени для того, чтобы он развивался по своим собственным законам, я покидаю его, как только его сформирую; я никогда им не довольствуюсь. Мысль, всегда готовая увязнуть в материи образа, ускользает от него, перетекая в другой образ, а из него в следующий и т. д. Но в большинстве случаев это недоверие к образу, которое словно напоминает нам о рефлексии, не возникает. В этом случае законы развития, справедливые в отношении образа, часто смешиваются с законами рассматриваемой сущности. Если такая сущность появляется в виде катящегося по склону камня, то это падение камня, заимствующее всю свою необходимость из моего знания физики, дополняет и усиливает символ, придает ему большую строгость. Из нижеследующего наблюдения станет видна опасность, связанная с таким замещением. «Я был бы не прочь убедиться в той идее, согласно которой любой угнетенный или любая группа угнетенных в самом угнетении черпает силы, для того чтобы избавиться от него. Но у меня было четкое впечатление, что такая теория надуманна, и это приводило меня в некоторое замешательство. Я сделал еще одно рефлексивное усилие, и тут же у меня возник образ скжатой пружины. Одновременно я ощутил скрытую силу пружины в своих мышцах. Она должна была разжаться с тем более яростной силой, чем сильнее ее

сжимали. На мгновение я ощутил очевидную необходимость той самой идеи, в которой за секунду до этого еще не мог себя убедить».<sup>1</sup>

С одной стороны, здесь все ясно: угнетенный есть пружина. Но, с другой стороны, по сжатой пружине можно уже со всей очевидностью прочесть ту силу, с которой она будет распрямляться: в сжатой пружине явным образом представлена потенциальная энергия. Эта потенциальная энергия символизирует, по-видимому, энергию угнетенного, поскольку угнетенный есть пружина. Здесь ясно видна контаминация законов образа с законами представленной в нем сущности. Эта идея потенциальной энергии, возрастающей пропорционально силе, воздействию которой подвергается объект, представлена именно пружиной, именно последняя дает возможность ее уловить. Измените термин сравнения, поставьте на место пружины, к примеру, какой-нибудь организм, — и ваша интуиция окажется прямо противоположной, такой, которую можно было бы выразить фразой: «Угнетение унижает и разворачивает того, кто ему подвергается». Но образ пружины, предоставленный самому себе и рассматриваемый просто как образ пружины, тоже не мог бы оказаться достаточным, для того чтобы нас убедить. Конечно, в пружине аккумулирована некая сила. Но ее никогда не бывает достаточно для того, чтобы освободиться от груза, который давит на пружину, потому что накапливаемая в ней сила всегда слабее той, которая ее сжимает. Тогда вывод, который можно вычленить из образа, был бы таким: «Угнетенный становится сильнее и достойнее в силу самого факта угнетения, но ему никогда не удастся освободиться от своего ига».

На самом деле, насколько мне удалось в этом убедиться, самостоятельно воспроизведя схему с пружиной, это еще не все. Образ оказывается искажен следующим смыслом: энергия, накапливаемая в сжатой пружине, ощущается не как нечто пассивно складируемое, но как живая сила, прибывающая со временем. Здесь образ пружины — уже не просто образ пружины. Он представляет собой еще и нечто невыразимое — образ живой пружины. Здесь, конечно же, существует некое противоречие, но в третьей части мы, думается, показали, что внутренне непротиворечивых образов не

существует. Именно в этой противоречивости и благодаря ей возникает некое очевидное впечатление. Следовательно, образ обладает дурной способностью убеждения, проникающей из двусмысленности его природы.

## Глава 4. *Образ и восприятие*

В начале работы мы указали на те трудности, с которыми приходится сталкиваться при любой попытке конституировать восприятие на основе амальгамы ощущений и образов. Теперь мы понимаем, почему эти теории неприемлемы: дело в том, что образ и восприятие, вовсе не являясь двумя элементарными психическими факторами, которые были бы подобны друг другу по своему качеству и просто вступали бы в различные сочетания между собой, представляют собой две фундаментальные и не сводимые одна к другой установки сознания. Из этого следует, что они взаимно исключают друг друга. Мы уже отмечали, что, когда мы видим Пьера в образе через посредство картины, мы перестаем воспринимать саму картину. Но структура так называемых «ментальных» образов оказывается той же, что и структура образов, имеющих реальный аналог: формирование образного сознания сопровождается в этом случае, равно как и в предшествующем, исчезновением перцептивного сознания, и наоборот. Пока я смотрю на этот стол, я, по-видимому, не могу сформировать образ Пьера; но если ирреальный Пьер вдруг возникает передо мной, то стол, находящийся перед моими глазами, исчезает, уходит со сцены. Следовательно, оба этих объекта, реальный стол и ирреальный Пьер, могут лишь чередоваться как корреляты радикально различных сознаний — как мог бы образ в этих условиях способствовать формированию восприятия?

Между тем очевидно, что воспринимаю я всегда *больше и иначе*, нежели вижу. Именно этот неопровергимый факт — а нам представляется, что именно он конституирует саму структуру восприятия, — прежние психологи пытались объяснить за счет введения образов в восприятие, то есть предполагая, что мы добавляем к собственно чувственному содержанию ирреальные качества, проецируя их на объекты. Естественно, такое объяснение требовало, чтобы образ и ощущение, по крайней мере теоретически, всегда можно было уподобить

<sup>1</sup> Наблюдение студента Р. С.

друг другу. Если здесь, как мы попытались показать, и в самом деле скрывается громадная бессмыслица, то нужно поискать новые гипотезы. Мы ограничимся тем, что наметим возможные направления исследования.

В первую очередь работы Кёлера, Вертгеймера и Коффки позволяют отныне объяснить некоторые аномальные константы восприятия устойчивостью формальных структур, сохраняющихся при любом изменении нашей установки. Углубленное исследование этих форм, вероятно, позволило бы нам понять, почему мы воспринимаем *иначе*, чем видим.

Остается объяснить, почему восприятие всегда содержит в себе *нечто большее*. Проблема упростилась бы, если бы мы раз и навсегда отказались от того аргумента, каким является чистое ощущение. Тогда вслед за Гуссерлем мы могли бы сказать, что восприятие есть акт, с помощью которого сознание помещает перед собой какой-либо пространственно-временной объект. Однако в саму структуру этого объекта входит масса пустых интенций, которые не полагают никаких новых объектов, но определяют присутствующий объект в отношении тех аспектов, которые в настоящий момент не воспринимаются. Подразумевается, например, что у стоящей передо мной пепельницы есть «нижняя сторона», что *этой нижней стороной* она стоит на столе, что эта нижняя часть сделана из белого фарфора и т. д. Знание об этих аспектах заимствуется либо из памяти, либо из до-предикативных логических заключений. Но надо принять к сведению, что это знание, каков бы ни был его источник, не формулируется, остается до-предикативным; это не означает, что оно является неосознанным, просто оно тесно прилегает к объекту, растворяется в акте восприятия. Мы никогда не нацеливаемся непосредственно на невидимый аспект вещи, мы нацеливаемся именно на ее видимый аспект в той мере, в какой ему соответствует невидимый, — на верхнюю часть пепельницы, в той мере, в какой сама ее форма подразумевает существование «дна». Очевидно, что именно такие интенции придают восприятию его полноту и богатство. Без них, как совершенно справедливо говорит Гуссерль, психические содержания оставались бы «анонимными». Но тем не менее они радикально иородны образным сознаниям: они не формулируются, не производят никаких особых полаганий и ограничиваются тем, что проецируют в объект едва различные качества, простые возможности развития (так стул не-

пременно должен иметь еще две ножки, кроме тех, которые видны, арабески обоев должны продолжаться и за шкафом, а человека, которого я вижу со спины, можно увидеть и со стороны лица и т. д.). Мы видим, что речь здесь не идет ни об ускользании образа в область бессознательного, ни о его редукции.

Без сомнения, такие интенции могут порождать образы, и весьма вероятно, что именно в этом кроется причина отмеченной нами ошибки. Они даже составляют условие возникновения любого образа, соотносимого с объектами восприятия, в том смысле, в каком всякое знание является условием возникновения соответствующих образов. Однако если я хочу представить себе обои, скрытые за шкафом, то пустые интенции, имплицитно содержащиеся в восприятии видимых арабесок, должны будут выделиться, положить себя для самих себя, подвергнуться *экспликации и выражению*. В то же время они уже будут не растворены в перцептивном акте, а конституированы в акте сознания *sui generis*. Кроме того, скрытые арабески уже не будут составлять одно из качеств видимых арабесок, а именно то качество, что у них *есть продолжение*, что их рисунок *нигде не прерывается*. Теперь они являются сознанию отдельно, как автономный объект.

Следовательно, в восприятии имеются зачатки бесконечно-го числа образов; но эти образы могут быть конституированы лишь ценой уничтожения перцептивных сознаний.

Подводя итог, мы можем сказать, что образная установка представляет собой особую функцию психической жизни. Если такой образ появляется на месте простых слов, вербально выраженных или чистых мыслей, это никогда не является результатом случайной ассоциации: речь всегда идет о некоей глобальной и *sui generis* установке, которая обладает собственным смыслом и способом использования. Абсурдно говорить о том, что образ может мешать мысли и сдерживать ее развитие, или же надо под этим понимать, что мысль мешает сама себе, сама по себе теряется в ухищрениях и уловках; в самом деле, образ и мысль не противоположны друг другу, а лишь находятся в отношении вида к объемлющему его роду. Мысль принимает образную форму, когда желает оставаться интуитивной, когда хочет строить свои утверждения на основании того, каким *видится* объект. В этом случае она стремится сделать так, чтобы объект предстал

перед ней и она могла бы *видеть* его, а лучше сказать, *обладать* им. Но эта попытка, в которой, впрочем, рискует увязнуть всякое мышление, всегда оканчивается неудачей: объектам довлеет ирреальный характер. Из этого следует, что установка, которую мы принимаем перед лицом образа, будет радикально отличаться от нашей установки перед лицом вещей. Любовь, ненависть, желание, воля окажутся квази-любовью, квази-ненавистью и т. д., подобно тому, как наблюдение за ирреальным объектом оказывается квази-наблюдением. Именно это поведение перед лицом ирреального станет теперь объектом нашего исследования под титулом воображаемой жизни.

## Часть четвертая

### ВООБРАЖАЕМАЯ ЖИЗНЬ

## *Глава 1. Ирреальный объект*

Акт воображения, как мы только что видели, есть некий магический акт. Это некое заклинание, долженствующее явить объект, о котором думают, вещь, которую желают так, чтобы можно было обладать ими. В этом акте всегда есть что-то властное и в то же время детское, некий отказ соблюдать дистанцию и считаться с трудностями. Так совсем еще маленький ребенок общается с миром из своей кроватки посредством приказов и просьб. Таким приказам сознания подчиняются объекты: они являются. Но им свойствен весьма своеобразный способ существования, который мы и попытаемся теперь описать.

Прежде всего, мое заклинание направлено на то, чтобы достичь их целиком, воспроизвести их существование в целом. Вследствие этого объекты не предстают передо мной, как в восприятии, в некоем особом ракурсе; они даны не с какой-либо точки зрения; я стремлюсь к тому, чтобы они родились такими, каковы они сами по себе. Мне не нужен ни Пьер, «которого я видел в профиль в семь часов вечера в прошлую пятницу», ни Пьер, «которого я заметил вчера из своего окна».<sup>1</sup> То, чего я хочу, чего добиваюсь, — это просто Пьер. Это не значит, что Пьер не предстанет передо мной в какой-то ситуации, может быть даже в каком-то месте. Но объекты наших образных сознаний подобны человеческим фигурам, нарисованным детьми: лицо показано в профиль и тем не менее оба глаза помещены на нем. Одним словом, образные объекты видны с нескольких сторон одновременно;

---

<sup>1</sup> Бывает тем не менее, что я стараюсь представить себе как раз тот или иной аспект облика Пьера. Однако в таком случае я нуждаюсь в особых уточнениях.

или, лучше сказать, — ибо это умножение точек зрения сторон объекта не учитывает во всей строгости образную интенцию — они «презентифицированы» в совокупном аспекте. Имеется как бы некий набросок точки зрения в отношении них, который рассеивается, расплывается. Это не чувственные, но, скорее, квази-чувственные объекты.

Кроме того, объект в образе есть нечто ирреальное. Конечно, он присутствует, но в то же время недосягаем. Я не могу к нему прикоснуться, его переместить; или, скорее, я могу это сделать, но при условии, что сделаю это ирреально, отказавшись от помощи своих собственных рук, чтобы прибегнуть к неким фантомным рукам, которые надают этому лицу ирреальных пощечин: для того чтобы воздействовать на эти ирреальные объекты, мне самому нужно раздвоиться, *ирреализовать себя*. Впрочем, ни один из этих объектов не ожидает от меня каких-либо действий, каких-либо указаний. Они не инертны, не давят на меня и ни к чему не призывают: они суть чистая пассивность, ожидание. Слабая жизнь, которую нам удается в них вдохнуть, исходит от нас, от нашей спонтанности. Если мы отворачиваемся от них, они исчезают; в следующей главе мы увидим, что они совершенно бездейственны: будучи последним пределом, они никогда не становятся начальным. Даже между собой они не вступают в отношение причины и следствия.

Быть может, кто-нибудь захочет возразить против такого развертывания образов «по ассоциации», предполагающего некую пассивность духа. Если я представляю себе сцену убийства, то «вижу», как в тело вонзается нож; «вижу», как течет кровь и падает жертва. Все это так, но я вижу их не вопреки себе: я сам спонтанно их порождаю, поскольку грежу о них. Эти детали возникают вовсе не вследствие склонности объекта к автоматическому достижению полноты в том смысле, в каком Вольф заявляет: *Reditur integra perceptio*,\* но в результате формирования в отношении образного объекта некоего нового сознания. Это хорошо показано в работах Жане о психастениках: трагический характер навязчивого состояния состоит в том, что разум сам заставляет себя вновь и вновь порождать объект, которого он страшится. Ни механическая репродукция навязчивого образа, ни идея фикс в классическом смысле слова не имеют места; но навязчивое состояние

желаемо, оно наступает вновь и вновь в силу какого-то помутнения разума, какого-то спонтанного спазма.

Этот пассивный объект, жизнь которого поддерживается искусственно, но в любой момент может замереть, по всей видимости, не может исполнить наши желания. Однако он и не вовсе бесполезен: конституировать ирреальный объект — значит на мгновение обмануть эти желания, чтобы затем придать им еще большую остроту, подобно тому как морская вода только усиливает жажду. Если я пожелаю увидеть своего друга, я заставлю его предстать передо мной ирреально. Таким способом я *разыграю* утоление своих желаний. Но такое утоление остается всего лишь разыгранным, ведь на самом деле, реально, моего друга здесь нет. Я ничего не даю желанию; более того, именно желание, по большей части, конституирует объект: по мере того как оно проецирует перед собой ирреальный объект, он определяется в качестве желающего. Сначала я желаю видеть только самого Пьера. Но мое желание перерастает в желание увидеть определенную улыбку, определенное выражение лица. Таким образом, оно и ограничивается и усиливается одновременно, причем ирреальный объект, по крайней мере в том, что касается его фактического вида, как раз и знаменует собой ограничение и усиление этого желания. Стало быть, это только мираж, и желание в образном акте питается самим собой. Если быть более точным, объект в образе есть *нечто недостающее*; он вырисовывается в пустоте. Белая стена в образе есть та белая стена, которой не хватает в восприятии.

Мы не хотим сказать, что Пьер ирреален сам по себе. Это существо из плоти и крови, которое в данный момент находится в своей комнате в Париже. Равным образом реальны и нацеленные на него образные интенции, реален и аффективно-моторный аналог, который они одушевляют. И, по-видимому, вовсе не следует полагать, что существуют два Пьера, — реальный Пьер с улицы Ульм и ирреальный Пьер, являющийся коррелятом моего актуального сознания. Единственный Пьер, которого я знаю и имею в виду, это реальный Пьер, который реально живет в той самой реальной парижской комнате. Именно его я стараюсь вызвать, и именно он мне является. Но является он мне не здесь. Его нет в той комнате, где я пишу эти строки. Он является мне в своей реальной комнате, в той комнате, где реально находится. Так что же, скажут нам, ничего ирреального уже

\* «Совокупное впечатление восстанавливается» (лат.) (прим. перев.).

не осталось? Нужно условиться о следующем: реальный Пьер и его реальная комната, как они расположены в Париже в трехстах реальных километрах от моего реального местопребывания, уже не суть таковые, когда они являются мне в настоящий момент. Даже если, вызывая в памяти образ Пьера, я говорю себе: «Жаль, что его здесь нет», не следует думать, что я делаю различие между Пьером в образе и Пьером из плоти и крови. Есть лишь один Пьер, и этого-то последнего как раз здесь и нет; *не быть здесь* — таково его существенное качество: в какой-то момент Пьер оказывается дан мне находящимся на улице Д, то есть отсутствующим. И это свойственное Пьеру отсутствование (*absenteisme*), которое я непосредственно воспринимаю и которое конституирует сущностную структуру моего образа, как раз и является тем оттенком, который окрашивает его целиком; именно это мы называем его ирреальностью.

Вообще говоря, ирреальна не только сама материя объекта: этой ирреальности присущи все определения пространства и времени, которым он подчинен.

В отношении пространства это разумеется само собой. Каждому ясно, что пространство образа не есть пространство восприятия. Однако в некоторых особых случаях остаются еще определенные трудности, и нам следует попытаться обсудить эту проблему вообще. Если я вдруг вспоминаю о своем друге Пьере, то «вижу» его в сером костюме, в той или иной ситуации. Но чаще всего он не появляется передо мной в каком-то определенном месте. Это не значит, что всякое определение пространства отсутствует, поскольку Пьеру свойственно находиться в той или иной ситуации. Но *топографические* определения оказываются неполны или отсутствуют вовсе. Можно попробовать сказать так: Пьер появляется слева, в нескольких метрах от меня, на уровне моих глаз, моих рук. Многие дескрипции, выполненные испытуемыми при опросах, проведенных вюрцбургскими психологами и Шпайером, содержат упоминание об этой мнимой локализации. Но нетрудно будет обнаружить, в чем эти испытуемые ошибаются: допустим, в самом деле, что Пьер появляется слева от меня, но это не значит, что он появляется также и справа от этого кресла, которое реально находится передо мной. Следовательно, эта локализация иллюзорна. Это можно объяснить так: чтобы Пьер возник в образе, мы должны *оформить* (informen) некоторые кинестетические впечатления, которые осведомляют нас о

движениях наших рук, глазных яблок и т. д. Мы попытались описать процессы такого «одушевления» в третьей части настоящего исследования. Однако наряду с этими «оформленными» впечатлениями остаются другие, поставляемые теми же органами и сохраняющие всю свою кинестетическую значимость, которые в равной мере достигают нашего сознания как сведения о наших руках, наших глазах и т. д. И эти последние настолько близки к первым, что мало-помалу в них растворяются. Например, я вполне могу истолковать движения своих глазных яблок как статическую форму буквы М; и под этим следует понимать, что я посредством новой интенции одушевляю впечатления, которые поставляет мне сокращение круговой мышцы и вращение глаз в своих орбитах. Но другие участки глазных орбит, надбровные мышцы и прочее поставляют мне все те же кинестетические впечатления, что и раньше, так что моторный аналог не может быть полностью отделен от своего кинестетического окружения. Тогда, в силу контаминации, происходит нечто вроде побочной и спонтанной локализации объекта в образе, и именно поэтому я располагаю его «слева» или «справа» от себя, «вверху» или «внизу». Но эти пространственные определения, хотя они и могут иногда скрывать ирреальный характер образного пространства, ни в коем случае нельзя считать качествами ирреального объекта.

Если мы устраним эту ложную локализацию, нам будет легче понять одну важную характерную черту объекта — то, что можно было бы назвать коэффициентом его глубины. Пьер в образе является мне на определенной дистанции. Здесь поглощение моторного аналога его окружением, по всей видимости, не может служить достаточным объяснением. Но, впрочем, в самом ли деле Пьер дан на некоторой дистанции от *меня*? Это представляется невозможным; поскольку он ирреален, он не поддерживает со мной никакой связи; он не находится ни в пяти, ни в сотне метров от меня. Быть может, правильно сказать, что он является мне как «видимый мною на расстоянии пяти метров»? Но совершенно точно, что, когда я продуцирую Пьера в образе, у меня вовсе не возникает мысли о том, что я его *вижу*, я пытаюсь вступить в непосредственную связь с неким абсолютным объектом. Пьер не находится в пяти метрах от кого бы то ни было; он появляется в тех размерах и в том виде, какие он имел бы в восприятии, если бы находился в пяти метрах от меня, вот и

все. Тем самым мы попытались показать, что объект является в образе неким комплексом абсолютных качеств. Но в то же время каждое из этих абсолютных качеств берет свое начало в чувственном явлении объекта, и, стало быть, в некоем относительном качестве; образ не создает условий для абсолютного существования объекта: он сообщает абсолюту чувственные качества, сохраняя за ними их существенную относительность. Это естественным образом приводит к противоречию, но оно не бросается в глаза из-за той путаницы, которая и так характерна для ирреального объекта. Уже в восприятии я придаю Пьера абсолютные размеры и естественную дистанцию по отношению ко мне. Соответственно и когда я воспроизвожу Пьера в образе, я сохраняю за ним эти его абсолютные размеры и естественную дистанцию. Но эти качества уже не будут выступать как отношения Пьера с другими объектами; они уходят внутрь: абсолютная дистанция, абсолютные размеры становятся характерными чертами самого объекта. Это настолько верно, что я могу воспроизвести в образе своего друга Р., человека весьма невысокого, вместе с *его невысоким ростом* и с присущей ему абсолютной дистанцией, хотя при этом не появится ни один объект, который позволял бы мне оценить, насколько он невысок. В восприятии я не могу узнать об объекте, большой он или маленький, до тех пор, пока не буду в состоянии сравнить его с другими объектами или со мною самим. Объект в образе, напротив, несет в себе свою интериоризированную малорослость. Конечно, в образе я могу изменить размеры объектов и их дистанцию. Но когда я воображаю, к примеру, какого-то человека, который виден вдалеке и постепенно приближается, меняются как раз внутренние качества этого ирреального человека: его колорит, отчетливость его вида, абсолютная дистанция. Последняя не может быть его дистанцией по отношению ко мне, которой просто не существует.

Итак, этот анализ привел нас к признанию того обстоятельства, что пространство в образе носит гораздо более качественный характер, чем протяженность восприятия:<sup>1</sup> всякое пространственное определение объекта в образе предстает как его абсолютное свойство. Этот факт можно связать с тем замечанием, которое мы сделали в предыдущей главе: в образе

<sup>1</sup> Которая сама по себе отнюдь не является чисто количественной величиной.

нельзя сосчитать колонны Пантеона. Пространство ирреального объекта есть пространство, лишенное частей. Конечно, нам могут возразить, что для любого ирреального объекта безоговорочно справедлива формула Беркли «*esse est percipi*»,\* и в таком случае стоит ли обращать внимание на то, что сознание явным образом не помещает ирреальный объект в это лишенное частей пространство? В самом деле, об ирреальном пространстве сознание ничего явным образом не сообщает: оно имеет в виду именно объект, а объект предстает как конкретная совокупность, охватывающая наряду с другими качествами и протяженность. Следовательно, пространство объекта ирреально, как ирреальны его цвет и форма.

Предположим теперь, что я продуцирую образ Пьера в его комнате на улице Д... Здесь возникает более сложная проблема, так как топографическое пространственное определение будет добавляться к абсолютной протяженности ирреального объекта. В этом случае мы увидим, что такая локализация вызвана особой интенцией, которая будет добавляться к основным образным интенциям. Речь идет о некоей дальнейшей спецификации. Может случиться так, что объект явится мне в смутной атмосфере какого-то пространства: Пьер как бы «окутан атмосферой своей комнаты». Но эта последняя, смутно содержащаяся в аффективном аналоге, не утверждается эксплицитно. Для того чтобы она на деле была определена как то место, где находится Пьер, она должна стать коррелятом некоего особого аффirmативного акта, синтетически связанного с актом сознания, посредством которого конституируется Пьер в образе. Но коль скоро это утверждение было произведено, предстающая в явлении комната оказывается дана вне своих отношений к реальному пространству, в котором живу я. С трудом можно было бы отметить смутное ощущение какого-то направления, которым, впрочем, вовсе не всегда сопровождается появление объекта. Появляясь, в остальном, в своих «нормальных» пропорциях или, лучше сказать, «в натуральную величину», комната никогда не помещается в моем реальном пространстве, иначе расстояние до моего тела было бы, по крайней мере, намечено в форме перспективы, поскольку комната возникает не здесь, где нахожусь я, а там, где находится она. В действительности она полагается со стороны Пьера, как *его окружение, его*

\* «Быть — значит быть в восприятии» (лат.) (прим. перев.).

среда. Разумеется, все это вряд ли можно счесть внутренним качеством Пьера, и тем не менее она не находится с ним всего лишь в отношении смежности, внеположенности. Порожденная вторичной интенцией, которая имеет смысл лишь в связи с основной, она могла бы быть названа принадлежностью первичного объекта.

Разумеется, я нацеливаюсь именно на подлинную комнату, равно как и на подлинного Пьера. Но она оказывается дана как отсутствующая; в то же время ее характер претерпевает глубинные изменения, поскольку внешнее отношение смежности, связующее ее с Пьером, преобразуется во внутреннее отношение принадлежности.

Быть может, труднее будет согласиться с тем, что ирреально время объекта в образе. В самом деле, разве не одновременны объект и то сознание, которое его формирует, и разве не реально время этого сознания? Во всяком случае, для того чтобы успешно рассуждать о таких материях, нужно вновь обратиться к принципу, которого мы придерживались до сих пор: объект сознания по своей природе отличен от сознания, коррелятом которого является. Следовательно, никоим образом не доказано, что время, в течение которого развертывается сознание образа, тождественно времени представленного в образе объекта. Напротив, из некоторых примеров мы увидим, что длительность одного радикально отделена от длительности другого.

Есть ирреальные объекты, являющиеся сознанию без какого-либо временного определения. Если, например, я представляю себе кентавра, то этот ирреальный объект не принадлежит ни настоящему, ни прошедшему, ни будущему. Кроме того, отсутствует его длительность по отношению к развертывающемуся сознанию, он остается неизменным. Представляя себе кентавра, я изменяюсь сам, я претерпеваю внешние влияния и сохраняю перед собой ирреальный объект с большим или меньшим усилием: но от одного момента моего времени к другому кентавр не менялся, он не постарел, не «занял» ни секунды: он — вне времени. Возможно, кто-то попытается приписать ему *мое* настоящее, как Пьеру в образе только что приписывали *мое* пространство. Но мы тотчас же распознаем здесь ту же самую ошибку. Сознание, которому является этот кентавр, безусловно, присутствует в настоящем.

Но кентавр — нет: он не несет в себе никакого временного определения.

Другие объекты, хотя они локализованы не в большей мере, заключают в себе некую длительность в сжатом, сокращенном виде, некий невременной синтез особых длительностей. Например, *та* улыбка Пьера, которую я представляю себе в этот момент, не является той, что была у него вчера вечером или сегодня утром. Речь здесь не идет также о некоем понятии, но об ирреальном объекте, собирающем в одном неизменном синтезе различные улыбки, которые некогда длились и потом исчезли. Таким образом, в самой своей незыблемости он сохраняет некую «плотность» длительности, которой и отличается от только что рассмотренного нами кентавра.

Эти объекты в любом случае остаются неподвижны относительно потока сознания. В качестве противоположной крайности нам могли бы представить объекты, развертывающиеся быстрее, чем сознание. Известно, что наши сновидения по большей части делятся весьма короткое время. Между тем переживание увиденного во сне (*le drame opique*) может занимать много часов и даже дней. Это переживание, занимающее целый день, невозможно уместить в границах стремительно текущего сознания, которому приснился соответствующий сон. Быть может, кому-нибудь придет в голову свести длительность сновидения к длительности онейрического сознания, представив увиденную во сне *историю* в виде череды быстро сменяющих друг друга образов. Но такое объяснение очень двусмысленно. Что здесь понимают под образом? Имеется ли в виду образное сознание или образный объект? Если речь идет об образном сознании, то очевидно, что оно не может протекать ни более ни менее быстро, чем в действительности: все, что можно сказать, так это то, что оно полностью заполняет собой время своей длительности и что последняя измеряется именно этой полнотой. Что же касается образного объекта, то можно ли тут, в самом деле, говорить о более быстрой последовательности? Мы ведь находимся не в кино, где демонстрация фильма, снятого ускоренной съемкой, создает впечатление «замедленного действия». Напротив, объекты развертываются *медленнее*, чем реальное сознание, поскольку оно реально живет несколько секунд, в то время как ирреальный мир сохраняется на протяжении многих часов. Череда стремительно сменяющих друг друга образов никогда не создаст впечатления достаточно долгой длительности, если

*эта череда соотнесена со временем сознания.* Ошибка происходит здесь от того, что образ отождествляется с сознанием. В этом случае предполагается, что очень быстрая последовательность образов есть в то же время очень быстрая последовательность сознаний, а поскольку, согласно гипотезе, всякая возможность сравнения отсутствует (ведь считается, что спящий отрезан от всего мира), мы полагаем, что соотношение между различными содержаниями сохраняется. Такой тезис, вновь отсылающий нас к принципу имманентности и ко всем его противоречивым следствиям, должен быть отвергнут. Напрасно было бы возражать, что ирреальный объект конституирован в ряде оторванных друг от друга сцен, которые лишь в моем воображении образуют нечто вполне связное. Ибо мы совершенно с этим согласны. Конечно же, я воображаю, что эти сцены делятся достаточно долго. Значит, здесь следует допустить феномен *веры*, некий позициональный акт. Длительность ирреальных объектов является точным коррелиатом этого акта веры: я верю, что эти разорванные сцены скрепляются друг с другом в нечто вполне связное, то есть я соединяю наличные сцены с прошедшими посредством пустых интенций, сопровождаемых позициональными актами.<sup>1</sup> Кроме того, я верю, что в совокупности эти сцены делятся на протяжении многих часов. Стало быть, длительность существования объекта в образе есть трансцендентный коррелят особого позиционального акта и тем самым связана с ирреальным характером объекта.<sup>2</sup>

Такой вывод равным образом вытекал бы и из исследования промежуточных случаев, то есть тех, когда ирреальная длительность объекта и реальная длительность сознания протекают параллельно, в одном ритме. Я могу потратить десять минут на то, чтобы вообразить сцену, длившуюся десять минут. Но было бы ребячеством думать, что в результате она будет представлена более детально. Важно не то время, которое я затрачиваю на ее реконструирование. Важно то определение ирреальной длительности, которое я ей придаю.

<sup>1</sup> Эти интенции аналогичны тем, которые конституируют статическую форму на основе кинестетических впечатлений.

<sup>2</sup> Нам могут возразить, что в сновидении эта длительность дана как реальная, равно как и длящиеся объекты. Такое возражение основано на непонимании глубинной природы сновидения. Позднее нам станет ясно, что следует об этом думать.

Отсутствие имеет место как в отношении пространства, так и в отношении времени. В конечном итоге, время ирреальной сцены, точно дублирующей реальную, развертывающуюся в настоящий момент, останется ирреальным. Если Пьер за моей спиной наливает себе выпить, а я в этот момент представляю, что он наливает себе выпить, то два настоящих времени, ирреальное и реальное, не проникают друг в друга. С одной стороны, мы имеем реальные элементы сознания и одновременное им реальное действие Пьера, а с другой — настоящее время ирреального действия. Между двумя этими настоящими нет отношения одновременности.<sup>1</sup> Схватывание одного совпадает с уничтожением другого.

Эти различные характеристики ирреальной длительности становятся полностью понятны лишь в том случае, если эту длительность (так же как и ирреальное пространство), понимать как не имеющую частей. Она тоже является качеством объекта, и точно так же, как в образе нельзя выстроить в ряд колонны Пантеона, в нем нельзя выразить и пересчитать моменты какого-либо ирреального действия. Речь идет, скорее, о некоем смутно сознаваемом развертывании и о коэффициенте длительности, проецируемом на объект в качестве его абсолютного свойства. Тем не менее пусть никто не подумает, что эта не имеющая частей длительность чем-либо напоминает длительность бергсоновскую. Скорее, она нашла бы точки соприкосновения со временем, слитым с пространством (*temps spatialisé*), которое этот философ описывает в «Непосредственных данных сознания». Дело в том, что, сообразно принципу квазинаблюдения, длительность образного объекта претерпевает в своей структуре радикальное изменение или, лучше сказать, обращение: оказывается, что событие или жест, который мы намерены осуществить в образе, управляет предшествующими

<sup>1</sup> Естественно, это нет и для интенций, которые в восприятии на основе воспринимаемых объектов нацеливаются на невоспринимаемые качества, существование которых мы тем не менее утверждаем. Эти качества изначально даны как существующие во времени и пространстве воспринимаемых объектов. На простом примере станет видно различие: я вижу Пьера со спины. Само восприятие спины Пьера подразумевает, что у него есть и лицо, «передняя сторона», и лицо Пьера и т. д. уже подразумевается в моем восприятии его спины. Они виртуально даны в том же пространстве. Но если я хочу представить себе лицо Пьера эксплицитным способом, то я немедленно покидаю область восприятия, лицо Пьера, так сказать, «отклеивается» от тела, которое я вижу со спины, оно предстает передо мной ирреально в ирреальном пространстве. То же самое, разумеется, можно сказать и о временных определениях.

моментами. Я знаю, что мне нужно произвести и где я буду это делать. Вот почему никакое развитие образа не может застать меня врасплох, независимо от того, стараюсь ли я вызвать в своем сознании вымышленную сцену или сцену из прошлого. В обоих случаях предшествующие моменты вместе с их содержанием служат средством для воспроизведения последующих моментов, рассматриваемых как цель.

Впрочем, есть много случаев, когда время объекта представляет собой чистую последовательность без временной локализации. Если я представляю себе бегущего кентавра или морское сражение, то эти объекты не принадлежат ни одному из моментов длительности. Они не относятся ни к прошлому, ни к будущему, ни тем более к настоящему. Пока я их себе представляю, нет иного *реального* настоящего, кроме *меня*. Что же касается их, то, не имея связей и временных отношений ни с каким-либо другим объектом, ни с моей собственной длительностью, они характеризуются лишь внутренней длительностью, чистым отношением до—после, которым обозначается связь различных состояний действия.

Итак, время ирреальных объектов само по себе ирреально. У него нет ни одной черты, характерной для времени восприятия: оно не *текет* (по примеру длительности таяния этого куска сахара), оно может произвольно расширяться или сжиматься, оставаясь тем же самым, оно не является необратимым. Это тень времени, которая вполне соответствует тени объекта с присущей ему тенью пространства. Ничто не отделяет от меня ирреальный объект более надежно: воображаемый мир полностью изолирован, я могу проникнуть в него, лишь ирреализуя себя.

Говоря о *мире* ирреальных объектов, мы ради большего удобства пользуемся неточным выражением. Всякий мир представляет собой некое связное целое, в котором каждый объект имеет свое определенное место и вступает в отношения с другими объектами. Сама идея мира подразумевает двоякое условие для его объектов: нужно чтобы они, во-первых, были строго индивидуированы и, во-вторых, находились в равновесии со средой. Ирреального мира не существует именно потому, что никакой ирреальный объект не соответствует этим двум условиям.

Прежде всего, эти объекты не индивидуированы. В них содержится одновременно и слишком много, и слишком мало. Во-первых, слишком много: эти объекты-фантомы двусмыс-

ленны и неуловимы, присутствуют одновременно и сами по себе, и как нечто иное, обладают противоречивыми качествами. Часто по завершении рефлексивного анализа обнаруживается, что в одном объекте были заключены многие. Нам кажется, что такая существенная двусмысленность ирреального объекта является одним из главных факторов испытываемой перед воображением боязни. С известной точки зрения, ясное и отчетливое восприятие в высшей степени убедительно. Внезапно появившийся тигр, несомненно, внушает нам страх — но это иной страх. Если ночью, в одиночестве, мы чего-то боимся, то это происходит потому, что преследующие нас воображаемые объекты *подозрительны* по своей природе. И их подозрительный характер обусловлен тем, что объект в образе никогда не является вполне самим собой. Все, чего мы в таком случае боимся, оказывается *невозможным* в той мере, в какой объекты не подчиняются принципу индивидуации. Мы могли бы прямо сказать, что эта двусмысленность только и придает объекту в образе его глубину. Она сообщает ему некоторую плотность.

Далее, ирреальный объект недостаточен для того, чтобы конституировать строгую индивидуальность. Ни одно из его качеств не доведено до конца. Именно эту черту во второй части работы мы назвали его *существенной скучостью*. Когда я воспринимаю Пьера, я всегда могу приблизиться к нему настолько, чтобы увидеть частицы его кожи, разглядеть ее поры через увеличительное стекло, и когда я этого достигаю, для меня остается еще теоретическая возможность исследовать ее клетки под микроскопом, и так до бесконечности. Эта бесконечность имплицитно содержится в моем актуальном восприятии, она беспрестанно выходит за его пределы во всем том, что я могу в каждый момент в нем эксплицировать. Именно так конституируется «*массивность*» реальных объектов. Напротив, характерной чертой Пьера в образе является его разреженность. Объект, который я намерен породить в его тотальности и в качестве некоего абсолюта, сводится по сути дела к нескольким скучным отношениям, к нескольким пространственным и временными определениям, которые, конечно же, имеют чувственный аспект, но словно *прерываются* на этом и не содержат ничего, кроме того, что полагалось мной эксплицитно, — кроме той смутной двусмысленности, о которой я говорил выше. Без сомнения, я вполне могу утверждать, что смог бы, если бы захотел, приблизиться к

этому ирреальному объекту, увидеть его через увеличительное стекло, под микроскопом. Но я знаю также, что вновь появляющиеся качества уже не содержатся в объекте в имплицитном состоянии. Они добавляются туда синтетически, и, для того чтобы утверждать, что являющийся мне новый объект остается тем же самым, только увиденным в новом аспекте, требуется особая интенция моего сознания. Значит, я в каждый момент могу прервать существование ирреального объекта, я не оказываюсь против своей воли втянут в экспликацию его качеств: он существует лишь в той мере, в какой я его знаю и хочу знать.

Именно по этой причине видоизменения, которые я могу по своей воле произвести в объекте, могут привести лишь к двум результатам: либо они не вызовут в объекте никаких других изменений, кроме них самих, либо они повлекут в нем радикальные изменения, затрагивающие его самотождественность. Например, если я нацеляю Пьера в образе курносым или вздернутым носом, это не означает, что его лицо приобретает какой-то новый аспект. Если же, напротив, я пытаюсь представить себе моего друга со сломанным носом, то может случиться, что я этого не достигну и, увлекшись дополнительными деталями произведенной при этом формы, позволю появиться лицу какого-нибудь боксера, которое вовсе не является лицом Пьера, как это бывает в сновидении, когда малейшее изменение в чертах лица ведет к появлению нового персонажа. В обоих случаях я упускаю то, на что нацеливался изначально, то есть мне не удается достичь подлинной трансформации лица Пьера, трансформации, при которой что-то остается, а что-то исчезает, и то, что остается, приобретает новую ценность, новый аспект, полностью сохранив свою тождественность. Ирреальные изменения достигают либо ничтожного, либо радикального эффекта: в них словно действует закон «всё или ничего». По-видимому, существует некий порог, ниже которого изменения не оказывают никакого воздействия на совокупную форму, а выше — ведут к возникновению новой формы, не связанной с предыдущей. Но сам этот порог, то есть состояние равновесия, по всей видимости, не может быть достигнут.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Именно поэтому нельзя ничего сказать об орфографии слова, не написав его. В отношении ирреального объекта я не могу ощутить, насколько меняется написание слова, если в него добавить одну или несколько букв.

Между тем часто можно услышать: «Да, я очень хорошо представляю себе, как бы выглядела его голова в цилиндре и т. д.». Гёте тоже говорил, что может породить в воображении цветочный бутон, заставить его расти, распускаться, закрываться вновь, осыпаться и т. д. Но нам кажется, что эти противоречащие нашему тезису утверждения не совсем искрени. Без сомнения, мы вполне можем представить себе как цилиндр, так и облик Пьера. Быть может, они появятся одновременно, и при этом лицо Пьера окажется даже над цилиндром. Но, чего никогда не удастся увидеть в образе, так это *результат воздействия* цилиндра на лицо Пьера: на деле это созерцание должно было бы характеризоваться некоей пассивностью и неведением; нужно было бы, чтобы в некий данный момент мы перестали *производить* эту синтетическую форму и *констатировали* результат. Так художник, положив еще один мазок на свою картину, отстрагивается от нее и забывает себя как художника, чтобы *оценить* результат с точки зрения зрителя. Как раз это оказывается невозможным для образного сознания. Однако (и к этому мы еще вернемся) дух преодолевает эту невозможность; он совершает некое судорожное усилие для того, чтобы наладить контакт, и хотя это усилие не достигает своей цели, оно все же как бы указывает на требуемый синтез; синтез этот представляется неким пределом, неким идеалом; следовало бы в одном и том же акте удержать и лицо, и шляпу. Это вот-вот произойдет, цель уже почти достигнута, уже угадывается требуемый результат. Но вдруг все рушится, и субъект остается раздосадованным, но не побежденным; или все меняется, и чья-то голова появляется под цилиндром, только это не голова Пьера. Тем не менее мы заявляем: «Я очень хорошо представляю себе, как бы выглядела его голова», поскольку кажется, что мы были почти у цели, забрав лишь чуть в сторону от нее, и было бы достаточно несколько скорректировать стрельбу, чтобы попасть в десятку.

Однако, возразят нам, я могу привести в движение эти ирреальные объекты. Дело тут в том, что нужно проводить различие между волевым усилием и спонтанностью. Образное сознание есть акт, который сразу и целиком формируется волей или до-волевой спонтанностью. Но только до-волевая спонтанность может повлечь за собой дальнейшее развитие этого сознания, которое не будет сопровождаться распадом

первоначального объекта. Волевым fiat\* я вполне могу произвести подвижный ирреальный объект, с тем лишь непременным условием, чтобы движение появлялось одновременно с объектом: тогда движение (сразу же создаваемое образным схватыванием кинестетических данных) конституирует саму ткань объекта; можно сказать, что передо мной не движущийся кулак, а движение, принимающее форму кулака. Но волевым усилием я не могу задним числом одушевить ирреальный объект, который вначале был дан как неподвижный. И все же то, чего не может достичь воля, может породить свободная спонтанность сознания. В самом деле, известно, что реальные, ноэтические элементы образного сознания — это знание, движение и аффективность. Образное сознание может возникнуть внезапно; оно может свободно варьироваться, сохраняя в каждый момент свою сущностную структуру: в нем может, к примеру, происходить свободное развитие аффективного фактора, может эволюционировать знание и т. д. Для ирреального объекта, являющегося коррелятом этого сознания, это повлечет за собой вариации, которые, при соблюдении его тождественности, будут длиться, пока сохраняется сущностная структура сознания. Нужно, однако, добавить, что в состоянии нормального бодрствования такие структуры вскоре распадаются и что жизнь образных объектов весьма недолга. Нам кажется, что эти свободные трансформации объекта в образе можно отождествить с тем, что Кант в «Критике способности суждения» называет свободной игрой воображения. Но воля вскоре вновь вступает в свои права: мы хотим, чтобы образ развивался, и тогда все рушится (за исключением отдельных гипнагогических галлюцинаций, когда сознание застывает на месте). Когда мне надоело видеть перед собой светящееся колесо, вращающееся по часовой стрелке, я пробовал заставить его вращаться в противоположном направлении, и мне это не удавалось. Разумеется, в этом любопытном феномене нужно видеть не сопротивление объекта сознанию, но сопротивление сознания самому себе, подобно тому как фактическое нежелание воспроизводить какое-либо навязчивое представление естественным образом приводит к его воспроизведству).

Итак, волевым усилием я, по-видимому, могу произвести какой угодно ирреальный объект, но не могу сделать из него

то, что мне захочется. Если я захочу его трансформировать, то фактически мне придется создавать другие объекты: и между тем и другим неизбежно возникнет зазор. Отсюда порывистый, неровный характер объекта в образе: он появляется, исчезает и возвращается уже иным, чем прежде; он неподвижен, и тщетно я стараюсь привести его в движение; мне удается произвести лишь некое движение без носителя, которое я напрасно приписываю ему самому. И вдруг он вновь появляется уже в движении. Но все эти изменения вызваны не им: точно так же движения этого фиолетового пятна, остающегося перед моими глазами после того, как я отвел их от электрической лампы, вызваны не им, а некоторыми спонтанными и произвольными движениями моих глазных яблок. Таким образом, ирреальному объекту присуща единственная и притом негативная способность. Это сила пассивного сопротивления. Объект не индивидуирован, и в этом состоит первая причина того, почему ирреальное не может быть конституировано в мире. В то же время, всякий ирреальный объект, обладающий собственными временем и пространством, предстает вне какой бы то ни было согласованности с каждым из остальных объектов. Нет ничего, что я был бы обязан принять одновременно с ним и благодаря ему: он не окружен средой, он независим, изолирован — в силу своей недостаточности, а не избыточности; он ни на что не воздействует и ничего не воздействует на него: он *ни к чему не ведет* (в полном смысле этого выражения). Если я захочу представить в образе какую-либо достаточно продолжительную сцену, то должен буду по отдельности породить всю совокупность изолированных объектов и затем посредством пустых интенций и указаний установить между этими объектами «внутримировые» связи.

Итак, сознание постоянно окружено вереницей фантомных объектов. Эти объекты, хотя всем им, на первый взгляд, присущ чувственный аспект, тем не менее не тождественны объектам восприятия. Конечно, они могут быть растениями или животными, но вполне могут оказаться и их свойствами, родами, отношениями. Как только мы останавливаем свой взгляд на одном из них, перед нами появляются странные существа, не подчиняющиеся законам нашего мира. Они всегда бывают даны как неделимая тотальность, как абсолют. Двусмысленные и в то же время сухие и скучные, порывами появляющиеся и исчезающие они предстают как вечное «иначе», как непрерывное бегство. Но бегство, к которому они

\* Да свершится! (лат.) (прим. перев.).

приглашают, не ограничивается лишь бегством от нашего действительного состояния, от наших забот и наших горечей; они предлагают нам ускользнуть от любого принуждения со стороны *мира*, они выступают как отрицание бытия в мире,<sup>1</sup> словом — как некий антимир.

## Глава 2. Поведение перед лицом ирреального

Часто отмечалось, что «центральный ассоциативный механизм сенсорного возбуждения при порождении образов может приводить к тем же результатам, что и непосредственный раздражитель. Уже не раз сообщалось, что мысль о темноте влечет за собой расширение зрачков, образ приближающегося объекта — рефлексы аккомодации, сопровождающиеся конвергенцией и сужением зрачков, мысль о каком-нибудь отвратительном объекте — рвотную реакцию, а ожидание вкусного блюда, при наличии аппетита, — немедленное слюноотделение».<sup>2</sup>

Согласно этому тексту — и множеству ему подобных, — образ, то есть ирреальный объект, попросту провоцирует то или иное поведение так, как это делает восприятие. Хотим мы того или нет, это происходит из нашей манеры видеть в образе некий осколок, некую часть реального мира. Только возрождающееся ощущение, конечно же более слабое, чем восприятие, но той же природы, может повлечь за собой такое реальное и доступное для восприятия движение, каким является расширение зрачков. Мы с самого начала придерживались различия между реальным образным сознанием и ирреальным объектом, но не можем допустить причинно-следственное

<sup>1</sup> Мы переводим таким образом хайдеггеровское «in-der-Welt-sein». В Заключении мы увидим, что все это лишь видимость и что всякий образ, на-против, должен конституировать себя «на фоне мира».

<sup>2</sup> Пьерон в «Nouveau Traité» Дюма. Т. II. Р. 38. Мы должны заметить, что нами были проведены многочисленные эксперименты, но мы так и не смогли констатировать расширение зрачка у испытуемых. Мы даже сомневаемся, не имеем ли тут дела с одной из тех психологических легенд, которые, к сожалению, столь часто можно встретить в самых серьезных работах. Но поскольку нам всегда могут сказать, что наши опыты были попросту плохо проделаны, мы воздержимся от каких-либо выводов, тем более что сам факт не заключает в себе никакого противоречия. Кроме того, имеются неопровергнутые факты того же порядка, требующие того же объяснения: например эрекция в связи со сладострастными образами.

отношение в направлении от объекта к сознанию. Ирреальное можно увидеть, потрогать или понюхать лишь ирреально. И наоборот, оно может воздействовать только на ирреальное существо. Неопровергнуто тем не менее, что вышеупомянутые рефлексы имеют место в случае конституирования образов. Но в любом образе имеется слой реального существования, и именно этот слой мы назвали образным сознанием. Не в этом ли направлении следовало бы искать реальный источник этих реальных движений?

В полноценной образной установке следует различать два слоя: первичный, или конституирующий, и вторичный, который обычно называют реакцией на образ. На почве восприятия мы проводили бы параллельное различение между собственно перцептивным актом и аффективными, или идеомоторными, реакциями, связанными там в единстве одного и того же синтеза. До сих пор мы говорили лишь о первичном, конституирующем слое, то есть о реальных элементах, которые в сознании точно соответствуют ирреальному объекту. Но не надо забывать, что наша реакция может развертываться и на втором уровне, мы можем любить, ненавидеть только что созданный нами ирреальный объект, восхищаться им и т. д., и хотя эти чувства вместе с их аналогом естественным образом даны нам в единстве одного и того же сознания, они все же по-иному артикулированы и логически и экзистенциально предшествуют их согласованию с конституирующими элементами. Есть, стало быть, одни интенции, движения, знания и чувства, которые сочетаются друг с другом, чтобы сформировать образ, и есть другие интенции, движения, чувства и знания, которые представляют собой нашу более или менее спонтанную реакцию на ирреальное. Первые не свободны; они подчинены некоей направляющей форме, первичной интенции и поглощены конституированием ирреального объекта. Они не являются целью в себе и существуют вовсе не ради самих себя, но через них посредство сознание нацеливается на объект в образе. Другие факторы психического синтеза более независимы, они полагают себя для самих себя и развиваются свободно. Их легко распознать, классифицировать и наделить именем; они не придают объекту новых качеств. Стало быть, когда о чувствах и движениях говорят как о «реакциях на ирреальный объект», необходимо учитывать различие между этими двумя слоями сознания.

По нашему мнению, приступы рвоты, тошнота, расширение зрачков, рефлексы конвергенции, эрекция вместе с соответст-

вующими чувствами принадлежат конституирующему слово. Это будет очень легко понять, если допустить вместе с нами, что образ — это не просто некое содержание сознания среди других, но *психическая форма*. Отсюда следует, что в конституировании образа принимает участие все тело. Без сомнения, некоторые движения специально предназначены для того, чтобы «конфигурировать объект»; но в непосредственном конституировании этого объекта участвует до некоторой степени и спонтанная пантомима. Это происходит не потому, что ирреальный объект является мне прежде, чем мои глаза начинают сходитьсь, но именно конвергенция моих глаз мимически передает близость объекта. Кроме того, хотя чувство вполне может быть чем-то иным, нежели просто физиологическим раздражением, оно не может обойтись без совокупности телесных феноменов. Даже чувство отвращения, поглощенное конституированием в объекте «отвратительного» качества, которое полностью себя объективирует и осознается лишь в форме ирреального свойства, даже это чувство оказывается порождено интенциональным одушевлением некоторых физиологических феноменов. Конечно, у большинства людей аффективный элемент, посредством которого конституируется аналог, редуцирован и носит простой абстрактно-эмоциональный характер. В этом случае аффективный фактор целиком исчерпывается в конститутивном акте. Мы сознаем лишь этот особый оттенок объекта, его «отталкивающее» качество; и все то, что мы сможем добавить впоследствии, не придаст объекту никакого нового качества и будет принадлежать вторичному слову. Именно поэтому некоторые люди, рассказывая о несчастном случае или описывая сцены нищеты, восклицают: «Это ужасно!» или «Какой кошмар!», и изображают ужас несколькими схематическими жестами. Очевидно, что они были слегка растроганы и что «кошмарный» или «ужасный» характер сцены был придан образом, сформированным ими на базе простой аффективной схемы. Но конституирующие образ чувства могут оказаться и весьма бурными, могут развиваться форсированно. В этом случае они не исчерпываются конституированием объекта, они его объемлют, доминируют над ним и увлекают его за собой. Приступы тошноты и рвоты не будут, к примеру, вызваны «отталкивающим» характером ирреального объекта, но последуют из свободного развития образного чувства, которое в известной мере выходит за границы своей функции и, я бы сказал,

несколько «усердствует». Это происходит, прежде всего, когда уже подготовлена аффективная почва, питающая конституирующее сознание. Пьерон скрыто это признает, когда в приведенном нами тексте говорит, что образы вкусных блюд вызывают слюноотделение, «при наличии аппетита». В равной мере, нужно уже взъянваться или быть близким к этому, для того чтобы обращение к сладострастным сценам спровоцировало эрекцию. Вообще говоря, все эти манифестиции бывают вызваны не ирреальным объектом; это конститутивные силы продолжаются и распространяются за пределами их собственной функции.

Участь этих манифестаций может оказаться различной. Бывает, что они, как и чувство или пантомима, из которых они происходят, оказываются воплощены в самой конституции объекта. Так, например, дело обстоит в случае легкой тошноты. Но если их интенсивность превосходит нормальную, то эти реакции будут привлекать к себе внимание и полагаться ради них самих. Рвота, например, по всей видимости, не может просто раствориться в общей образной установке и остаться незамеченной. Но нужно отметить, что в тот момент, когда они становятся реальным объектом нашего сознания, ирреальный объект предшествующего сознания переходит в состояние воспоминания. Таким образом, сознания сменяют друг друга в следующем порядке: сознание некоего отталкивающего ирреального объекта; сознание реальных приступов рвоты, данных в связи с мнемическим сознанием отталкивающего объекта. Это, разумеется, означает, что ирреальный объект будет дан в сознании рвоты как реальная причина этой реальной рвоты. На этом самом основании он утрачивает свою ирреальность, и мы впадаем в иллюзию имманентности; таким образом, память предоставляет ему то качество, которого не могло дать актуальное сознание, — в этом качестве он становится *реальной причиной* физиологических феноменов. Дело, как мы уже видели, в том, что если непосредственное сознание способно отличить объект в образе от реально присутствующего объекта по их природе, то память смешивает эти два типа существования, потому что ирреальные объекты и объекты реальные предстают перед ней в качестве воспоминаний, то есть как прошедшие. По нашему мнению, этими различиями в силе конституирующих чувств объясняются так называемые различия в живости воображения. Неправильно думать, что большая или меньшая сила или живость ирреаль-

ных объектов зависит от склада того или иного человека. Ирреальный объект не может иметь силы, поскольку он ни на что не воздействует. Производить более или менее живой образ — значит более или менее живо реагировать на произведяший акт, а заодно и приписывать объекту способность порождать эти реакции.

Не следовало бы, однако, полагать, что ирреальный объект — крайний термин, следствие, которое само по себе никогда не становится причиной, — является чистым и простым эпифеноменом и что в развитии сознания ровным счетом ничего не меняется в зависимости от того, существует этот объект или не существует. Конечно, ирреальное всегда только получает и никогда ничего не дает. Разумеется, нет никакого средства, чтобы придать ему настоящий смысл, взыскательность и сложность, которыми характеризуется реальный объект. Однако нельзя недооценивать и такой факт: прежде чем произвести образ жареного цыпленка, я проголодался, и тем не менее слюна у меня не текла; прежде чем вызывать в воображении сладострастную сцену, я, быть может, и был взволнован, возможно, после долгого воздержания мое тело и в самом деле смутно вожделело полового акта: однако эрекция у меня не наступала. Таким образом, нельзя, по-видимому, отрицать, что мой голод, мое сексуальное желание, мое отвращение претерпели существенную модификацию в рамках образного состояния. Они достигли большей концентрации и точности, а их интенсивность возросла. Остается, стало быть, выполнить феноменологическую дескрипцию и ответить на вопрос: как прохождение через образную стадию модифицирует желание такого рода.

Желание и отвращение поначалу находятся в диффузном состоянии, без точно определенной интенциональности. Принимая, в сочетании со знанием, образную форму, желание уточняется и концентрируется. Просвещенное знанием, оно проецирует свой объект вовне. Но под этим следует понимать, что оно осознает самое себя. Акт, посредством которого чувство в точности осознает свою природу, ограничивает и определяет себя, этот акт образует единое целое с тем, посредством которого оно полагает для себя трансцендентный объект. И это разумеется само собой: желание в самом деле определяется своими эффектами, такими как гадливость, презрение и т. д. Оставаясь в ладу с самим собой, невозможно подумать, что образ может быть связан с желанием извне: это

означало бы подозревать у этого последнего некую анонимность, полную индифферентность в отношении того объекта, на котором оно будет фиксироваться.

Между тем, будучи сознанием, аффективное состояние не может существовать без трансцендентного коррелята. Однако, когда чувство направляется на какую-нибудь реальную, воспринимаемую в настоящий момент вещь, эта вещь, подобно экрану, возвращает ему тот свет, который оно на нее источает. Кроме того, в этой игре чувство беспрестанно обогащается, в то время как объект пропитывается аффективными качествами.<sup>1</sup> В результате чувство приобретает особую глубину и богатство. Аффективное состояние следует за распределением внимания, оно развивается с каждым новым открытием восприятия, оно усваивает все аспекты объекта; вследствие этого его развитие невозможно предугадать, ведь, оставаясь полностью спонтанным, оно подчиняется ходу развития своего реального коррелята: восприятие ежеминутно выходит за его пределы и поддерживает его, а присущие ему массивность и глубина обусловлены тем, что оно смешивается с воспринимаемым объектом: каждое аффективное качество настолько глубоко укоренено в объекте, что то, что мы чувствуем, невозможно отличить от того, что воспринимаем.

В ходе конституирования ирреального объекта знание играет роль восприятия: именно в нем воплощается чувство. Так рождается ирреальный объект. Настало время еще раз повторить то, что мы непрестанно утверждали: ирреальный объект существует; конечно, он существует как ирреальный, как недействительный, но его существование неопровергнуто. Поэтому в отношении ирреального чувство ведет себя также, как и в отношении реального. Оно стремится раствориться в нем, принять от него свои очертания, хочет пытаться им. Однако, с какой бы точностью ни было определено это ирреальное, оно *пусто* или, если хотите, оно является простым отражением чувства. Следовательно, это чувство питается своим собственным отражением. Именно потому, что оно в данный момент узнает себя в отвращении, испытываемом к такому-то блюду, оно и развивается до тошноты. Здесь можно было бы вести речь о своего рода аффективной диалектике. Но, разумеется, роль объекта здесь все больше

<sup>1</sup> Становится «грациозным, волнующим, симпатичным, легким, тяжелым, тонким, тревожным, ужасным, отталкивающим» и т. д.

отличается от той, которую он играл в мире восприятия. В том случае моя гадливость открывала мне в реальном блюде тысячу отталкивающих деталей, которые в конце концов и спровоцировали рвоту. В случае же образного отвращения объект необходим, но только как *свидетель*. Он полагается по ту сторону развертывающихся чувств, как их единство, но без него отвращение к нему самому, по-видимому, не могло бы воспоследовать как реакция. Если усиливающееся отвращение переходит свою меру и доводит до рвоты, то это означает, что оно находится перед ирреальным объектом; его реакция на самое себя принимает вид отвращения к этому объекту. Что же до *реальной* движущей силы такого развития, то она состоит в своего рода головокружении (*vertige*): отвращение разрастается, даже не будучи чем-либо обогащено, то есть в пустоте, как раз потому, что оно осознается в качестве *такого* отвращения. Таким образом, в этой гадливости перед лицом ирреального остается что-то особенное. Ее нельзя свести к гадливости перед лицом воспринимаемого. В ней с самого начала присутствует некая свобода, или, предпочтительнее сказать, — автономность: она определяет себя сама. Но и это еще не все: она некоторым образом причастна пустоте того объекта, которому она адресуется. Она вполне может вырасти до тошноты, ничто не мешает тому, чтобы она разрасталась *сама по себе*. Ей недостает той пассивности, которая составляет богатство чувств, конституирующих реальное. Она держится сама собой за счет непрерывного самосозидания, некоего неустанного напряжения: она не может дать себе ход, не исчезая вместе со своим объектом, она тратит силы на то, чтобы утвердить себя, и в то же время на то, чтобы разрастаться, чтобы реагировать на самое себя. Это приводит к значительным затратам энергии. Впрочем, обращаясь к собственному опыту, каждый может признать, что он бывает истощен, убеждая себя самого в отталкивающем или привлекательном характере какого-либо ирреального объекта. Но, скажут нам, приступы рвоты мы, по крайней мере, испытываем в действительности. Без сомнения, испытываем — в той мере, в какой испытываем нервное раздражение, навязчивые идеи или постоянно напеваемые «назойливые мелодии». Их спонтанность ускользает от нашего контроля. Но на протяжении всего развития никакое положительное качество не компенсирует в объекте то качество *небытия*, которое характеризует процесс в целом;

мы взволнованы, вспыльчивы, нас тошнит *без всякой на то причины*.

Возьмем какой-либо реальный объект, например эту книгу. Она целиком проникнута нашей аффективностью и как таковая предстает перед нами в том или ином аффективном качестве. Эти качества участвуют в конституировании воспринимаемого объекта и как таковые, по всей видимости, не могут быть выделены, не могут по отдельности предстать перед рефлексивным взглядом. Мы только что исследовали соответствующий слой образного сознания. Но в отношении этой книги я не остаюсь бездейственным, я веду себя тем или иным образом: я беру ее в руки и кладу обратно, мне не нравится ее переплет, я выношу фактические или ценностные суждения. Эти различные реакции предназначены не для того, чтобы конституировать книгу, но, скорее, для того, чтобы обозначить нашу ориентацию относительно нее. Несомненно, перед нерефлексивным сознанием они предстают как качества этого объекта. Но эти качества даны непосредственно в его отношении к нам: именно эту книгу я *люблю*, именно ее положил на стол, ее буду читать сегодня вечером. Кроме того, они лишь накладываются на объект и легко отделяются от него, чтобы появиться перед рефлексивным взглядом как данные в себе и для себя, как суждения, чувства, проявления воли. И только теперь можно говорить о поведении в строгом смысле слова, поскольку это поведение выделено и может явиться рефлексивному сознанию как таковое.

Разумеется, подобные способы поведения встречаются и перед лицом ирреального. Их следует тщательно отличать от простого развития образного чувства. Разницу можно легко уловить, если рассмотреть два следующих случая: в первом, например, некая мысль пробуждает мою любовь к Анне или мое негодование в отношении Пьера. Эта любовь или это негодование синтетически соединяется со знанием, проходит через образную стадию и порождает ирреальное лицо Анны или вчерашний жест Пьера. В этом случае образ оказывается дан как смысл, тема, полюс, в которых объединены спонтанные аффективные процессы. Конечно, всем им свойственна некая сущностная «пустота», конечно, они быстро исчезают или, когда им становится нечем питаться, вносят изменения в реальный объект. Но весь процесс был свободным, нерефлексивным, автоматическим, в том смысле, который мы выше придали этому термину. Одним словом, это

любовь, испытываемая мною к Анни, заставляет появиться ее ирреальное лицо, а не ирреальное лицо Анни вызывает мой любовный порыв. Точно так же, если Пьер вчера вел себя вызывающее, чем вывел меня из себя, то рождается прежде всего мое негодование или стыд. Эти чувства вслепую движутся к тому моменту, когда они будут осознаны, а затем, просветленные своей встречей со знанием, сами собой порождают вызывающий жест.

Но может иметь место и второй случай: когда образ уже конституирован, я могу сознательно отреагировать на него новым чувством, новым суждением, которое не входит вместе с ирреальным объектом в единство одного и того же конститутивного движения, но четко полагает себя как *реакцию*, то есть как некое начало, возникновение новой синтетической формы. Например, я могу произвести образ, который сам по себе не несет значительной аффективной нагрузки, и затем негодовать или радоваться по поводу этого ирреального объекта. Допустим, вчера один грациозный жест Анни вызвал во мне порыв нежности. Без сомнения, возрождаясь ныне, моя нежность может в ирреальном плане возродить этот отягощенный аффективностью жест. Не вызывает сомнения и то, что я могу ирреально возродить *этот* жест, *и* эту нежность, причем и то и другое сохранит и свою датировку, и свое «отсутствие».<sup>1</sup> Но возможно также, что я воспроизведу этот жест, чтобы *возродить* нежность. В таком случае я нацеливаюсь не на вчерашнюю нежность и не на жест Анни сам по себе; я хочу вновь ощутить реальную, настоящую нежность, но аналогичную той, вчерашней. Я хочу, как верно

<sup>1</sup> Мы долго выступали против существования аффективной памяти. Но размышления о воображении заставили нас изменить свое мнение. Вовсе не верно, что, когда я припоминаю свой вчерашний стыд, в моем сознании присутствует лишь наличное знание или наличная абстрактная эмоция (и даже чувство в целом), но абстрактная эмоция служит матрицей для особой интенциональности, которая через ее посредство нацеливается на то чувство, которое я испытывал вчера. Иначе говоря, реальное чувство не обязательно возникает ради самого себя: оно может служить и матрицей (*«hylé»*), при условии, что оно не слишком сильно. В таком случае мы имеем дело с образным сознанием, коррелятом которого будет вчерашнее чувство, наличествующее ирреально. Мы, стало быть, допускаем существование аффективной памяти и аффективного воображения. Ведь тем же способом мы будем стараться проникнуть в чувства какого-нибудь иностранца, сумасшедшего или преступника и т. д. Мы вовсе не обязательно ограничились бы реальным порождением абстрактной эмоции. Мы хотим побудить к присутствию в ирреальном состоянии чувств сумасшедшего, преступника и других такими, какими их испытывает он.

говорят в повседневной жизни, «вернуть» мои вчерашние чувства. Вот эту новую ситуацию мы и хотим рассмотреть более подробно.

Когда мы воспроизводим чарующий жест, взволновавший нас вчера, нам кажется, что возрождаемая ситуация точно та же, что и накануне: этот жест, который в реальности произвел на нас столь сильное впечатление, — почему бы ему, коль скоро он наличествует в образе, не возродить это впечатление теперь? Однако процесс развивается совсем по-иному. В первом случае, то есть вчера, именно этим реальным жестом была вызвана моя нежность. Последняя предстала передо мной совершенно неожиданным, хотя и естественным феноменом. В то же время этот порыв представлял то в виде качества объекта, то в своем субъективном аспекте, причем сначала он, по-видимому, выступал именно как нечто объективное. Сегодня, напротив, эта нежность сначала выступает как цель, более или менее ясно различимая; таким образом, рефлексивное знание предшествует самому чувству, а чувство подразумевается в рефлексивной форме. Более того, объект воспроизводится как раз для того, чтобы вновь вызвать чувство. Одним словом, мы уже знаем его связь с этим аффективным состоянием и воспроизводим объект, поскольку ему как одно из его качеств присуща способность возродить этот порыв нежности. Речь, разумеется, идет еще об абстрактном определении, это — некая присущая объекту виртуальность. Но отсюда следует, что воспроизведенный объект уже вовсе не тот, который мы хотели воспроизвести. В самом деле, вчерашний жест дан как то, что спровоцировало мою нежность, только по его совершении, то есть спустя некоторое время и в точности тогда, когда эта нежность появилась. Напротив, сила ирреального объекта появляется вместе с ним как одно из его абсолютных качеств. Одним словом, я предвижу последующее развитие моего аффективного состояния, и любая эволюция этого состояния зависит от моего предвидения. Это не значит, что она всегда повинуется ему, но когда она ему не повинуется, она делает это сознательно.

Но в то же время, мы знаем, что ирреальный объект не может оказывать причинного воздействия; другими словами, он, по всей видимости, не может породить ту нежность, которую я хочу вновь обрести. Коль скоро он восстановлен, нужно, чтобы я сам для себя определил, что при виде его буду испытывать нежность. Одним словом, я буду утверждать, что

ирреальный объект воздействует на меня, все еще непосредственно сознавая, что реального воздействия тут нет и, скорее всего, быть не может и что я судорожно пытаюсь своей мимикой изобразить это воздействие. Быть может, чувство, которое я назову нежностью и в котором захочу узнать вчерашний порыв, еще появится. Но оно уже не будет «аффектом», в том смысле, что объект уже не трогает меня (*ne m'affecte plus*). Кроме того, мое чувство здесь — сама деятельность, сама напряженность; оно скорее разыгрывается, чем ощущается вновь. Я уверяю себя, что нежен, что должен быть нежным, реализую в себе эту нежность. Но эта нежность не выплескивается обратно на ирреальный объект; она не намерена пытаться неисчерпаемыми глубинами реального: она приостанавливается, остается отрезанной от объекта; в рефлексии она предстает как попытка вновь обрести связь с тем ирреальным жестом, который остается за ее пределами и которого она не может достигнуть. То, что мы тщетно пытаемся здесь разыграть, — это чувствительность, *страстность*, в том смысле, который этому термину придавался в XVII веке. Мы могли бы говорить о некоем танце перед лицом ирреального, в стиле балетной группы, танцующей вокруг какой-нибудь статуи. Танцовщицы протягивают руки, улыбаются, предлагают себя целиком, спохватываются и убегают; но статую все это вовсе не трогает: реальной связи между ней и балетной группой нет. Так и наше поведение в отношении объекта, по-видимому, не может его задеть, равно как и он, в свою очередь, не может затронуть нас: ведь он находится в сфере ирреального и совершенно недосягаем.

Все это не означает, что наша нежность недостаточно искренна, ей, скорее, недостает непринужденности, покорности, богатства. Объект не поддерживает ее, не питает, не сообщает ей той силы, той гибкости и той непредсказуемости, которая составляет всю глубину чувства-страдания. Между чувством-страданием и чувством-действием всегда существует та же разница, что и между реальными страданиями больного раком и альгией психастеника, полагающего, что он болен раком. Вне всякого сомнения, в случае альгидной боли мы обнаруживаем абсолютно распоясавшегося индивида, утратившего всякий контроль над собой, обезумевшего от страха, переживаний и отчаяния. Ни его вздрогивания, ни крики, вызванные прикосновением к тому месту, которое он считает больным, — не разыгрываются им в полном смысле этого слова, то есть

речь не идет ни о «людизме», ни о мифомании. Вполне возможно, что несчастный не может удержаться от воплей и, может быть, он еще менее мог бы удержаться от них, если бы страдал реально. Но все это — и его вздрогивания, и его крики — не может придать реальность его страданиям. Боль, без сомнения, присутствует, но она *перед* ним, это боль в образе, недействительная, пассивная, ирреальная боль; *в виду ее* он сражается с самим собой, но ни один из его криков, ни один из его жестов не спровоцирован ею. И в то же время он *знает об этом*, знает, что не страдает; вся его энергия — в отличие от подлинного больного раком, который будет рассчитывать на уменьшение страданий, — расходуется на то, чтобы страдать и дальше; он кричит для того, чтобы *вызвать* боль, его жестикуляция приглашает боль поселиться в его теле. Но тщетно — нет ничего, что могло бы заполнить то гнетущее впечатление пустоты, которое конституирует и саму причину, и глубинную природу кризиса.

Из всего вышесказанного можно заключить, что чувства, испытываемые перед лицом реального, по своей природе отличны от чувств, испытываемых перед лицом воображаемого. Например, любовное чувство полностью меняется в зависимости от того, присутствует или отсутствует ее объект.

Когда Анни уходит, мои чувства к ней изменяют свою природу. Конечно, я по-прежнему называю их «любовью»; конечно, я отрицаю это изменение, уверяю себя, что люблю Анни столь же сильно, как и в ее присутствии. Но дело обстоит совсем иначе. Разумеется, знание и общее поведение остаются без изменений. Я знаю, что Анни присущее то или иное качество, я продолжаю доверять ей, например пишу ей обо всем, что со мной происходит; если представится такой случай, я буду защищать ее интересы, как если бы она находилась рядом со мной. Кроме того, следует признать наличие аутентичных чувств-страданий — грусти, меланхолии и даже отчаяния, в которое меня повергает ее отсутствие. В самом деле, в большей мере, чем ирреальная и отсутствующая Анни, их провоцирует именно наличная и реальная пустота, образовавшаяся в нашей жизни, например, именно тот факт, что едва намеченные нами жесты и позы вновь отбрасываются, не достигнув цели, оставляя у нас невыносимое впечатление своей тщетности. Но все это вместе представляет собой, в некотором роде, негатив любви. Далее, позитивный элемент (мой порыв к Анни) глубоко модифицируется. Моя

любовь- страсть была подчинена своему объекту: я всегда *узнавал ее как таковую*, она всегда меня застигала, каждую минуту я должен был воспроизводить ее, вновь приспосабливаться к ней: она жила жизнью самой Анни. Пока можно было считать, что образ Анни есть не что иное, как возрождающаяся Анни, могло казаться очевидным, что последняя будет вызывать во мне почти те же реакции, что и подлинная Анни. Но теперь мы знаем, что Анни в образе не сопоставима с той Анни, которая присутствует в восприятии. Она претерпела ирреальную модификацию, и соответствующим образом было модифицировано наше чувство. Прежде всего, оно *остановилось*: оно больше не «воспроизводит себя», оно едва обнаруживается в тех формах, которые принимало прежде, оно стало как бы *схоластическим*, ему можно дать имя, классифицировать его проявления: они не выходят за пределы их дефиниции, они строго ограничены нашим знанием о них. В то же время чувство *вырождается*, ведь его богатство, его неисчерпаемая глубина были обусловлены объектом: в объекте всегда было больше черт, достойных любви, чем тех, которые я любил на самом деле, и я это знал, так что любовь, какой она представлялась перед лицом реального, была подчинена тематическому единству одной идеи, в кантианском смысле: идеи о том, что как индивидуальная реальность Анни неисчерпаема, и соответственно неисчерпаема моя любовь к ней. Итак, чувство, которое каждую минуту превосходило самое себя, было окружено широким кругом возможностей. Но эти возможности исчезли точно так же, как и реальный объект. В результате сущностной инверсии именно чувство производит теперь свой объект, а ирреальная Анна есть не что иное, как строгий коррелят моих чувств к ней. Отсюда следует, что чувство — *всегда есть лишь то, что оно есть*. Теперь его глубинная основа оскудевает. Наконец, оно из пассивного становится активным: оно разыгрывает себя, оно изображает себя с помощью мимики; его желают, ему верят. В каждый момент оно предстает как усилие, направленное на то, чтобы возродить Анни во плоти, поскольку хорошо знает, что тогда оно вновь овладело бы и ее телом, реинкарнировалось бы в нем. Чувство мало-помалу будет становиться все более схематичным, пока не приобретет застывшие формы, а образ Анни соответственно будет становиться все более банальным.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> См. сочинение Филиппа «Образ», весьма характерное для своего времени.

Естественная эволюция знания и чувства требует, чтобы по прошествии некоторого времени эта любовь потеряла свою собственную *окраску*: она становится *любовью* вообще и в известной мере рационализируется — теперь это то избитое чувство, которое описывают психологи и романисты, оно стало типичным; дело в том, что рядом уже нет Анни, чтобы придать ему ту индивидуальность, благодаря которой оно представляло собой некое нередуцируемое сознание. И если бы даже в этот момент я продолжал вести себя так, будто люблю Анни, оставаясь ей верным, пишущим ей письма каждый день, поверяющим ей все свои мысли, страдающим от одиночества, — то что-то все равно исчезло бы, моя любовь стала бы гораздо более скучной. Сухая, схоластичная, абстрактная, устремленная к ирреальному объекту, который сам утратил свою индивидуальность, она медленно эволюционирует в направлении к абсолютной пустоте. Когда приближается такой момент, обычно пишут: «Я больше не чувствую себя рядом с вами, я потерял ваш образ, я отделен от вас больше, чем когда-либо». Мы полагаем, что именно по этой причине писем ждут с таким нетерпением: не столько ради новостей, которые в них сообщаются (конечно, при условии, что мы не опасаемся и не ждем чего-то определенного), сколько ради их реального и конкретного характера. Почтовая бумага, черные значки, аромат духов и т.д., все это заменяет собой отсутствующий аффективный аналог; все это дает мне возможность обрести более реальную Анни. Мы уже познакомились с той образной ролью, которую могут играть знаки. Когда эта роль становится более скучной и схематичной, нам становится гораздо *проще любить*. У каждого любимого нами человека, с присущим ему неисчерпаемым богатством, есть какая-то превосходящая нас черта, какая-то независимость, непостижимость, требующая приложения все новых и новых усилий, для того чтобы приблизиться к ней. В ирреальном объекте не остается и следа этой непостижимости: он никогда не содержит в себе больше того, что мы о нем знаем. Разумеется, первое время мы, как бы испытывая угрызения совести, настаиваем на этой непостижимости, на этой *странныности* любимого человека. Но мы ничего такого не *чувствуем*. Речь идет о чистом знании, которое вскоре ослабеет и останется в неразрешенном состоянии, не имея возможности найти аффективную материю и зафиксироваться на ней. Таким образом, ирреальный объект, хотя он и становится

более банальным, гораздо лучше согласуется с нашими желаниями, чем это когда-либо удавалось Анни. Возвращение Анни разрушит всю эту формальную конструкцию. После вторичной адаптации, которая может быть более или менее продолжительной, выродившееся чувство уступит место чувству реальному. Быть может, в какой-то момент мы пожалеем о той снисходительности и простоте, которая была свойственна Анни в образе. Но дело в том, что нами уже будет утрачено воспоминание о той аффективной скучности, которая было ее неизбежным коррелятом.

Итак, в силу самого факта той экстраординарной разницы, которая отделяет объект в образе от сферы реального, можно выделить два несводимых друг к другу класса чувств: истинные чувства и чувства *воображаемые*. Этой последней характеристикой мы не хотим сказать, что они ирреальны, — но что они всегда возникают лишь перед лицом ирреальных объектов и что достаточно появиться объекту реальному, чтобы тотчас обратить их в бегство подобно тому, как ночные тени рассеиваются при свете солнца. Для того чтобы эти чувства, сущность которых состоит в их *вырожденности*, скучности, порывистости, судорожности и схематичности, могли существовать, они нуждаются в том, чтобы не-быть. Мысленно ожесточается на своего врага и заставляет его испытывать всяческие моральные и физические муки тот, кто остается беспомощным, когда реально находится лицом к лицу с ним. Что же изменилось? Ничего, просто враг существует теперь реально. Только что смысл образу придавало одно лишь чувство. Ирреальное присутствовало здесь лишь для того, чтобы ненависть могла объективироваться. Теперь же настоящее со всех сторон вторгается в пределы чувства, а сбитая с толку ненависть остается в подвешенном состоянии. Того, кого она ненавидела, здесь нет; к этому человеку из плоти и крови, живому, новому, непредвиденному, она не привыкла. Она ненавидела лишь некий феномен, скроенный точно по ее меркам, который был ее точным отражением, ее смыслом. Она не может узнать то новое существо, которое теперь перед ней возникает. Пrust хорошо показал ту пропасть, которая отделяет воображаемое от реального, он дал понять, что нельзя найти переход от одного к другому и что реальное всегда сопровождается крахом воображаемого, даже если нет противоречия между ними, поскольку их несовместимость пристекает из их природы,

а не из содержания. К этому нужно добавить, что, в силу самого факта сущностной скучности образов, планируемые мною воображаемые действия могут привести лишь к тем последствиям, которые я захочу им приписать. Если в образе я ударю моего врага, то кровь не потечет или ее вытечет ровно столько, сколько я захочу. Но перед реальным врагом, перед этой реальной плотью у меня возникнет предчувствие, что прольется реальная кровь, и одного этого будет достаточно для того, чтобы меня остановить. Таким образом, между приготовлением к действию и самим действием всегда есть некий пробел. Даже если реальная ситуация почти полностью сходна с той, которую я вообразил, все же по своей природе она отличается от возникшей в моем воображении. Я ошеломлен не происходящими событиями, а тем, насколько изменился универсум. В то же время исчезают или изменяют свою направленность движущие мотивы запланированного действия — ведь они были лишь воображаемыми. Если же, несмотря ни на что, я все же совершаю запланированное действие, то это происходит чаще всего потому, что я был застигнут врасплох и что в моей ситуации у меня не было другого выхода. Или же в силу какого-то упрямства я предпочитаю заблуждаться и не желаю принимать в расчет внезапно изменившиеся обстоятельства. Отсюда та ригидность и резкость в поведении людей, которые «говорят то, что считают нужным», не глядя на своего собеседника, чтобы не покидать полностью почву воображаемого и не увязнуть в споре слишком основательно для того, чтобы можно было отступить. Таким образом, в самих себе нам следует различать две четко отделенные одна от другой личности: воображаемое Я, с его склонностями и желаниями, и реальное Я. Существуют воображаемые садисты и мазохисты, встречаются и воображаемые насилиники. При соприкосновении с реальностью наше воображаемое Я ежеминутно разрушается и исчезает, уступая место реальному Я. Ибо реальное и воображаемое по существу своему существовать не могут. Речь идет о двух типах абсолютно не сводимых друг к другу объектов, чувств и способов поведения.

Отныне мы вправе полагать, что индивиды могут быть распределены по двум большим категориям, сообразно тому, предпочитают они вести жизнь воображаемую или реальную. Но надо хорошо разобраться в том, что значит предпочитать

воображаемое. Речь никоим образом не идет лишь о предпочтении одних объектов другим. И, вероятно, не стоит думать, что, скажем, шизофреники или, вообще говоря, патологические мечтатели пытаются подменить реальное содержание своей жизни более соблазнительным, более ярким ирреальным содержанием и что они стараются забыть об ирреальном характере своих образов, поступая в отношении них так, как если бы речь шла об актуально и реально присутствующих объектах. Отдавать предпочтение воображаемому означает не только предпочитать расхожей посредственности свойственные образам богатство, красоту и роскошь, *несмотря* на ирреальный характер всего этого. Это означает также усвоить «воображаемые» чувства и «воображаемый» стиль поведения *ради* их воображаемого характера. Мы выбираем не только тот или иной образ, мы выбираем воображаемое *состояние* вкупе со всем тем, что оно в себя включает; мы стремимся избежать не только реального содержания (бедность, обманутая любовь, крах наших начинаний и т. д.), мы избегаем самой формы реального, характерного для него способа *присутствия*, той реакции, которую оно в нас вызывает, избегаем подчинения нашего поведения объекту, бежим от неисчерпаемости восприятия, от его независимости, от самого того способа, которым развиваются наши чувства. Именно к такой неестественной, застывшей, замедленной, схоластической жизни, на которую большинство людей согласилось бы лишь в крайнем случае, и стремится шизофреник. Патологический мечтатель, воображающий себя королем, не способен стать во главе королевства или даже тиарии, где все его желания были бы удовлетворены. Дело в том, что никакое желание никогда не может быть удовлетворено буквально, именно ввиду той бездны, которая отделяет реальное от воображаемого. Я вполне могу получить тот предмет, которого желаю, но только в другом плане существования, к которому должен буду приспособиться. И вот он наконец передо мной: если бы мне не нужно было действовать, я, наверное, долгое время колебался бы, удивленный, не узнавая эту обильную и богатую последствиями реальность; наверное, я спросил бы себя: «Это действительно *то*, чего я хотел?». Патологический же мечтатель, тот не стал бы колебаться: разумеется, это не *то*, чего он хотел. К реальной ситуации нужно прежде всего приспособиться, а на это он уже не способен; тут потребна даже некоторая

неопределенность наших чувств, некая подлинная пластичность: дело в том, что реальное всегда ново, всегда *непредсказуемо*.<sup>1</sup> Я желал бы, чтобы Анни пришла, но Анни, появления которой я жду, есть лишь коррелят моего желания. Вот она появляется — и всюду преступает пределы моего желания, мне нужно заново знакомиться с ней. Напротив, патологический мечтатель лелеет торжественные и застывшие чувства; они всегда возвращаются к нему в одной и той же форме и под одной и той же вывеской; больной потратил все свое время на то, чтобы их конституировать, в них не осталось ничего непродуманного, и теперь они не смогли бы приспособиться ни к малейшему отклонению. Сообразно тому и соответствующие им черты ирреальных объектов замерли навсегда. Таким образом, мечтатель может выбирать в магазине аксессуаров чувства, в которые он хочет облачить соответствующие им объекты, подобно тому, как актер выбирает свои костюмы: сегодня это будет амбициозность, завтра — любовное томление. Только благодаря своей «сущностной скучности» образные объекты могут покорствовать чувству, никогда не застигая его врасплох, не разочаровывая его и не руководя им. Только ирреальные объекты могут уничтожаться, когда каприз мечтателя прекращается, поскольку они являются лишь его отражением; только они не приводят ни к каким иным последствиям, кроме тех, которые из них пожелают извлечь. Стало быть, ошибочно было бы считать мир шизофреника бурным потоком богатых и ярких образов, будто бы компенсирующих однообразие реальной жизни: это бедный событиями и педантичный мир, где без конца, до малейшей детали, повторяются одни и те же сцены, сопровождаемые одним и тем же церемониалом, где все заранее регламентировано, предусмотрено, и, самое главное, где ничто не может ни ускользнуть, ни оказать сопротивление, ни застигнуть врасплох.<sup>2</sup> Одним словом, если воображение шизофреника порождает столь много любовных

<sup>1</sup> Не столько потому, что, как обычно говорится, мы предвидим будущее на основе прошлого: такой аргумент имел бы силу разве что против прежней концепции образов. Но, скорее, потому, что мы предвидим реальное на основе ирреального, то есть предошущем бесконечное богатство по скучным схемам.

<sup>2</sup> В отношении этой сущностной скучности мечтаний см.: *Moments d'une Psychanalyse* (par le Dr. Blanche Reverchon-Jouve et Pierre-Jean Jouve // R. N. F., mars 1933).

сцен, то это не только потому, что его реальная любовь была обманута: дело прежде всего в том, что он больше уже не способен любить.

### Глава 3. Патология воображения

Шизофреник очень хорошо знает, что объекты, которыми он окружает себя, ирреальны: именно поэтому он и заставляет их являться. В этом отношении примечательно следующее наблюдение Марии Б.:<sup>1</sup>

«Я припоминаю один критический случай: мне казалось тогда, что я — королева Испании. В глубине души я хорошо знала, что это неправда. Я была словно ребенок, который играет с куклой и хорошо знает, что его кукла неживая, но хочет внушить себе обратное... все мне казалось заколдованным... я была подобна актрисе, которая играет свою роль и натягивает на себя кожу своего персонажа. Я была убеждена в этом... хотя и не совсем. Я жила в каком-то воображаемом мире».

Таким образом, мы не столкнемся здесь с какими-либо трудностями. Совсем иначе обстоит дело с ночных сновидениями, галлюцинациями и парейдолями: можно даже сказать, что, заменяя прежние теории образа новыми гипотезами, мы натыкаемся на противоположную трудность. Уподобляя образ ощущению, Тэн без труда дает объяснение галлюцинации: в

«Со времен войны (1915 г.), то есть с одиннадцатилетнего возраста, мадемузель Г... все более погружалась в своеобразную мечтательность, которая мало-помалу систематизировалась, объединяя в себе разнообразные элементы, постепенно становясь все более суровой и строгой; мечтательность, интерес к которой она поддерживала всякого рода изысканиями в словарях и иллюстрированных журналах, как только ее фантазии становились ей недостаточно.

...Ее жизнь столь роковым образом подталкивала ее к мечтательности, что в те часы, которые она проводила не в кровати, предаваясь мечтам, она ходила по библиотекам, отыскивая новые детали, в которых нуждалась для обогащения, для постоянного обновления материала своей мечтательности» (с. 356).

Случай мадемузель Г... весьма интересен и в других отношениях, и можно лишь сожалеть о том, что психоанализ придал ей своей массивной, претенциозной и абсурдной интерпретацией.

<sup>1</sup> Borel et Robin. Les Réveries morbides // Annales medicopsychol., mars 1924.

Мадемузель Г..., случай которой мы привели выше, тоже не заблуждалась относительно реальности своих образов: «мадемузель Г... всегда отдавала себе отчет в том, что речь идет о вымышенной истории, но она считала, что эта история содержит какую-то правду о ней самой». — Ibid. P. 362—363.

самом деле, уже восприятие представляет собой «подлинную галлюцинацию». Трудности начинаются лишь тогда, когда нужно объяснить, как среди всех этих галлюцинаций, одни из которых подлинны, а другие — ложны, мы непосредственно различаем образы и восприятия. И наоборот, взяв за точку отсчета тот факт, что подобные субъекты признают свои образы таковыми, не подвергаясь ли мы риску, что проблема галлюцинаций станет для нас камнем преткновения? В таком случае, речь тут, быть может, идет об образе, который образом уже не признают? Но сначала нужно точнее сформулировать проблему.

Если согласиться с тем, что галлюцинирующий субъект «принимает образ за восприятие», то что означает само это выражение «принять за восприятие»? Надо ли, вместе с некоторыми психологами, понимать под этим, что галлюцинирующий придает своему образу некую *внеположность*, «проецирует» его в мир восприятий? Но это было бы попросту абсурдно. На самом деле, образ, как мы видели, — это не вполне определенный термин, который одновременно означает и некое сознание, и его трансцендентный коррелят. Чему, в таком случае, галлюцинирующий придает эту *внеположность*? Безусловно, не сознанию: в самом деле, невозможно, чтобы сознание выдавало себя за нечто иное, чем оно само. Картезианское *cogito*\* сохраняет свои права даже для психопатов. Но и объект образного сознания не может, по всей видимости, быть вынесен вовне на том основании, что он уже является таковым по своей природе. Когда я формирую образное сознание Пьера, Пьер приносит с собой свое ирреальное пространство и располагается перед сознанием, он является *внешним*<sup>1</sup> по отношению к сознанию. Проблема, следовательно, заключается совсем в ином: объект образа отличается от объекта восприятия, во-первых, тем, что обладает своим собственным пространством, тогда как для всех воспринимаемых объектов существует одно общее бесконечное пространство; во-вторых, тем, что он непосредственно выступает как ирреальный объект, тогда как объект восприятия, по словам Гуссерля, изначально выдвигает притязание на свою реальность (*Seinsanspruch*<sup>\*\*</sup>). Такая ирреальность образного

<sup>1</sup> См. выше.

<sup>\*</sup> «Я мыслю» (лат.) (прим. перев.).

<sup>\*\*</sup> Притязание на бытие (нем.) (прим. перев.).

объекта коррелятивна непосредственной спонтанной интуиции. Сознание обладает *не-тетическим* сознанием самого себя<sup>1</sup> как созидательной активности. Такое спонтанное сознание было нами определено как поперечное сознание, сливающееся воедино с сознанием объекта; оно образует структуру того или иного психического состояния, и в силу самого способа, которым мы его полагали, не зависит от того, здоровым или больным является душевное состояние субъекта. Итак, вопрос принимает следующую формулировку: каким образом мы можем покинуть почву нашего спонтанного сознания и почувствовать свою пассивность перед лицом образов, которые мы фактически формируем; в самом ли деле мы можем придать *реальность* тем объектам, которые для здорового сознания даны как отсутствующие, то есть сделать их присутствующими во плоти? Наконец, поскольку, как мы видели,<sup>2</sup> восприятие и образное сознание представляют собой две взаимоисключающие установки, можем ли мы в случае галлюцинаций совместить пространство образа с пространством восприятия, как это делает галлюцинирующий, который, к примеру, заявляет: «На этом (реальном) стуле я увидел (ирреального) дьявола?».

На последний вопрос мы можем ответить сразу: на самом деле ничем не доказано, что больной совмещает друг с другом эти два пространства. В общем и целом у нас нет в этом никаких гарантий, кроме его собственных заявлений, и все здесь представляется предметом ручательства. Прежде всего, как замечает Жане, галлюцинации (по крайней мере, зрительные) почти никогда не возникают у больного *в присутствии* врача — это мы можем истолковать следующим образом: систематическая деятельность в области реального, по-видимому, исключает возможность возникновения галлюцинаций. Кажется, именно это придает некоторую эффективность тем «трюкам», которые больные применяют для противодействия галлюцинациям. Больной, бормочущий какие-то слова и концентрирующий свое внимание на том, что он говорит, может, по крайней мере на несколько мгновений, задержать появление голосов, которые ему угрожают или оскорбляют его. Быть может, еще более поразительны наблюдения Дюма относительно случаев спутанного бреда, вызванного получен-

ными на войне травмами. Например, солдат Кривелли, на первый взгляд, будто бы принимает в расчет предметы обстановки комнаты, в которой он находится, чтобы соорудить декорации своего бреда, но фактически, когда врач изменяет внешний вид комнаты, эти изменения не оказывают никакого влияния на течение бреда. Если же профессор Дюма, находясь совсем близко от него, громко приказывает ему высморкаться, то больной на мгновение прекращает бредить и покорно высмаркивается. Все здесь, кажется, свидетельствует о том, что бред и восприятие чередуются. Конечно, нам могут возразить, что онейтрическая путаница ближе к сновидению, чем к галлюцинации. Мы не станем этого отрицать. Но для нас здесь наиболее важно распознать те характерные черты, которые могли бы быть общими у обеих этих патологических форм. Одним словом, нам кажется, что галлюцинация сопровождается резким исчезновением воспринимаемой реальности. Она не имеет места в реальном мире: она исключает его. Именно об этом г-н Лагаш, комментируя опыты Жане,<sup>1</sup> очень верно говорит в своей недавно вышедшей книге:

«В отличие от слухового восприятия, слуховая галлюцинация не сопряжена с окружающими обстоятельствами и, в частности, с наличным характером восприятия; больной, одержимый манией преследования, редко считает себя оскорблённым, если собеседник вежливо разговаривает с ним; позднее это различие между «оскорблять» и «быть оскорблённым» становится более тонким, и потому редко присутствует в слуховых галлюцинациях...».

Однако нам не кажется, что мы обязательно должны сводить галлюцинации к тому, что о них рассказывает больной, и верить этому рассказу, как, по всей видимости, попытался поступить Жане (по крайней мере, в отношении слуховых галлюцинаций; речевыражительных галлюцинаций он не касается). По нашему мнению, галлюцинаторный акт действительно имеет место; но этот акт есть чистое событие, происходящее с больным, в то время как его восприятия исчезают. Как бы то ни было, рассказывая о своих сенсорных галлюцинациях, больной сразу же локализует их в пространстве восприятия. Но прежде всего, как ясно показал Лагаш, это справедливо в отношении вербальных галлюцинаций:

<sup>1</sup> Lagache. *Les Hallucinations verbales et la Parole*. Alcan, 1934. См. также: Janet. *L'Hallucination dans le délire de persécution* // *Revue de Philo.*, 1932.

<sup>2</sup> См. наст. кн., часть I, раздел I, гл. V.

<sup>2</sup> См. наст. кн., часть IV, гл. V.

«...Пространственность не является первичным качеством слуховой галлюцинации, но, с одной стороны, зависит от интеллектуальных данных, а с другой — от моторных установок. Так, например, расстояние может меняться до бесконечности, и больной, в зависимости от ситуации, локализует свои голоса в отдаленном городе или за стеной, под потолком, под полом или под подушкой».<sup>1</sup>

Вероятно, этих нескольких замечаний достаточно, чтобы указать на *ирреальный* характер локализации. Короче говоря, пространственная локализация галлюцинации весьма напоминает локализацию образа. Слово может быть произнесено в каком-нибудь далеком городе. И тем не менее его слышат. Впрочем, его ли именно слышат? Ведь и Пьер в образе не виден. По этому поводу Лагаш делает несколько ценных замечаний:

«Любая вербальная галлюцинация подразумевает некую рецептивную установку относительно идеовербального или вербального содержания, которое галлюцинирующий считает изначально инородным. Однако находится в рецептивной установке относительно слов — это и значит слышать. Следовательно, любую вербальную галлюцинацию мы в некотором смысле слышим и можем сделать вывод, что она является слуховой, если под этим понимать лишь определенную рецептивную установку, не имея в виду сенсорный, акустический характер слышимых нами слов».<sup>2</sup>

Иначе говоря, оскорбительное слово «является» субъекту. Оно присутствует, и субъект испытывает его воздействие, будучи восприимчивым по отношению к нему. Но такая восприимчивость не обязательно сенсорна по своей природе.

Кроме того, даже в тех случаях, когда галлюцинация локализуется в реальном пространстве (например, в комнате больного), нужно иметь в виду, что такая локализация совершается постфактум. По нашему мнению, зрительные или слуховые галлюцинации сопровождаются временным разрушением восприятия. Но когда галлюцинаторный шок проходит, мир появляется снова.<sup>3</sup> Таким образом, кажется естественным,

что больной, рассказывая о только что посетившем его видении, описывает его как часть окружающего мира: фраза «я нахожусь здесь и только что видел дьявола» легко превращается во фразу «я только что видел здесь дьявола».

А впрочем, что означает *быть здесь для галлюцинирующего*? Разве из того, что он правильно называет предметы обстановки комнаты, нам следует делать вывод, что он воспринимает их так же, как и мы? Кроме того, не будем забывать о любопытных случаях галлюцинаций, в которых больному являются некие абсолютные феномены, лишенные каких бы то ни было пространственно-временных характеристик, а именно о психических галлюцинациях.

Таким образом, с какой стороны ни посмотреть, локализация галлюцинаций не составляет для нас принципиальной трудности и оказывается второстепенной проблемой, которая, по-видимому, зависит от решения гораздо более важного вопроса: *почему больной верит в реальность образа, который по существу дан ему как ирреальное?*

Сама формулировка проблемы показывает нам, что речь идет о некотором изменении *веры* или, если предпочтительнее будет так выразиться, *полагания*. Но здесь нам не следует заблуждаться: конститутивное полагание образа не может быть изменено; вне зависимости от того, является сознание «больным» или нет, существенная необходимость состоит в том, что ирреальный объект конституируется как ирреальный; спонтанность сознания, как мы не раз говорили, неотделима от сознания этой спонтанности и, стало быть, мы не можем разрушить одно, не разрушая другого. Вот почему те превосходные объяснения, которые Лагаш дает речедвигательным галлюцинациям, не могут нас удовлетворить, когда речь заходит о слуховых галлюцинациях (если, конечно, среди них найдется хотя бы одна такая, которая действительно не зависит от вербальных галлюцинаций), а также о зрительных и психических галлюцинациях. Здесь нужно снова обратиться к картезианскому различию: можно говорить, не зная о том, что говоришь, можно дышать, не зная о том, что дышишь. Но я не могу *думать*, что говорю, не зная, что я думаю, что говорю. Стало быть, применение так называемой интроспекции, под которой Лагаш понимает «ориентированность» субъекта на определенную психологическую проблему и те усилия, которые он предпринимает для ее разрешения, к чувствам (сила воздействия галлюцинации, ее навязчивый характер), к утрате бдительности, по всей види-

<sup>1</sup> Ibid. P. 164.

<sup>2</sup> Op. cit. P. 89.

<sup>3</sup> Доктор Т... специалист по нервным болезням, рассказывал нам об одном больном, который после перенесенного им энцефалита способен был правильно адаптироваться к социальной ситуации (например, к разговору со своим врачом), но как только его оставляли одного, снова впадал в сонливость, сопровождаемую галлюцинациями.

ности, не затрагивает того факта, что порождение ирреального объекта совпадает с сознанием его ирреальности. В случае же речедвигательных галлюцинаций, напротив, не требуется иного объяснения, для того чтобы представить речь как отделяющиеся от субъекта и противопоставляемые ему движения.

Так мы приходим к первому выводу: по-видимому, в галлюцинациях и в сновидении ирреальность объекта в образе как коррелята образного сознания ничем не может быть разрушена. Таким образом, кажется, что эта первая попытка привела нас в тупик и нам следует что-либо изменить в нашей теории или отказаться от какого-либо из наших требований.

Но, быть может, изменение первоначальной структуры образа вовсе не характерно для галлюцинаций; быть может, они возникают, скорее, вследствие радикального расстройства установки сознания в отношении ирреального. Одним словом, не идет ли речь о радикальном изменении сознания в целом и не является ли изменение установки перед лицом ирреального лишь обратной стороной ослабления чувства реальности. Одно простое замечание будто бы позволяет нам догадаться об этом. Лагаш указывает, что «в некоторых случаях никакие феноменологические данные, судя по всему, не позволяют отличить измененную речь от нормальной; больной с самого начала сознает, что говорил не он, он словно принимает такое решение, хотя невозможно указать какие-либо конкретные данные, которые бы его решение определяли и мотивировали».

Он приводит случай Поля Л., голос которого «остается тем же, когда им говорят другие, но (который) знает, когда именно говорят они, а когда он». Конечно, речь здесь идет о моторных галлюцинациях, которые, по многим причинам, интересуют нас в меньшей степени. Но в связи с ними можно поставить такой вопрос: если Поль Л., не изменения голоса и «словно приняв такое решение», непосредственно *знает*, что говорить будет не он, а кто-то другой, если он с такой легкостью может практиковать ту «социальную интенциональную объективацию», о которой говорит Жане, то не происходит ли это потому, что в тот самый момент, когда его восприятие, как нам кажется, протекает normally, на самом деле он воспринимает вовсе не так, как мы.<sup>1</sup> Мы поражены

<sup>1</sup> Это следует уже из того, что в тот самый момент, когда он, по его собственному утверждению, говорит сам, он утверждает также, что разговаривает с отсутствующим X. Этого достаточно для того, чтобы увидеть здесь некую аномалию.

тем, что в начале диалога он определяет для себя: это говорю именно я. А поскольку в этот момент и в самом деле говорит он, мы склоняемся к выводу, что эти психические действия осуществляются корректно. Когда же, минуту спустя, он продолжает говорить, утверждая при этом, что произносимые слова принадлежат кому-то другому, мы полагаем, что имеем дело с патологическим процессом. Но как можно не заметить, что существенное условие того диалога, в котором он, по собственному его утверждению, участвует, состоит в том, что голос, который, по его словам, принадлежит ему, звучит в той же плоскости, что и голос, который он будто бы слышит. Ведь если один голос дан нам как галлюцинация, то мы будем вынуждены, как бы парадоксально это ни показалось на первый взгляд, счесть галлюцинацией и другой; когда больной объясняет, что издаваемые им звуки произведены им самим, он галлюцинирует в не меньшей степени, чем когда приписывает их другому. Фактически, для того чтобы какая-либо фраза представилась больному сразу и как связанный с предшествующей фразой, и как произнесенная кем-то другим, нужно, чтобы весь диалог имел галлюцинационный характер, нужно, чтобы больной не знал, а, скорее, как бы *грезил* (*qu'il rêve*) о том, что фразы, которые он приписывает себе, — это его фразы; в противном случае переход от одного участника диалога к другому сопровождался бы столь резкими скачками, что общение стало бы невозможным.<sup>1</sup> Но что мы должны под этим понимать, если не то, что он подобен знаменитому дурачку, возвещавшему, если верить стокам, «что среди бела дня рассветает», и что фактически в этой беседе нет ничего воспринимаемого. Все эти замечания применимы к зрительным и слуховым галлюцинациям. Несомненно, иногда кажется, что больной, разговаривая с врачом, корректен в своем восприятии; но в этот момент у него как раз и нет галлюцинаций. Галлюцинируя, он пребывает наедине с собой, действует на свой страх и риск: так не выступает ли галлюцинационное событие в собственном смысле слова как некое положительное расстройство на фоне перцептивной апатии, при которой объекты являются

<sup>1</sup> Не следует также полагать, что в воображаемой беседе собеседник шизофреника ирреален, тогда как сам он сохраняет некоторую долю реальности: ирреальны они оба, ирреальны и фразы, произносимые тем и другим (хотя они и могут быть произнесены на деле). См. также далее, о роли Я в сновидении.

как ирреальные? По нашему мнению, если галлюцинация и связывается с миром восприятия, то лишь постольку, поскольку последний уже не воспринимается больным, а грезится ему; поскольку он становится ирреальным миром.

Наверное, мы сможем лучше уловить следствия из этой идеи, если сравним галлюцинацию с феноменом, имеющим, как нам кажется, аналогичную структуру, а именно с феноменом навязчивости.

Конечно, долгое время здесь довольствовались противопоставлением стереотипного характера навязчивой идеи неисчерпаемому потоку галлюцинаторных образов. Но это означало, что рассказы больных принимались за чистую монету. В действительности психиатры сегодня почти сходятся в том мнении, что галлюцинаторный материал весьма скучен. Если мы оставим в стороне речедвигательные галлюцинации, то в случае слуховых чаще всего обнаружим обмен весьма банальными ругательствами, типа «корова», «вор», «пьяница» и т. д., а в случае зрительных — несколько все время повторяющихся форм и персонажей. Таким образом, галлюцинации представляют собой периодическое воспроизведение некоторых (звуковых и визуальных) объектов. Этим они очень напоминают навязчивую идею, которая тоже может быть понята как периодическое явление более или менее стереотипных сцен. Различие состоит не в том, что объект навязчивой идеи имеет, по-видимому, субъективный характер, в то время как объект галлюцинаций, по-видимому, вынесен вовне. Вполне очевидно, например, что сцена осквернения облатки, представляющаяся одной из пациенток Жане,<sup>1</sup> как раз подвергается экстериоризации (то есть проецируется в ирреальное пространство). Это следует из самого понятия об образе. В то же время, если верить большинству психологов, галлюцинация и навязчивая идея *навязываются* разуму. Но, справедливо ради, именно здесь нам необходимо сделать оговорку и выяснить, что же в точности означает это «навязывание».

После знакомства с работами Жане стало ясно, что навязчивая идея — это не инородное тело, которое, как камни в печени, заполняет сознание помимо его воли. На самом деле навязчивая идея *есть некое сознание* и, стало быть,

обладает той же спонтанностью и автономностью, которая характеризует и все прочие сознания. В большинстве случаев на образное сознание накладывается запрет, то есть психастеник запрещает себе его формировать. Именно *по этой причине* он его и формирует. В сущности, содержание навязчивой идеи довольно малозначительно (настолько, что иногда содержания и вовсе нет, как в случае, когда больной одержим идеей какого-то ужасного преступления, но не может даже вообразить себе, в чем это преступление могло бы состоять); а что действительно важно, так это своеобразное головокружение, провоцирующее больного на само наложение запрета. Оно осознается в той же мере, что и сновидение, но другим способом: именно страх перед навязчивой идеей вновь и вновь порождает ее; любое усилие «не думать об этом» спонтанно трансформируется в преследующую больного мысль; если хоть на одно мгновение он забывает о ней, то вдруг начинает себя спрашивать: «Но как я спокоен! Почему я так спокоен? Это потому, что я забыл... и т. д.», и в результате этого головокружения воспроизводит навязчивый объект. Сознание, образующее что-то вроде порочного круга, как бы становится своей собственной жертвой, и усилия, прилагаемые к тому, чтобы избавиться от навязчивой мысли, оказываются наиболее эффективным средством для того, чтобы ее возродить. Больной прекрасно сознает этот порочный круг, и многочисленные замечания пациентов Жане показывают, что им было вполне привычно чувствовать себя одновременно жертвой и палачом. В этом и только в этом смысле навязчивая идея «навязывает себя» сознанию. Психастеник ни на секунду не теряет сознания спонтанности своих действий или, по крайней мере, формального впечатления о своей личности; ни на секунду он не принимает объекты в образе за реальные объекты. Если кто-нибудь утверждает, что его навязчивые идеи имеют галлюцинаторный характер, то это ложь, которую Жане четко выявил. Сообразно этому, чувство реальности вовсе не притупляется: даже в случаях деперсонализации восприятие протекает весьма корректно. Однако что-то все-таки исчезает, а именно ощущение, что все это принадлежит мне, то, что Клапаред называет «мойностью» (*moiété*). Привязка феноменов к Я и не-Я осуществляется корректно, но, если можно так сказать, на нейтральном фоне. Жесткое противопоставление Я и не-Я, столь характерное для нормального человека, смягчается. Дело

<sup>1</sup> См.: La Psychasthénie. Т. I.

в том, что в Я гармонически уже не синтезируются действия, направленные на внешний мир. Есть какие-то судороги Я, какая-то высвобождающаяся спонтанность; Я как бы начинает оказывать сопротивление самому себе.<sup>1</sup>

Если мы перейдем теперь к галлюцинирующим больным, то, прежде всего, вновь обнаружим те пути сознания, из-за которых образное сознание вдруг начинает казаться «слуховым» или «визуальным». Без всякого сомнения, эти сознания вполне спонтанны; ведь иным и не может оказаться сознание. Без сомнения, речь идет также о некоем стереотипе, причиной которого является некое навязчивое головокружение. В самом деле, галлюцинации подчиняются принципу квази-наблюдения. Больной, страдающий речедвигательными галлюцинациями, знает, кто говорит его устами, притом что голос его не изменяется.<sup>2</sup> Следовательно, он подчинен этому знанию; он не пытается разобраться в содержании своих галлюцинаций, но его основная установка внезапно трансформируется: это говорит уже не он, а X или Y. Естественно, то же самое происходит и при слуховых или зрительных, а с еще большим основанием — при психических галлюцинациях, когда больной, которого не сбивает с толку квази-чувственный характер явлений, сам настаивает на таком их характере. Стало быть, больной обладает некоей интенцией в направлении образа, которая может предшествовать конституированию образного объекта, неким способом перехода от интенционального знания к образному сознанию. Больной не удивляется своей галлюцинации и не разглядывает ее — он ее осуществляет. И, конечно же, в своей одержимости он осуществляет ее именно потому, что хочет избежать этого. Довольно часто мы сомневаемся даже, уж не знает ли больной заранее, в какое время суток у него возникнут галлюцинации: ему приходится ожидать их, и они приходят потому, что он их ожидает. Значит, галлюцинации в какой-то мере можно сравнить с навязчивыми явлениями: и в том, и в другом случае сознание увлечено той идеей, что оно могло бы произвести некоторый объект, с той лишь разницей, что в случае галлюцинирующего больного имеет

место очень важная модификация, а именно — дезинтеграция сознания.

Без сомнения, единство сознания, то есть синтетическая связь между следующими друг за другом психическими моментами, сохраняется. Такое единство сознания является условием как нормального функционирования мысли, так и различных душевных расстройств. Но оно образует тот недифференцированный фон, на котором в случае галлюцинаторного психоза начинает бесчинствовать спонтанность. Высшие формы психической интеграции исчезают. Это означает, что нет уже гармоничного и непрерывного развития мысли, реализуемого благодаря личностному синтезу, — развития, в ходе которого другие мысли могли бы полагаться как возможные, то есть на какой-то момент возникающие перед нами, но при этом не реализуемые. Теперь ход мысли, хотя он и претендует еще на связное развитие, ежеминутно нарушается случайно возникающими побочными мыслями, которые уже не могут бытьдержаны в состоянии возможности, но реализуются во встречном течении. Речь все еще идет о приступах головокружения, но теперь в борьбу с самой собой вступает уже не личность в целом — теперь это отдельные системы, уже не способные оставаться в состоянии простой возможности; едва зародившись, они вовлекают сознание в деятельность по их реализации. Здесь нам более, чем где бы то ни было, следует осторегаться механической интерпретации: патологическое сознание остается сознанием, то есть некоей безусловной спонтанностью. Все эти феномены были хорошо описаны Клерамбо под именем «малого ментального автоматизма».<sup>1</sup>

«Слуховая галлюцинация в собственном смысле слова и психомоторная галлюцинация представляют собой более поздние феномены в развертывании ментального автоматизма... Интуиция, предвосхищенная мысль и отголосок мысли, а также нонсенс — это начальные феномены ментального автоматизма... Некоторые факты ментального автоматизма хорошо известны (см., например, Сегла). Другие феномены ментального автоматизма оставались в тени: с одной стороны, это вербальные феномены — неожиданно вырвавшиеся слова, взаимовлияние слогов, поток слов, бессмыслица и нонсенс; с

<sup>1</sup> Однако в особых условиях психоастеники могут иногда обнаруживать симптомы мании влияния.

<sup>2</sup> Голос может и меняться, например от высокого тембра переходить к низкому, но это не обязательно.

<sup>1</sup> Clérambault. Psychose à base d'automatisme et syndromes d'automatisme // Annales médico-psychologiques. 1927. P. 193.

другой — чисто психические феномены, абстрактные интуиции, заминки в развитии отвлечённой мысли, воспоминания без слов. Таковы, по общему мнению, начальные формы ментального автоматизма. Идеовербальные процессы — комментарии к действиям и воспоминаниям, вопросы, перекликающиеся мысли — в общем и целом представляют собой более поздние феномены».<sup>1</sup>

Эти психические расстройства способствуют развитию у галлюцинирующего таких самоощущения и поведения, которыми он в корне отличается от психастеника, — так называемого синдрома влияния. Больной полагает, что находится под влиянием одного или нескольких человек. Но до сих пор редко обращали внимание на то, что эта уверенность в чьем-либо «влиянии» предоставляет больному способ еще раз утвердить спонтанный характер своих мыслей и всех своих психических актов. Когда больной заявляет, что ему «внушают дурные мысли, навязывают всяческие непристойности», не надо полагать, будто он чувствует, как эти дурные мысли скапливаются в нем или плывут по воде деревянными обломками. Он сознает их спонтанность и не думает отрицать ее. Но он обнаруживает, что эта спонтанность манифестируется отдельно от других, во встречном течении, и нарушает единство, если не сознания, то, по крайней мере, его личной жизни. Глубокий смысл идеи влияния состоит в следующем: больной сознает, что именно он, как живая спонтанность, порождает эти мысли, и сознает *в то же время*, что они вовсе не желанны для него. Отсюда и выражение «мне внушают ту или иную мысль...». Итак, синдром влияния есть не что иное, как процесс, в ходе которого больной узнает о существовании встречной спонтанности. Чистый и невыразимый опыт больного (тот, что соответствует *cogito*) всегда выдает ему эту абсурдную или неуместную мысль, как то, относительно чего можно осуществить это *cogito*; но в то же время эта мысль его избегает, *cogito* не отвечает за нее и не может ее распознать.

Именно на почве синдрома влияния появляются первые галлюцинации. Но можно ли на этой стадии назвать их «галлюцинациями»? «Мне внушают видение...», — так говорят, имея в виду зрительные галлюцинации. Здесь еще нет отказа от спонтанной интуиции. Формируется образ, который дан как таковой и сохраняет свой ирреальный характер. Просто он

полагается ради себя самого, он вызывает заминку в ходе мысли. Но больной не упускает из виду, что его преследователи могут внушить ему то или иное «видение», то или иное «слышание» лишь при посредничестве его собственной творческой активности. Впрочем, на этом уровне личность, по-видимому, претерпевает лишь легкие и мимолетные изменения. Возможно, имело место лишь высвобождение *побочных, маргинальных* спонтанностей в связи с повышенной сосредоточенностью субъекта. В результате инъекции мескалины, которую я попросил себе сделать, мне удалось наблюдать непродолжительный галлюцинаторный феномен. В нем отразился как раз этот побочный характер: кто-то пел в соседней комнате и, когда я стал прислушиваться, чтобы разобрать звуки, — полностью перестав из-за этого *смотреть* перед собой, — передо мной параллельно друг другу появились три облачка. Разумеется, этот феномен исчез, как только я попытался его зафиксировать. Он оказался не совместим с наполненным и ясным визуальным сознанием. Он мог существовать лишь *тайком*, впрочем, таким образом он и был дан; в том, как эти три маленькие туманности сразу же после их исчезновения доверились моему воспоминанию, было что-то неустойчивое и таинственное одновременно, что-то, что, как мне кажется, лишь свидетельствовало о существовании этих высвобожденных спонтанностей *на границах* сознания.

Когда мы переходим к подлинным галлюцинациям (голоса, видения и т. д.), дезинтеграция становится намного более обширной. Конечно, единство сознания сохраняется как то, что делает возможной бессмыслицу, противоречивость и т. д.<sup>1</sup> Но эти новые формы синтетической связи не совместимы с личностным синтезом и ориентированной мыслью. Нам кажется, что первым условием галлюцинации является своеобразная расшатанность личностного сознания. Больной пребывает наедине с собой, и вдруг его мысли начинают заплетаться, разбегаться по сторонам; на смену синтетической связи, достигаемой сосредоточением, приходит диффузная и вырожденная связь, осуществляемая через причастность; это падение напряжения влечет за собой своеобразную нивелировку сознания; в то же время восприятие затемняется и запутывается соответствующим образом: исчезает и объект, и субъект.

<sup>1</sup> Поскольку противоречие тоже представляет собой синтез, оно предполагает некую общую форму унификации.

<sup>1</sup> Цит. по: *Lagache*. P. 119.

Можно представить себе, что эта сумеречная жизнь, несовместимая с возможностью сосредоточения внимания и постижения как такового, какое-то время продолжается без дальнейших модификаций. Можно также допустить наличие феноменов зачарованности и самовнушения. Но в занимающем нас случае просто-напросто внезапно формируется частная и абсурдная психическая система. Эта система с необходимостью оказывается частной, поскольку не может стать объектом, на котором могло бы сосредоточиться сознание. Нет уже ни сознающего центра, ни тематического единства, и именно поэтому формируется такая система. По самой своей структуре она выступает как антитематическая, то есть не способная предложить тему для сосредоточения сознания. Поясним: всякое восприятие выступает как то, что можно наблюдать, всякая мысль — как то, о чем можно медитировать, то есть что можно держать на дистанции и рассматривать. Эти же системы, напротив, никоим образом не доступны наблюдению, ибо они соответствуют определенной нивелировке сознания; они возникают лишь в сознании, которое лишено структуры, поскольку именно они и представляют собой отрицание всякой структуры. Поэтому их данности всегда присуща характерная «скрытность», конститутивная для их бытия: их сущность состоит в их неуловимости, то есть в том, чтобы никогда не становиться лицом к лицу с личностным сознанием. Это слова, которые мы слышим, но к которым не можем прислушаться, лица, которые видим, но к которым не можем присмотреться. Потому сами больные столь часто характеризуют их следующим образом: «Мне что-то нашептывали, со мной говорили по телефону и т. д.».

Второй характерной чертой этих систем является, как мы сказали, их абсурдность. Они предстают как простой вздор, словесная игра и каламбур, как внезапно вырвавшееся ругательство и т. д. Сама эта абсурдность и дает нам ключ к их строению. В самом деле, все, что существует в сознании, должно для нас выражаться в терминах сознания, и мы, по всей видимости, не можем допустить наличие спонтанности, которая, даже достигнув его надстройки, била бы ключом из некоей затененной зоны, не будучи осознана сама по себе. Такая трактовка спонтанности представляет собой лишь неявное допущение существования бессознательного. Таким образом, нам кажется, что посредством этих абсурдных систем сознание мыслит свое наличное состояние, то есть состояние

этой сумеречной нивелировки. Речь не идет ни об обычной мысли, полагающей объект перед субъектом, ни о мысли *об* этом сумеречном состоянии. Но в каком-то участке этого сознания, не способного к сосредоточению, на его границах, в изолированном и скрытом виде возникает некая частная система, которая и есть мысль об этом сумеречном состоянии или, если угодно, само это сумеречное состояние. Речь идет о некоей символической образной системе,<sup>1</sup> коррелятом которой является ирреальный объект — бессмысленная фраза, каламбур, неуместное видение. Она предстает и выступает как спонтанность, но, прежде всего, как спонтанность безличная. В самом деле, мы весьма далеки от того, чтобы проводить различие между субъективным и объективным. Оба этих мира рухнули: здесь мы имеем дело с третьим типом существования, для характеристики которого не хватает слов. Может быть, проще всего было бы назвать эти явления побочными ирреальными явлениями, коррелятивными безличному сознанию.

Таково то, что мы могли бы назвать *чистым событием галлюцинации*. Но это событие не совпадает с чистым опытом галлюцинации: в самом деле, опыт подразумевает наличие тематического сознания, связанного единством личности; напротив, галлюцинаторное событие, всегда происходящее в отсутствие субъекта, отрицает сознание этого типа. Одним словом, галлюцинация представляет собой феномен, опытное познание которого можно осуществить лишь по памяти. Впрочем, речь идет о непосредственной памяти, что означает, что галлюцинация не будет иметь места, пока эти частные системы по-прежнему развиваются в нейтрализованном сознании: в этом случае мы оказываемся ближе к сновидению. Галлюцинация подразумевает резкое противодействие сознания частной системе за счет быстрого сосредоточения, сопровождаемого резким восстановлением тематического единства. При неожиданном и неуместном появлении ирреального объекта в сознании должна пробежать волна удивления или ужаса, приводящая к пробуждению, к перегруппировке сил, подобно тому, как внезапно раздавшийся треск тотчас же будит спящего. Сознание вооружается, ориентируется, изготавливается к наблюдению, но ирреальный объект, разумеется, уже

<sup>1</sup> Более подробное объяснение этой символизации будет дано в главе о сновидении.

исчез и оно обнаруживает перед собой одно лишь воспоминание. Остается, следовательно, описать, каким предстает для него это воспоминание.

Прежде всего, следует особенно настаивать на том обстоятельстве, что, если ирреальный объект и не находится перед сознанием собственной персоной, то все же речь идет о непосредственном воспоминании, сколь возможно ярком и конкретном, одном из тех воспоминаний, которые не дают повода в них усомниться и в которых оказывается схвачена непосредственная достоверность существования их объекта. Но существенная черта ирреального объекта, поставляемого воспоминанием, состоит в его внеположности по отношению к актуальному личностному сознанию. Он предстает тем, что невозможно было предвидеть и что не может быть воспроизведено волевым усилием. Его нельзя включить в наличный синтез, он никогда не будет ему принадлежать. Очевидно, что эти внеположность и независимость очень близки внеположности и независимости объектов реального мира. Впрочем, в то же самое время объект сохраняет и характерные черты спонтанности: он капризен, скрытен и полон тайн. Но возникает вопрос, в самом ли деле он сохраняет свой ирреальный характер? Если бы он его сохранял, то эта мера ирреальности, вкупе с непредвиденностью и внеположностью, как мы их определили выше, лишь подчеркивала бы противоречивый и фантастический характер галлюцинации. Большой тем не менее может перевести свой опыт на наш язык, используя выражения «я видел, я слышал и т. д.». Но похоже, что объект не предстает в воспоминании как ирреальный: в самом деле, в ходе события *полагание* ирреальности не осуществлялось; просто порождение ирреального объекта сопровождалось не-тетическим сознанием ирреальности. Это не-тетическое сознание не переходит в воспоминание, поскольку, как мы уже выяснили, воспоминание о прежде воспринятом объекте раскрывает нам ирреальное тем же способом, что и реальность, и для того, чтобы одно можно было отличить от другого повторно, требуется, чтобы то и другое в момент своего появления сопровождалось эксплицитным полаганием реальности или ирреальности.<sup>1</sup> Нам кажется, что галлюцинаторный объект будет, скорее, сохранять

<sup>1</sup> Разумеется, это эксплицитное полагание не обязательно должно быть артикулировано в форме суждения.

в воспоминании свой нейтральный характер. Не непосредственное воспоминание, а именно общее состояние больного придаст этим явлениям реальность. Доказательством этому может служить тот факт, что в случае переутомления или алкогольной интоксикации каждый может столкнуться с галлюцинацией, но в непосредственном воспоминании она раскроется для него именно как галлюцинация. В случае же психоза влияния происходит некая кристаллизация и больной отныне организует свою жизнь в связи с галлюцинациями, то есть снова и снова думает о них и их объясняет. Кроме того, будучи совершенно непредсказуемыми и фрагментарными, эти спонтанности могут, по-видимому, мало-помалу наполняться идейным и аффективным материалом. Больной, несомненно, будет понемногу воздействовать на свои галлюцинации, что подтверждается формированием защитных механизмов на поздних стадиях хронического галлюцинаторного психоза. Воздействие это осуществляется, скорее, за счет цементирования, соучастия, а не прямого вмешательства. Во всяком случае, в устоявшемся психозе галлюцинации, по-видимому, играют функциональную роль: конечно, больной *прежде всего* привыкает к своим видениям, но явления и голоса проникают друг в друга, и результатом этого обоюдостороннего приспособления, несомненно, становится общее состояние больного, которое можно было бы назвать галлюцинаторным поведением.

## Глава 4. Сновидение

Аналогичная проблема возникает и в случае сновидения. Декарт формулирует ее в своем первом «Размышлении»:

«Однако надо принять во внимание, что я человек, имеющий обыкновение по ночам спать и переживать во сне то же самое, а иногда и нечто еще менее правдоподобное, чем те несчастные — наяву. А как часто виделась мне во время ночного покоя одна и та же картина — будто я сижу здесь, перед камином, одетый в халат, в то время как я раздетый лежал в постели! Правда, сейчас я бодрствующим взором вглядываюсь в свою рукопись, голова моя, которой я произвожу движения, не затуманена сном, руку свою я протягиваю с осознанным намерением — спящему человеку все это не случается ощущать столь отчетливо. Но на самом деле я

припоминаю, что подобные же обманчивые мысли в иное время приходили мне в голову и во сне; когда я вдумываюсь в это внимательнее, то ясно вижу, что сон никогда не может быть отличен от бодрствования с помощью верных признаков; мысль эта повергает меня в оцепенение, и именно это состояние почти укрепляет меня в представлении, будто я сплю».\*

Эта проблема может быть выражена следующим образом: если справедливо, что мир сновидения дан как реальный и воспринимаемый мир, в то время как конституирован он ментальной образностью, то не отыщется ли хотя бы один случай, когда образ оказывается дан как восприятие, то есть когда порождение образа не сопровождается не-тетическим сознанием образной спонтанности? И если бы такой случай действительно отыскался, то разве тем самым не была бы полностью разрушена наша теория образа? Разумеется, относительно сновидения возникает и много других вопросов: например, вопрос о символической функции его образов, а также вопрос о грезящем мышлении и т. д. Но эти вопросы не относятся непосредственно к нашему исследованию: мы ограничимся здесь обсуждением проблемы присущего сновидению способа полагания, то есть такого интенционального утверждения, которое конституируется сновидческим сознанием (*la conscience révante*).

Первое замечание к руководству таково: в приведенном отрывке из Декарта содержится некий софизм. Мы еще ничего не знаем о сновидении, повстречаться с которым непросто, поскольку мы можем его описать только пользуясь бодрствующей памятью. Напротив, существует установленный Декартом термин сравнения, с проявлением которого я легко могу встретиться: это бодрствующее и воспринимающее сознание. В любой момент я могу сделать его объектом рефлексивного сознания, которое достоверным образом раскроет мне его структуру. Так, это рефлексивное сознание сразу же поставляет мне очень ценное сообщение: возможно, что в сновидении я лишь воображаю, что воспринимаю нечто; однако достоверно, что во время бодрствования я не могу сомневаться в своем восприятии. Каждый может на секунду притвориться, что видит сон, что книга, которую он читает,

ему снится, но он тотчас увидит, что у него нет возможности усомниться в этом и что его вымысел абсурден. И, по правде говоря, его абсурдность не меньше, чем абсурдность высказывания «возможно, что я не существую», — высказывания, которое Декарт считал воистину немыслимым. В самом деле, высказывание *cogito ergo sum*\* — если оно правильно понято — происходит из интуиции, согласно которой сознание и существование суть одно и то же. Но это конкретное сознание, существование которого достоверно, существует и сознает, что существует, в той мере, в какой оно обладает индивидуальной и временной структурой. Это *cogito*, безусловно, может быть интуитивным постижением внутренней связи между определенными сущностями, и именно так оно понимается, например, в феноменологии, являющейся эйдетической наукой. Но для того чтобы оно могло быть таковым, необходимо сначала, чтобы оно представляло собой индивидуальную и конкретную рефлексивную операцию, которая всегда может быть нами выполнена. Однако думать, что я существую, когда мыслю, значит делать эйдетическое высказывание, разновидностью которого является высказывание «я существую, когда воспринимаю». Таким образом, когда я воспринимаю, я не уверен в том, что существуют объекты моего восприятия, но уверен в том, что воспринимаю их. Впрочем, нужно заметить, что Декарт не стал устанавливать сомнительный характер восприятия, обращаясь к нему напрямую, что он мог бы сделать, сказав себе: когда я что-либо воспринимаю, я никогда не знаю наверное, воспринимаю я это или вижу во сне. Напротив, он считает очевидным, что человек, который воспринимает, воспринимает осознанно. Декарт попросту замечает, что человек, который видит сон, в свою очередь обладает аналогичной достоверностью. Есть, конечно, расхожая формула: «надо себя ушипнуть, чтобы убедиться в том, что не спишь», но речь тут идет лишь о метафоре, которой в умах тех, кто ею пользуется, ничто конкретное не соответствует.

Этой очевидности восприятия мы можем противопоставить прежде всего те нередкие случаи, когда спящий, внезапно переходя в рефлексивный план, во сне же сам констатирует, что видит сон. Вскоре мы увидим даже, что появление рефлексивного сознания во время сна соответствует момен-

\* Цит. по: Декарт Р. Сочинения в двух томах. Т. 2. Размышления о первой философии. М., 1994. С. 17 (прим. ред.).

\* Мыслю, следовательно существую (лат.) (прим. перев.).

тальному пробуждению,<sup>1</sup> хотя часто груз сознания, которое пребывает во сне, таков, что он тотчас уничтожает рефлексивное сознание, как в кошмарных снах, когда спящий в отчаянья говорит себе: «это мне снится», но не может проснуться, потому что его рефлексивное сознание тотчас исчезает и он вновь оказывается «захвачен» своим сновидением. Нескольких примеров было бы достаточно, чтобы показать нам, что полагание существования, как оно имеет место у спящего, нельзя уподобить полаганию существования у бодрствующего, ибо в первом случае рефлексивное сознание разрушает сновидение уже в силу того, что оно полагает его как таковое, в то время как в случае восприятия оно подтверждает и усиливает сознание, подвергаемое рефлексии. Но если мы захотим об этом поразмыслить, то заметим, кроме того, что не-тетические сознания сновидения и бодрствования должны различаться по тому, каким способом они полагают свои объекты. В самом деле, рефлексивное сознание черпает свою достоверность из того лишь факта, что оно развивает и полагает в качестве объекта имплицитную и не-тетическую структуру сознания, подвергаемого рефлексии. Рефлексивная достоверность того факта, что я вижу сон, проистекает, следовательно, из того, что мое первоначальное неотрефлексированное сознание должно было в самом себе содержать какое-то скрытое и непозициональное знание, которое затем было эксплицировано рефлексией. Впрочем, если бы дело обстояло иначе, то спящему приходилось бы выводить свое суждение «я вижу сон» из рассуждений и сравнений, которые продемонстрировали бы ему бессвязность или абсурдность его образов. Но в такой гипотезе есть что-то воистину неправдоподобное: для того чтобы спящий рассуждал и делал сравнения, нужно, чтобы он вполне владел своими дискурсивными способностями, то есть чтобы он уже проснулся. Ведь с его стороны было бы абсурдно говорить «я вижу сон» в тот самый момент, когда он уже в достаточной мере проснулся, для того чтобы формулировать правдоподобные суждения. Он мог бы сказать только: «Я видел сон». Впрочем, этот довольно часто встречающийся случай совершенно отличен от того, который

<sup>1</sup> Мне могут возразить, что во время приятного сновидения каждому случается сказать себе: «На этот раз я не сплю», и это означает, что в сновидении сама рефлексия оказывается зависимой от нашего заблуждения. Далее мы увидим, что следует ответить на это возражение.

нас занимает. Стало быть, являясь нам, сновидение уже отличается той хрупкостью, которая, по всей видимости, не может быть присуща восприятию: оно находится во власти рефлексивного сознания. Единственное, что его спасает, это то, что большую часть времени рефлексивное сознание бездействует. Мы должны будем объяснить, почему. Пока же следует отметить, что первоначальное и неотрефлексированное сознание, если оно — наряду с полаганием объекта — является не-тетическим сознанием самого себя, по-видимому, не может принимать форму суждения «я вижу сон». Прежде всего потому, что такое суждение предполагало бы некий тезис, а также потому, что такое тотальное определение сознания может быть дано лишь посредством рефлексии. Для того чтобы облегчить себе понимание, воспользуемся одним примером, который нам еще послужит. Если я говорю: я верю, что Пьер испытывает ко мне дружеские чувства, то такое суждение является рефлексивным. Оно тотчас влечет за собой сомнение в объекте веры. Я сразу могу сказать себе: это правда, я в это верю, но я этого не знаю, я никогда не получал доказательств этого. Будучи настроен скептически, я могу прийти к выводу, что Пьер вовсе не испытывает ко мне дружеских чувств. Действительно, если дружеские чувства Пьера ко мне выступают для меня объектом моей веры, это значит, что мое нерефлексивное сознание этой дружбы было не-тетическим сознанием самого себя как простой веры; но из этого не следовало бы заключать, что этот рефлексивный скептицизм представляет собой также некую непозициональную структуру неотрефлексированного сознания. Когда я сознаю те дружеские чувства, которые Пьер питает ко мне, я сознаю их как объект моей веры (*un objet cru*), но если я в это верю, то именно потому, что я в этом не сомневаюсь. Таким образом, именно потому, что я верю в дружбу Пьера, мое не-тетическое сознание веры не содержит ни малейшего сомнения касательно этой дружбы. Оно целиком есть вера. Следовательно, оно есть лишь слепое доверие, так как верить — значит доверять. Просто, поскольку оно является сознанием веры, оно не является сознанием знания. Но такое ограничение может быть выявлено лишь при рефлексивном рассмотрении. Мы ожидаем также, что не-тетическое сознание сновидения никоим образом не будет обладать тем ограничительным и негативным характером, который мы обнаруживаем в суждении «я вижу сон» («вижу сон», следовательно, не

воспринимаю.) Не-тетическое сознание не может отрицать что-либо, ибо оно целиком наполнено собой и только собой.

К чему же мы пришли — к той достоверности, что тезис сновидения, по всей видимости, не может быть тезисом восприятия, даже если на первый взгляд кажется, что он подобен ему. Впрочем, это можно вывести из простого рассмотрения рефлексивного сознания, направленного на сознание перцептивное. Утверждать, что я воспринимаю, значит отрицать, что я вижу сон, или, если угодно, это утверждение предоставляет достаточную и необходимую мотивацию для того, чтобы я утверждал, что не сплю. Но если бы сновидение утверждало, что оно является восприятием, тем же способом и с той же достоверностью, что само восприятие, то суждение «я воспринимаю» было бы лишь вероятностным, и мы должны были бы вновь подкреплять его сравнением воспринимаемых объектов, связностью увиденных сцен, их правдоподобием и т.д. В другом месте<sup>1</sup> мы показали, что такое сравнение никогда не бывает дано сознанию как реально осуществленная операция и, кроме того, не позволяет отличить восприятие от образа. В равной мере было показано, что оно не позволяет отличить и бодрствование от сна. В действительности восприятие, как истина у Спинозы, есть *index sui*,<sup>\*</sup> а иначе, по-видимому, и быть не может. Сновидение, в свою очередь, весьма напоминает понятие заблуждения у Спинозы: заблуждение может выдавать себя за истину, но достаточно обладать истиной, для того чтобы заблуждение рассеялось само собой.

Однако этим мы не можем удовлетвориться. Если мы несколько глубже рассмотрим сновидение и восприятие, то увидим, что различие между ними подобно тому, которое отделяет веру от знания. Когда я воспринимаю стол, я не верю в существование этого стола. У меня нет нужды в это верить, так как он находится здесь собственной персоной. Не нужен какой-либо дополнительный акт, посредством которого, воспринимая этот стол, я придавал бы ему еще и такое существование, в которое я *верил бы или мог бы верить*. В самом акте восприятия стол раскрывается, разоблачается, он мне дан. И тезис воспринимающего сознания не надо смешивать с каким-либо утверждением. Утверждение относится к ведению произвольной спонтанности, в тезисе же представлен собст-

венный оттенок интенциональности. Тезис есть то, что со стороны ноэзы соответствует ноэматическому присутствию объекта собственной персоной. Очевидность, присущая восприятию, никоим образом не является поэтому субъективным впечатлением, которое можно было бы уподобить некоей разновидности веры: очевидность есть присутствие для сознания объекта собственной персоной, «наполнение» (*Erfüllung*) интенции. Точно также для рефлексирующего сознания, направленного на перцептивное сознание, перцептивная природа сознания, подвергаемого рефлексии, является уже не объектом веры, а непосредственной и очевидной данностью. От нее невозможно укрыться. Очевидность есть присутствие. Там, где имеет место очевидность, вера бесполезна и даже невозможна. Сновидение, напротив, есть некая вера. Всему тому, что происходит в сновидении, я верю. Но я этому верю — и только. Это значит, что объекты не присутствуют в моей интуиции собственной персоной.

Однако наша проблема оказалась несколько смещена. В самом деле, нам не преминут сказать: как вы можете *верить* в реальность образов сновидения, когда вы сами конституируете их в качестве образов? Их интенциональный характер должен был бы исключить всякую возможность верить в них как в реальность.

Именно поэтому я и говорил, что сновидение является феноменом веры, но не веры в образы *как в некую реальность*. Чтобы узнать, как в точности обстоит дело, нужно снова обратиться к гипнагогической образности. Эта образность, основанная на образном схватывании фосфенов, мышечных сокращений, слов внутренней речи, достаточно богата для того, чтобы поставлять материю сновидения. Леруа, как и многие другие авторы, отмечает, что переход от гипнагогической стадии к сновидению часто удается уловить. Образы остаются теми же самыми, говорит он, только наша установка по отношению к ним уже изменилась. Это подтверждается многочисленными наблюдениями: все, кто сталкивается с гипнагогическими образами, могут сказать, что они часто фиксируют момент погружения в сон, притом что в самом содежании гипнагогической образности не обнаруживается никаких изменений. Просто, внезапно пробуждаясь, они сознают, что видели сон. Ночью репрезентативный аналог, конечно же, будет обогащаться кинестетическими и в конечном итоге всеми теми ощущениями, которые достаточно

<sup>1</sup> См. нашу работу «Воображение». Alcan.

\* Свидетельство о самом себе (лат.) (прим. перев.).

сильны для того, чтобы переступить порог сознания, и слишком слабы для того, чтобы повлечь за собой пробуждение. Все они на самом деле схватываются не сами по себе, но в качестве аналога других реальностей. Так, например, Пруст, просыпаясь, вдруг сознает, что во сне он произнес слова «олень, олень, Франсис Жамм, вилка», но эти слова образовали связную и соответствующую увиденной во сне ситуации фразу. Иначе говоря, они *подходили для* других, реально не произнесенных слов. Точно так же красный свет солнца, проникающий сквозь шторы, схватывается в знаменитом сновидении как *подходящий для* крови. Слишком часто встречающееся заблуждение заключается, по-видимому, в убеждении, что сновидение слагается из ментальных образов. Но это вовсе не так: как можно допустить, чтобы ментальный образ крови был спровоцирован красным светом? Тогда нужно было бы, чтобы он оставался бессознательным, что абсурдно, — или же, чтобы он был схвачен как красный свет, что уже предполагало бы пробуждение. В действительности именно красный свет схватывается как кровь. Таков наш способ его схватить. Некоторые сновидения, приводимые Жане, хорошо показывают, как один и тот же непрерывный шум может последовательно схватываться сознанием как *подходящий для* множества различных объектов, но никогда — сам по себе: в сновидении сознание *не может воспринимать*, потому что не может выйти из образной установки, в которой оно замкнуто на себе самом. Оно полно образов, но именно по этой причине и не может располагать ментальными образами, которые хотя и несовместимы с восприятием, но, по всей видимости, могут возникнуть только в том случае, если возможен непрерывный переход от восприятия к воображению и, можно сказать, всегда только на фоне восприятия. Сновидение есть сознание, которое не может покинуть образную установку. Однако, поскольку благодаря рефлексии мы можем уловить переход от гипнагогической стадии к сновидению, гипнагогическая об разность, очевидно, несколько модифицировалась. Должны ли мы допустить, что такая модификация состоит в изменении тезиса? Иначе говоря, погружаемся ли мы в сон, когда начинаем принимать гипнагогический *образ* за восприятие? Именно это мы хотим объявить невозможным *de facto*. Если бы сознание утверждало гипнагогические образы как некие реальности, то оно конституировалось бы по отношению к ним как перцептивное сознание, и непосредственный резуль-

тат состоял бы в их исчезновении. Именно такая модификация часто приводит к пробуждению: звонок будильника схватывается сначала как аналог журчания родника, колокольного звона, барабанной дроби и т.д. Но, пробуждаясь, мы начинаем *воспринимать* именно звон будильника. Это не означает, что мы выносим суждение: «это звонит будильник», это означает лишь, что мы внезапно схватываем его звон *сам по себе* (то есть как серию высоких,ibriрующих звуков), а не как что-то иное. Неважно, сумеем ли мы впоследствии определить источник и причину шума: меня может разбудить просто какой-то треск, истинную причину которого я никогда не узнаю. Может быть, я даже не распознаю его при пробуждении как *треск*: возможно, это имя предполагает сложную игру операций по распознанию и идентификации. Просто, чтобы перейти из установки сновидения в установку бодрствования, мне достаточно схватить его как нечто *существующее*. И неважно, что я могу ошибиться: раздавшийся ночью треск мебели в моем сновидении может быть схвачен как звук шагов; после этого я могу проснуться и истолковать этот треск как звук чьих-то шагов этажом выше. Однако между этими двумя уподоблениями пролегает пропасть. В сновидении треск — это звук шагов в образе; в восприятии же он схватывается реально и сам по себе (хотя, может быть, и неверно) как звук шагов и ничего больше. Алэн говорит, что воспринимать — значит видеть сон и тотчас же просыпаться. Но это большое заблуждение: ложное восприятие не есть сновидение, корректировать свое восприятие — не значит просыпаться. Напротив, мы утверждаем, что мир сновидения можно объяснить, только если допустить, что сознание, которое видит сон, по существу своему лишено способности восприятия. Оно не воспринимает, не пытается воспринимать и не может даже понять, что такое восприятие. Однако не следует думать, что такое изолированное от реального мира сознание, замкнутое в сфере воображаемого, примет воображаемое за реальное, не имея возможности сравнить его с какой-либо реальностью, которая тем самым выполняла бы ограничительную функцию. Мы вовсе не разделяем эту мысль, прежде всего потому, что образ предстает тем, что он есть, и не нуждается в сравнении с восприятием, а также потому, что сознание, которое видит сон, характеризуется утратой самого понятия о реальности. Следовательно, оно не может придавать качество реальности какой-либо из его ноз. Но нам хотелось бы

показать, что сновидение представляет собой совершенное воплощение замкнутой сферы воображаемого, то есть такой сферы, из которой абсолютно невозможно вырваться и относительно которой невозможно занять никакую внешнюю точку зрения.

Если мы прислушаемся к нашему сознанию в тот момент, когда после резкого перехода от гипнагогической стадии к стадии сновидения нас будит какой-то шум, то увидим, что к суждению «я видел сон» оно приходит в результате схватывания «интересного» характера гипнагогических образов. Чисто гипнагогической стадии такой характер вовсе не свойствен. Под «интересным» не следует понимать «связанное со мной», как, кажется, полагает Леруа. *Мое* присутствие в сновидении случается часто и бывает почти необходимым, когда речь идет о «глубоком» сне, но можно привести многочисленные примеры сновидений, появляющихся в первые моменты после отхода ко сну, когда «Я» спящего еще не играет никакой роли. Вот одно из них, о котором мне рассказала мадемузель Б...: сначала появилась гравюра из какой-то книги, изображающая раба у ног своей госпожи, затем этот раб отправился искать гной, чтобы излечиться от проказы, которой он заразился от хозяйки; гной этот должен принадлежать той женщине, которая его любит. На протяжении всего сна у спящей было впечатление, что она читает рассказ о приключениях этого раба. Она ни разу не поучаствовала в событиях. Впрочем, зачастую — к примеру, у меня самого — сновидения предстают сначала в виде историй, которую я читаю или которую мне рассказывают. Позднее же я вдруг начинаю отожествлять себя с одним из персонажей этой истории и она становится *моей*. Сновидение мадемузель Б... как и начало моих собственных сновидений, характеризуется нейтрализованным тезисом. Можно ли действительно считать, что тезис модифицируется и становится полаганием существования, потому что внезапно я становлюсь одним из персонажей сновидения? Но оставим на время роль Я в сновидении, и, поскольку некоторые сновидения проходят без участия Я, посмотрим, чем они отличаются от гипнагогических образов. Мы уже знаем, что это отличие не состоит ни в их отношении к личности спящего, ни во внезапном полагании реальности образов. Но достаточно поразмыслить над сновидением мадемузель Б... и сравнить его с преонейрическими образами, чтобы ясно увидеть разницу: гипнаго-

гический образ изолирован, отрезан от других образов; если случайно два-три образа и находятся в отношении взаимозависимости, то в любом случае совокупность их остается изолированной: гипнагогического мира не существует, преонейрические видения не пребывают ни в прошлом, ни в будущем; ни за ними, ни рядом с ними *ничего нет*. И в то же время каждое из них я полагаю как образ. Этот образный характер сохраняется в сновидении мадемузель Б...: она читает Историю, и это один из способов нейтрализации тезиса. Однако каждый образ выступает как момент некоего развертывания во времени, которое обладает прошлым и будущим. Раб предстает не сам по себе, как в преонейрической образности. В последнем случае он появился бы просто как «раб». Но в сновидении он представляется спящей как больной-раб-отправляющийся-на-поиски-гноя-чтобы-излечиться. Его образ отсылает нас к какому-то «до» и какому-то «после», он появляется на фоне весьма богатого пространственного мира: пока он ищет свое лекарство, я не теряю из виду ни того, что у него есть госпожа, от которой он заразился проказой, ни того, что эта госпожа продолжает где-то существовать, и т.д. Впрочем, гипнагогический образ никогда не бывает дан как находящийся где-либо. Мы «видим» звезду в образе в нескольких дюймах от нас, но мы вовсе не знаем, где этот образ располагается как таковой, он не окружен каким-либо воображаемым универсумом. Напротив, персонаж сновидения всегда находится *где-то*, даже если место, где он двигается, обозначено схематически, как в елизаветинском театре. И это «где-то» само каким-то образом расположено в пределах мира, который не виден, но тем не менее окружает его. Итак, если гипнагогический образ есть некое изолированное, можно сказать, «повисшее в воздухе» явление, то сновидение представляет собой целый мир. По правде говоря, миров существует столько, сколько сновидений, или даже фаз одного сновидения. Точнее, каждый образ сновидения появляется вместе со своим собственным миром. Этого иногда бывает достаточно для того, чтобы отличить отдельный онейрический образ от преонейрического. Если мне является лицо Ага Хана, и я просто думаю, что это лицо Ага Хана в образе, то это — гипнагогическое видение. Если же я ощущаю за этим лицом целый мир угроз и обещаний и тут же просыпаюсь, то это — сновидение. Но тем самым я еще не вполне отдаю себе отчет в «интересном»

характере сновидения. Поскольку сновидение внезапно вводит нас в некий временной мир, оно всегда предстает перед нами как *некая история*. (В случае появления лица Ага Хана эта история была сосредоточена в одном единственном видении и у нее еще не было времени для того, чтобы развернуться). Естественно, пространственно-временной универсум, в котором разворачивается история, остается чисто воображаемым, он не является объектом какого-либо экзистенциального полагания. По правде говоря, он не является даже воображаемым, в том смысле, в каком сознание воображает, когда оно презентифицирует что-либо посредством аналога. В качестве воображаемого мира он выступает коррелятом *веры*, спящий *верит*, что эта сцена развертывается в каком-то мире; это означает, что этот мир является объектом пустых интенций, которые устремляются к нему из центрального образа.

Однако все эти замечания ничуть не противоречат главному закону воображения: *воображаемого мира не существует*. На самом деле, речь идет только о феномене веры. Мы не детализируем этот образный мир, мы не презентифицируем его детали, мы даже не пытаемся это сделать. В этом смысле образы остаются изолированными друг от друга, ограниченными своей сущностной скучностью, подчиненными феномену квази-наблюдения, остаются «*в пустоте*»; они не поддерживают между собой никаких отношений, кроме тех, которые в каждый момент понятны для конституирующего их сознания. Тем не менее каждый образ предстает окруженным некоей недифференцированной сферой, которая полагается как воображаемый мир. Наверное, лучше было бы сказать, что всякий воображаемый предмет приносит с собой в сновидение некое особое и конститтивное для его природы качество — «атмосферу мира». Выше мы видели, что пространство и время воображаемого даны как внутренние качества воображаемой вещи. Здесь следовало бы сделать аналогичное замечание: для увиденного во сне образа его «связанность с миром» (la «mondanité») состоит не в бесконечном числе отношений, которые он будто бы поддерживает с другими образами. Речь идет лишь о некоем имманентном свойстве онейрического образа; «миров» существует столько, сколько и образов, даже если при переходе от одного образа к другому спящему «снится», что он остается в одном и том же мире. Таким образом, следовало бы сказать: в сновидении каждый образ окружает себя атмосферой мира. Но для большего удобства

мы будем использовать выражение «мир сновидения», поскольку оно уже устоялось, с той лишь оговоркой, что его не следует понимать буквально.

Теперь нам становится понятна ноэматическая модификация сознания, которой оно подвергается при переходе от преонейрического состояния в состояние сновидения: гипногический образ отличался той неожиданной убежденностью, которая внезапно охватывала сознание; я был непосредственно уверен в том, что это энтоптическое пятно *есть* рыба в образе. Теперь я вижу сон, и эта внезапная вера отягощается и обогащается одновременно: вдруг я оказываюсь убежден, что эта рыба имеет свою историю, что она была поймана в такой-то реке, что она будет подана к столу архиепископа и т. д. Река, рыба, архиепископ в равной мере суть продукты воображения, но они конституируют некий мир. Мое сознание, следовательно, есть сознание мира; все свое знание, все свои заботы, все свои воспоминания, вплоть до той необходимости бытия-в-мире, которая навязана человеческому существу, я спроектировал в образ, конституируемый мною в настоящий момент, но я сделал это с помощью своего воображения. Что же при этом произошло, кроме того, что сознание было взято в полном своем объеме, целиком вступило в игру и само себя заставило породить все богатство синтезов, но только по способу воображения. Это возможно только в сновидении: даже шизофреник, состояние которого весьма близко к состоянию сновидца, сохраняет способность застигнуть себя «на пути к игре». Но здесь нет уже ни внимания, ни связанной с ним способности полагать объект трансцендентным, сознание оказывается зачаровано обилием впечатлений, оно схватывает их *в качестве* того или иного образного объекта, в качестве *подходящего* для той или иной цели, и вот оно уже целиком вступает в игру, оно схватывает эти переливающиеся всеми цветами радуги впечатления как *подходящие* для объекта, который находится в экстремальной точке мира, очертания которого теряются в тумане. Пока длится сновидение, сознание не может подвергнуть рефлексии самое себя, оно увлечено своим собственным падением и продолжает схватывать образы до бесконечности. Истинное объяснение онейрического символизма заключается в следующем: если сознание всегда схватывает свои собственные заботы, свои собственные желания только в символической форме, то вовсе не благодаря вытеснению (*refoulement*), — как

полагал Фрейд, — которое обязывало бы его как-то их прикрывать: это происходит потому, что оно неспособно схватить что бы то ни было реальное в реальной форме. Оно полностью утратило функцию реального и все то, что оно чувствует, все то, что оно мыслит, оно не может ни чувствовать, ни мыслить иначе, нежели в образной форме. По этой же самой причине, как показал Хальбвакс, мы ничего не можем *припомнить* в сновидении. И дело здесь не в социальных ограничениях. Просто малейшее воспоминание о *реальном* сразу же повлекло бы за собой кристаллизацию перед сознанием всей реальности, ибо в конечном итоге это реальное каким-то образом располагалось бы относительно той реальной спальни, той реальной кровати, в которой я сплю. Образ кристаллизации может послужить нам в двух отношениях: один-единственный преонейрический образ может привести к кристаллизации ноэма сознания в ноэмах воображаемых миров, и одна-единственная реальность, схваченная или воспринята как таковая, способна повлечь за собой кристаллизацию перед сознанием реального мира — произойти может как одно, так и другое.

Именно здесь стоит охарактеризовать степень веры сознания в эти воображаемые миры, или, если угодно, «массивность» (*la «lourdeur»*) этих миров. Вернемся к сновидению м-ль Б. Уже в силу одного лишь факта, что сновидение предстает тут как некая *история*, нам должно стать понятно, какого рода вера ему приписывается. Но еще лучше об этом говорит сама Б...: по ее собственным словам, она *читает* эту историю. Этим она хочет лишь сказать, что история представляется ей интересной и правдоподобной в том самом смысле, в каком так говорят о прочитанной истории. Чтение в некотором роде зачаровывает нас, и, читая детективный роман, я верю прочитанному. Но это вовсе не значит, что я уже не считаю описываемые в детективе приключения лишь воображаемыми. Просто за теми черточками, которые я вижу в книге, для меня вырисовывается целый образный мир (я уже показал, что слова могут служить аналогом<sup>1</sup>), и этот мир замыкается в моем сознании, я уже не могу от него освободиться, я зачарован им. Этот род зачарованности, которая не сопровождается эзистенциальным полаганием, я и называю верой. Сознание осознает не только свою скованность, но еще и свою беспомощность перед самим собой. Этот мир самодостаточен,

он не может быть ни рассеян, ни исправлен восприятием, так как не относится к области реального. Именно сама его ирреальность ставит его вне досягаемости и придает ему некую компактную непрозрачность и силу. Пока сознание пребывает в этой установке, оно не может ни предложить себе, ни даже воспринять какой-либо мотив для ее изменения, переход к восприятию может осуществиться лишь посредством некоей революции. Такова же, только с еще большей очевидностью, мощь того мира, который предстает во сне: ноэматически фиксируемая в объекте эта мощь является коррелятом не-тетического сознания зачарованности. Вот почему мир сновидения, как и мир чтения, выступает как совершенно магический мир; мы увлечены приключениями персонажей сновидения как похождениями героев романа. Это вовсе не означает, что не-тетическое сознание воображения уже не схватывает себя как спонтанность, но оно схватывает себя как спонтанность околдованный. Именно это обстоятельство придает сновидению свойственный ему оттенок фатальности. События предстают как то, что не может не произойти, коррелируя с сознанием, которое не может сдержать себя и перестать воображать их. Образ сновидения, однако, по-прежнему обладает только теми характеристиками, которые ему придает сознание: феномен квази-наблюдения столь же действенен здесь, как и в любом другом месте. Но образ обладает в то же время и навязчивым характером, который обусловлен тем, что сознание благодаря собственной зачарованности само заставляет себя формировать его; он характеризуется «замутненностью», вытекающей из его логической природы и фатальностью, происхождение которой следует объяснить подробнее.

В воображаемом мире нам не могут присниться никакие *возможности*, поскольку они предполагают наличие реального мира, отталкиваясь от которого их можно помыслить как возможности. Сознание не может начать попытное движение по отношению к продуктам своего собственного воображения, чтобы вообразить возможное продолжение истории, которую оно себе представляет: это привело бы к пробуждению. Именно этим мы занимаемся, к примеру, выдумывая при пробуждении утешительный конец того кошмара, который нам только что привиделся. Одним словом, сознание не может ничего *предвидеть*, ибо в данном случае это значило бы воображать на основе вторичной способности и, следователь-

<sup>1</sup> См. наст. кн., часть II, гл. I: Знание.

но, уже обладать рефлексивным познанием воображения первой ступени. Всякое предвидение, исходящее из некоего данного момента истории, в силу своей явленности становится эпизодом этой истории. Я не могу задержаться, не могу представить себе, что конец мог бы оказаться иным; я обязан рассказать себе историю без всякой передышки и без чьей-либо помощи: ничто здесь не «проходит даром». Так, каждый момент истории предстает мне как имеющий некое воображаемое будущее, но это будущее, которое я не могу предвидеть, которое в свое время самой явлется сознанию и о которое это сознание разобьется. Таким образом, вопреки тому, что можно было бы предположить, воображаемый мир — это мир, лишенный свободы: он не то что бы детерминирован, он представляет собой изнанку свободы, он — фатален. Поэтому спящий утешается и выпутывается из всевозможных затруднений вовсе не благодаря измышлению иных возможных вариантов. Это происходит благодаря непосредственному порождению неких утешительных событий в рамках самой истории. Он не говорит себе: у меня мог бы быть револьвер, а револьвер сам внезапно оказывается у него в руках. Но горе ему, если именно в этот момент ему в голову придет мысль, которая в состоянии бодрствования выразилась бы в форме: «а что если револьвер заклинит!». В сновидении не может быть никаких «если»: просто этот спасительный револьвер вдруг заклинивает в тот самый момент, когда им хотят воспользоваться.

Но мир сновидения не замыкается, пока сновидец сам не начинает играть в нем свою роль. Поэтому в сновидениях предстают, по большей части, похождения самого спящего. «Мне снилось, будто я... и т. д.» — этой фразой мы начинаем обычно рассказы о своих снах. Как нужно понимать появление самого спящего в этом воображаемом мире? Надо ли думать, что это в самом деле *он сам*, собственной персоной, как реальное сознание, проникает в среду онейрической образности? По правде говоря, такое предположение кажется мне лишенным смысла. Ведь для того, чтобы сам спящий, как реальное сознание, проник в воображаемую драму, разыгрывающуюся в сновидении, нужно, чтобы он сознавал самого себя реальным существом, то есть человеком, существующим в реальном мире, в реальном времени, отмеченном вехами реальных воспоминаний. Но как раз этими условиями и определяется состояние бодрствования. Введите в сновидение какого-нибудь реального человека, и оно треснет по швам,

будет восстановлена реальность. Впрочем, что, собственно, мы хотим этим сказать? Безусловно, мое сознание во время бодрствования характеризуется своим «бытием-в-мире», но как раз потому, что это «бытие-в-мире» характеризует отношение сознания с реальностью, оно, по-видимому, не может быть применено к сознанию, которое видит сон. Сознание не может «быть-в» воображаемом мире, если только оно само не является воображаемым. Но что такое воображаемое сознание, как не определенный объект реального сознания. В самом деле, сознание, которое видит сон, всегда есть не-тетическое сознание самого себя, поскольку оно зачаровано сновидением, но оно утратило свое бытие-в-мире и вернет его себе лишь при пробуждении.<sup>1</sup>

В действительности, для того чтобы понять, в чем состоит решение проблемы, достаточно вспомнить некоторые сновидения, сцены которых поначалу безличны, но внезапно в них появляется личность спящего. Каждому случалось видеть во сне, что он оказывается свидетелем похождений воображаемого персонажа (например, того раба, что снился м-ль Б...), а потом спящий вдруг замечает, что *он* и есть этот самый раб. По правде говоря, термин «замечать» (*s'apercevoir*) тут не очень уместен, ибо на протяжении всего сновидения мы, конечно же, имеем дело с феноменами квази-наблюдения; скорее, побуждаемый различными мотивами, спящий вдруг начинает верить, что вот этот раб, убегающий от тигра, и *есть* он сам, подобно тому как на гипногогической стадии его внезапно охватывала уверенность в том, что это светящееся пятно и *есть* человеческое лицо. Рассмотрим подробнее эту трансформацию: становясь мной, раб не лишается конститтивного для него ирреального характера. Напротив, это именно я, будучи спроектирован в раба, становлюсь воображаемым Я. Во многих случаях я продолжаю видеть бегущего раба как [и в начале сновидения. Но теперь тут присутствует]\* особый оттенок, пронизывающий его целиком, особыя конститтивная манера, которую,

<sup>1</sup> Вопрос тут на самом деле гораздо сложнее, и сознание, по крайней мере в некотором смысле, даже в сновидении сохраняет свое «бытие-в-мире». Но мы можем пользоваться идеей утраченного «бытия-в-мире», хотя бы как неким метафорическим указанием.

\* Уже в первом издании «Воображаемого» в тексте была выпущена одна строка. За неимением рукописи мы рискнули заполнить лакуну словами, заключенными в квадратные скобки (прим. редакторов французского текста).

отвлекаясь от первоначального смысла введенного Клапаредом неологизма, можно было бы назвать «мойностью». Конститтивный характер этого раба состоит в том, что он — это я. Но он является мной ирреально, под видом воображаемого. Для того чтобы лучше объяснить, что здесь происходит, нам следовало бы вновь прибегнуть к примеру чтения. Известно, что, читая роман, я в большей или меньшей степени отождествляю себя с его героем. Особенно часто это случается, когда роман написан от первого лица и авторы умеют использовать это отождествление, чтобы сделать свою историю более захватывающей и животрепещущей для читателей. Однако такое отождествление всегда не полно, и прежде всего потому, что авторы очень часто прибегают к «эстетическим отступлениям», например пишут свою книгу «в прошлом времени» и т. д., что позволяет читателю ближе познакомиться с ее персонажем. Кроме того, всегда остается возможным вмешательство рефлексивного сознания. Это приводит к тому состоянию, которое стоило бы описать само по себе и в котором я становлюсь героем ирреально, все еще чем-то отличаясь от него; я есмь и я сам, и другой. Но представим на минуту, что эти барьеры сломлены: я пребываю в уверенности, что тот человек, которому угрожают все эти романические опасности, в ирреальном, но *абсолютном* смысле — я сам. В этот самый момент меняется природа того интереса, который я испытываю к роману: теперь это *меня* угрожают, *меня* преследуют и т. д. Я присутствую при приключении, которое ирреально *происходит со мной*. До сих пор опасности, которым подвергался герой, оказывали на меня чарующее воздействие и вызывали во мне громадный интерес, но — несмотря на мое частичное отождествление с ним — этот интерес был еще основан на симпатии. Теперь же чувство, которое они у меня вызывают, есть чувство принадлежности; в этом воображаемом мире, войти в который можно только став ирреальным, некое ирреальное Я воплощает меня, страдает, находится в опасности, даже рискует умереть ирреальной смертью, которая положила бы конец и ему самому, и миру, который его окружает. Разыгрывается ирреальная партия, ставкой в которой выступает мое ирреальное Я. Именно это состояние транса, которое не может быть полностью реализовано в чтении (и, кроме того, мешало бы эстетической оценке книги), и реализуется в личном сновидении. Как только ирреальное Я обнаруживает себя в

чарующем мире сновидения, воображаемый мир немедленно замыкается; это уже не воображаемый *спектакль*, который продолжал бы разыгрываться *передо мной* в силу того лишь факта, что я наблюдаю за ним; теперь я представлен в нем, я нахожусь в нем «в опасности», у меня в нем есть свое место, и он замыкается на мне. Он не просто предстает под видом ирреального, он также оказывается ирреально прожит, произведен, выстрадан. Одновременно изменяется его отношение к моему сознанию, ведь до сих пор оно было исключительно репрезентативным (да и какими еще могли быть аффективные впечатления, порождаемые этим миром). Начиная с того момента, когда воображаемое Я оказывается «внутри», все меняется: это Я связано с моим сознанием отношением *эмансации*. Я не только вижу бегущего раба, я себя этим рабом *ощущаю*. И дело не в том, что я *ощущаю* себя *им* в интимной глубине своего сознания, подобно тому как в состоянии бодрствования я могу *ощущать* себя тем же, что и вчера, и т. д. Нет, я *ощущаю* себя *им* вовне, в нем самом, я *схватываю* в нем именно его действенное ирреальное качество (отчаяние Рене, злобу Менардье, доброту Жана Вальжана). Следовательно, с одной стороны, он трансцендентен и внеположен мне, поскольку я по-прежнему вижу его бегущим, а с другой — он трансцендентен мне без дистанции, поскольку я ирреально присутствую в нем. Но эту модификацию, претерпеваемую рабом, претерпевает и воображаемый мир, поскольку этот мир для него (а значит и для меня) исполнен страдания, ненависти, страха и т. д. Таким образом, он остается, с одной стороны, чисто репрезентативным миром, а с другой стороны, становится миром, проживаемым непосредственно. Тем самым ему оказывается свойственно некое глухое присутствие, лишенное дистанции по отношению к моему сознанию. Я оказываюсь схвачен. Конечно, ради этого я не модифицирую тезис: я схвачен, потому что сам ввязываюсь в игру. Но бывают такие игры, за которые берутся вполне серьезно. В то же время я не могу разрушить очарование, я могу прекратить одно воображаемое приключение, только породив другое, я обязан до конца пережить зачарованность ирреальным. Отсюда мы можем получить совершенное и исчерпывающее представление о том, чем оказалось бы сознание, если бы для него вовсе не существовала категория реального.

Не следует думать, что в сновидениях, где он присутствует лично, спящий всегда начинает отождествлять себя с каким-

либо персонажем, действовавшим в предшествующем сновидении, в котором он лично не участвовал. Сновидение изначально может быть личным. Необходимо лишь, чтобы образное мышление сновидца произвело какой угодно объект, о котором он либо сразу, либо спустя некоторое время мог бы подумать, что это он сам, каким бы ни был этот объект во всех остальных отношениях. В самом деле, это единственный способ, каким спящий может проникнуть в мир, которого не существует: нужно, чтобы он отождествил себя с одним из объектов этого мира; иначе говоря, чтобы получить впечатление бытия-в-ирреальном-мире, ему нужен некий материальный субстрат. Действительно, сам он, как мы уже отмечали, не может там находиться, но может быть исполнен уверенности в том, что некий воображаемый объект, который уже обладает бытием-в-ирреальном-мире, является им самим; и он может в одно и то же время продуцировать и этот объект, и веру в то, что сам и является этим объектом. Этим объясняется любопытная особенность тех сновидений, в которых все видится и ощущается одновременно и в некоем высшем понимании, которое является точкой зрения спящего, представляющего себе некий мир, — и с некоей относительной и ограниченной точки зрения, которая является точкой зрения воображаемого Я, погруженного в этот мир. В действительности, это воображаемое Я не видит этого мира, а спящий не становится на место этого особенного существа, чтобы увидеть вещи такими, какими видят их он: он видит их всегда именно со своей точки зрения, с точки зрения творца. Однако в тот самый момент, когда он их видит, он видит их ориентированными относительно того объективного Я, которое их претерпевает и проживает. Бешеная собака приближается с намерением укусить не к спящему, а к объективному Я, и спящий схватывает дистанцию, отделяющую ее от объективного Я, как абсолютно необратимую, подобно тому как в состоянии бодрствования я схватываю дистанцию, отделяющую собаку, которая собирается-меня-ухусить от меня самого, как абсолютным образом ориентированную в направлении от собаки ко мне. Здесь мы имеем дело с тем иссеченным векторами напряжения и силовыми линиями пространством, которое Левин называет одологическим. Только оно окружает не меня, оно окружает и давит на объект, который я воображаю среди других и который есть объективное Я. Поэтому сновидение никоим образом нельзя было бы представить в мире воспри-

ятия. Приведу в качестве примера сновидение, которое я видел в прошлом году. Меня преследовал какой-то фальшивомонетчик. Я укрылся в бронированной комнате, а он с помощью кислородной горелки начал взрезать броню с внешней стороны стены. Итак, с одной стороны, я видел себя в комнате, цепенеющим от страха и ожидания и уверяющим себя, что нахожусь в безопасности, — а с другой стороны, я видел его занятым у внешней стены приготовлением к своей работе. Стало быть, я знал, что должно было произойти с объективным Я, которое этого еще не знало, и все же толщина стены, которая отделяла фальшивомонетчика от объективного Я, составляла некую абсолютную дистанцию, ориентированную в направлении от него к объективному Я. Позднее, в тот момент, когда фальшивомонетчик вот-вот должен был завершить свою работу, объективное Я вдруг почувствовало, что стена скоро будет взломана, то есть я вдруг вообразил его как знающее об этом, правда, не очень заботясь о том, чтобы как-то оправдать это новое знание, и объективное Я как раз вовремя удрало через окно.

Эти замечания позволят нам лучше понять то различие, которое каждый обязан проводить между воображаемыми и реальными чувствами, которые мы испытываем в сновидении. Бывают сны, в которых объективное Я охвачено ужасом, и тем не менее мы не называем их кошмарными, потому что спящий остается вполне спокоен. Стало быть, он ограничивается тем, что снабжает объективное Я теми чувствами, которые оно должно испытывать ради вящего правдоподобия ситуации. Эти воображаемые чувства «овладеваю» спящим не в большей мере, чем те, которые принято называть «абстрактными эмоциями». Дело в том, что сновидение не всегда мотивирует реальные эмоции спящего; подобным образом и роман, даже если в нем излагаются ужасные события, не всегда оказывается способен нас взволновать. Я могу безучастно следить за приключениями объективного Я. И тем не менее они всегда происходят именно с этим ирреальным Я. Напротив, содержание какого-нибудь кошмара не всегда выглядит ужасающим. Дело в том, что реальная аффективность спящего по различным причинам, которые мы не будем здесь рассматривать, иногда предшествует сновидению, и сновидение словно «разыгрывает» ее на почве воображаемого. Иногда это приводит к ужасным приключениям, а иногда ничего страшного и не происходит; просто то, что происходит, интенциально

схватывается как нечто мрачное, поскольку порождающий эту образность сновидец сам в реальности мрачно настроен. И тогда кошмарной становится сама атмосфера увиденного во сне мира.

Подобным образом мы можем теперь объяснить и ту очевидную аномалию, о которой недавно было сказано в одном из примечаний: мне часто снилось, что я прогуливаюсь по Нью-Йорку и испытываю огромное удовольствие. Пробуждение каждый раз оборачивалось для меня не «разочарованием», как обычно говорят, а, скорее, сожалением того рода, которое посещает нас по окончании спектакля. Поэтому иногда я говорил себе во сне: «Уж на этот-то раз я не сплю». Создается впечатление, что я совершил при этом рефлексивный акт и что этот рефлексивный акт вводил меня в заблуждение; тем самым под сомнение попадала бы сама ценность рефлексии. Но в действительности этот рефлексивный акт не был осуществлен реально: это был воображаемый рефлексивный акт, который совершало объективное Я, а не мое собственное сознание. Именно Я прогуливается среди высоких стен Нью-Йорка, именно оно вдруг говорит себе «я не сплю», именно ему мерещится достоверность бодрствования, подобно тому как какой-нибудь романий герой может вдруг прорететь глаза и заявить: «Разве я сплю? Конечно же нет». Сознанию, которое видит сон, раз и навсегда назначено производить только воображаемое, и мы видели, что его заботы, его хлопоты оказываются спроектированы перед ним в символической и ирреальной форме. Забота о том, чтобы сон оказался явью, чтобы избежать сожаления, которое последует по окончании представления, не могла бы выразиться реально, если бы спящий не проснулся, так же как и зритель не мог бы подумать: «хорошо если бы вся жизнь была как эта театральная пьеса», не отстранившись от представления, для того чтобы как-то разместиться на почве реальности (*реальные чаяния, реальная личность и т. д.*). Здесь это желание яви, которое остается лишь желанием, сознает самое себя *воине*, в трансцендентности воображаемого — и именно в этой трансцендентности воображаемого оно находит свое удовлетворение. Таким образом я *воображаю*, что объективное Я пожелало *взаправду* оказаться в Нью-Йорке, я воображаю это наряду с моим собственным желанием оказаться там, и фактически объективное Я — сообразно самим терминам вымысла — оказывается на улицах Нью-Йорка во плоти, а не в сновиде-

нии. Следовательно, тут нет никакой *реальной* рефлексии, и мы весьма далеки от пробуждения. Разумеется, так же дело обстоит и в отношении всех рефлексий, которые может порождать объективное Я, таких как «я боюсь», «я оскорблен» и т. д., — впрочем, сами по себе эти рефлексии встречаются довольно редко.

Напротив, единственное средство, которым располагает спящий, чтобы выйти из состояния сновидения, это рефлексивная констатация: я вижу сон. И для того чтобы достичь этой констатации, нужно всего-навсего продуцировать рефлексивное сознание. Только продуцировать это рефлексивное сознание едва ли возможно, поскольку мотивации, которые обычно могут вызвать его появление, таковы, каких уже не приемлет «очарованное» сознание спящего. В этом отношении нет ничего любопытнее тех отчаянных усилий, которые погруженный в кошмары спящий прилагает к тому, чтобы *напомнить себе* о возможности рефлексивного сознания. Чаще всего эти усилия бывают напрасны, потому что сама «очарованность» сознания сновидца вынуждает его придавать этим напоминаниям форму вымысла. Он пытается сопротивляться, но все ускользает в вымысел, вопреки его воле все трансформируется в воображаемое. В конце концов сновидение может прерваться только по двум причинам. Первая — это настоятельное вторжение реального; например, реальный страх, спровоцировавший кошмарное сновидение, сам по себе «схватывается» в кошмаре и в конечном итоге становится столь сильным, что разрушает очарованность сознания и мотивирует рефлексию. Я сознаю, что боюсь, и тем самым, — что вижу сон. Настоятельным может стать и внешний стимул, либо в силу того, что он застает спящего врасплох и не может быть немедленно схвачен как аналог, либо в силу своей необузданности, вызывающей реальный эмоциональный шок, который тут же становится объектом рефлексии, либо в силу определенных запретов, оказывающих свое беспрестанное воздействие сквозь сон.<sup>1</sup> Второй мотив, который может привести к прекращению сновидения, обнаруживается зачастую в самом сновидении: в самом деле, может случиться так, что развертывающаяся во сне история прийдет к такому событию,

<sup>1</sup> Воздействие этих запретов само могло бы стать объектом обширного исследования, но мы не станем приступать к такому исследованию в настоящей работе.

которое само по себе окажется неким пределом, после которого дальнейшее продолжение немыслимо. Например, мне часто снится, что меня собираются гильотинировать, и сновидение прекращается в тот самый момент, когда моя шея оказывается в круглом отверстии. Мотивом пробуждения здесь является не страх — ибо, сколь это ни покажется парадоксальным, это сновидение не всегда принимает форму кошмара, — а, скорее, невозможность вообразить, что же будет после. Сознание колеблется, его нерешительность мотивирует рефлексию, а это и есть пробуждение.

Мы можем сделать следующий вывод: сновидение — вопреки утверждению Декарта — вовсе не является схватыванием реальности. Напротив, оно потеряло бы всякий смысл, всю свою истинную природу, если бы хоть на мгновение могло полагать себя как реальное. Сновидение есть прежде всего некая *история*, и мы испытываем к ней страстный интерес, подобный тому, который наивный читатель испытывает при чтении романа. Оно переживается как вымысел, и только рассматривая его как вымысел, данный как таковой, мы можем понять, какие реакции оно вызывает у спящего. Однако это особый, «околдовывающий» вымысел: сознание — как мы показали в главе о гипнагогическом образе — оказывается связанным. И то, что оно переживает наряду с вымыслом, схваченным как таковой, — это невозможность уйти от этого вымысла. Подобно тому как царь Мидас обращал в золото все, к чему прикасался, сознание само себя приговаривает к тому, чтобы все, что оно схватывает, превращалось в воображаемое: отсюда фатальный характер сновидения. Именно улавливание этой фатальности как таковой часто путают со схватыванием предстающего во сне мира как реальности. Фактически природа сновидения состоит в том, что реальность повсеместно ускользает от сознания, которое вновь и вновь пытается ее схватить; все усилия сознания, вопреки его намерениям, ведут к порождению воображаемого. Сновидение — это вовсе не вымысел, принимаемый за реальность, это одиссея сознания, которое само собой и вопреки самому себе обречено конституировать один лишь ирреальный мир. Сновидение представляет собой особый привилегированный опыт, который помогает нам понять, что произошло бы с сознанием, если бы оно было лишено своего «бытия-в-мире» и тем самым утратило бы категорию реального.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

### Глава 1. Сознание и воображение

Теперь мы можем поставить тот метафизический вопрос, который постепенно вырисовывался в ходе этого очерка феноменологической психологии. Его можно сформулировать следующим образом: каковы те характерные черты, которые можно приписать сознанию в силу того, что оно способно *воображать*? В плане критического анализа этот вопрос может принять такую форму: каким вообще должно быть сознание, если справедливо, что всегда должно быть возможно конституирование образов. Несомненно, именно в такой форме его лучше всего поймут наши ученые умы, привыкшие ставить философские вопросы в кантианских перспективах. Но, по правде говоря, наиболее глубокий смысл проблемы может быть схвачен лишь с феноменологической точки зрения.

Выполнив феноменологическую редукцию, мы обнаруживаем присутствие трансцендентального сознания, которое раскрывается в наших рефлексивных дескрипциях. Мы можем таким образом закрепить в понятиях результат нашей эйдетической интуиции в отношении сущности «сознание». Феноменологические дескрипции могут, к примеру, обнаружить, что сама структура трансцендентального сознания предполагает, что это сознание конститутивно в отношении *некоего мира*. Но, очевидно, они не сообщат нам, что сознание должно быть конститутивным в отношении *одного* особого мира, а именно того, в котором находимся мы, вместе с этой землей, животными, людьми и историей этих людей. Здесь мы сталкиваемся с первичным и непреложным фактом, который дан нам как контингентная и иррациональная спецификация ноэматической сущности *мира*. И многие феноменологи назовут «метафизическими» исследование, которое стремится раскрыть эту наличную контингентность во всей ее совокупности.

Хотя мы и не стали бы называть это метафизикой, для нас такое исследование не так уж важно. То, что нас действительно занимает, так это вопрос о том, является ли функция воображения контингентной и метафизической спецификой сущности «сознание» или же, напротив, она должна быть описана в качестве конститутивной структуры этой сущности? Иначе говоря, можно ли считать сознанием такое сознание, которое никогда бы не воображало и было бы целиком поглощено своими интуициями реального — в таком случае способность воображения, которая наряду с другими относится к качествам *наших* сознаний, была бы неким случайным приобретением — или же, поскольку мы полагаем некое сознание, мы должны полагать его как всегда способное к воображению? Этот вопрос можно было бы уладить простым рефлексивным рассмотрением сущности «сознание», и именно так мы попытались бы его уладить на деле, если бы не обращались к публике, которая пока мало привычна к феноменологическим методам. Но поскольку идея эйдетической интуиции претит многим французским читателям, мы используем обходной путь, то есть метод, немного более сложный. Мы начнем с вопроса: каким должно быть сознание, чтобы оно могло воображать, и попытаемся развить его в обычных процедурах критического анализа, то есть методом регрессии. Затем мы сравним полученные результаты с теми, которые нам дает картезианская интуиция сознания, реализуемая посредством *cogito*, и увидим, являются ли необходимые условия реализации образного сознания *теми же* или *иными* в сравнении с условиями возможности всякого сознания вообще.

По правде говоря, поставленная таким образом проблема может показаться французским психологам совершенно новой и даже праздной. И в самом деле, пока мы остаемся в пленах иллюзии имманентности, общая проблема воображения не возникает. В прежних теориях образам действительно приписывается такой тип существования, который строго тождествен типу существования вещей. Они изображаются как возрождающиеся ощущения, которые по своему уровню, по степени связности и по значению могут отличаться от первоначальных ощущений, но, как и последние, относятся к *внутримировому* существованию. Образ столь же реален, как любое другое сущее. Единственная проблема, которая ставится по его поводу — это проблема его отношения к другим видам сущего,

но, каким бы ни было это отношение, оно не затрагивает само существование образа. Точно так же, будь портрет Карла VIII неточным или весьма похожим на оригинал, будь сам король мертвым или живым или даже никогда не существовавшим, этот портрет остается вещью, существующей в мире. Следовательно, экзистенциальная проблема образа не имеет места.

Если же мы рассмотрим образ попристальнее, что и попытались сделать в настоящей работе, то экзистенциальную проблему образа уже нельзя будет отодвинуть на задний план. На самом деле существованию некоего объекта для сознания нютически соответствует некий *тезис* или *полагание существования*. Стало быть, тезис сознания образов (*imageante*) радикально отличен от тезиса сознания *вещей* (*réalisante*). Иными словами, тип существования образного объекта, *поскольку он является образным*, по природе отличается от типа существования объекта, схватываемого как реальный. И если я в настоящий момент формирую образ Пьера, то мое образное сознание, конечно же, заключает в себе определенное *полагание существования* Пьера как находящегося в этот самый момент в Берлине или в Лондоне. Но поскольку он *является мне в образе*, этот Пьер, находящийся в настоящий момент в Лондоне, *является мне как отсутствующий*. Это принципиальное отсутствие, это существенное небытие образного объекта достаточно для того, чтобы отличать его от объектов восприятия. Следовательно, возникает вопрос: каким должно быть сознание, чтобы оно могло последовательно полагать *реальные* объекты и *объекты образные*?

Нам сразу же надо сделать одно существенное замечание, которое, впрочем, читатель может высказать и сам, если он изучал вместе с нами проблему взаимоотношений восприятия и образа.<sup>1</sup> Для объекта или какого-либо его элемента большая разница состоит в том, *нацеливаемся ли мы на него в пустоте* или же *он дан нам как отсутствующий*. В случае какого-либо восприятия множество пустых интенций отправляется от данных в настоящий момент элементов объекта к другим его сторонам и другим элементам, которые еще не раскрылись или уже не раскроются нашей интуиции. Например, ковровый узор, который я рассматриваю, дан моей интуиции лишь частично. Ножки кресла, которое стоит у окна, скрывают от меня некоторые кривые линии, некоторые рисунки. Однако я

<sup>1</sup> См. наст. кн., часть II.

схватываю эти скрытые арабески как *существующие в настоящий момент*, хотя и загороженные от меня креслом, но вовсе не отсутствующие. И я схватываю их не сами по себе, пытаясь презентифицировать их посредством аналога, но тем же самым способом, которым я схватываю то, что мне дано в их продолжении. Я *воспринимаю* начальные и конечные детали скрытых узоров (которые видны мне спереди и позади ножек кресла) как *продолжающиеся под ножками этого кресла*. Следовательно, *тем же способом, которым я схватываю данное*, я полагаю в качестве реального и то, что мне не дано. Реальное — в том же качестве, что и данное, как то, что сообщает ему его значение и саму его природу. Подобным же образом следующие друг за другом ноты некоей мелодии посредством соответствующих ретенций схватываются как то, что делает услышанную в настоящий момент ноту именно тем, что она есть. В этом смысле воспринимать ту или иную реальную данность — значит воспринимать ее на фоне тотальной реальности *как их совокупности*. Эта реальность не составляет объект какого-либо особого акта моего внимания, но соприсутствует как важное условие существования актуально воспринимаемой реальности. Мы видим, что образный акт есть инверсия реализующего акта. Если я хочу вообразить скрытые арабески, то направляю на них свое внимание и изолирую их, подобно тому как на фоне недифференциированного универсума я изолирую ту вещь, которую в настоящий момент воспринимаю. Я уже не схватываю их в пустоте, как конституирующие смысл воспринимаемой реальности, я *даю их себе* как таковые. Но поскольку я, собственно говоря, перестаю на них нацеливаться, исходя из наличного материала, и схватываю их сами по себе, поскольку я схватываю их как *отсутствующие*, они появляются передо мной как данные в пустоте. Они, конечно же, существуют реально внизу, под креслом, и именно там, внизу, я нацеливаюсь на них, но, я нацеливаюсь на них именно там, где они не даны, я схватываю их как некое небытие в отношении меня. Стало быть, акт воображения есть в одно и то же время *конституирующий, изолирующий и уничтожающий* акт.

Именно поэтому проблема памяти и проблема антиципации представляют собой две проблемы, радикально отличные от проблемы воображения. Безусловно, воспоминание, со многих точек зрения, кажется очень близким образу и иногда нам приходилось заимствовать из памяти свои примеры, чтобы

лучше объяснить природу образа. Есть, однако, существенная разница между тезисом воспоминания и тезисом образа. Если я пытаюсь припомнить какое-либо событие из своего прошлого, то не воображаю его, а *вспоминаю* о нем. Это означает, что я полагаю его не как *данное отсутствующим*, но как *данное присутствующим в прошлом*. Рука, которую Пьер вчера вечером подал мне при прощании, оставшись в прошлом, не подверглась никакой ирреальной модификации: она была лишь *отправлена в отставку*, она всегда остается реальной, но — реальной *в прошлом*. Она существует *в прошлом*, таков один из способов реального существования. И когда я хочу вновь представить ее себе, то ишу ее *там, где она находится*, я направляю свое сознание к этому объекту в прошлом, а именно, к этому *вчера*, и в недрах этого объекта вновь нахожу то событие, которое ищу, — протянутую руку Пьера. Одним словом, если я хочу реально *увидеть* скрытые под креслом узоры, то я должен отправиться за ними туда, где они находятся, то есть отодвинуть кресло, и точно так же, если я пытаюсь *припомнить* то или иное событие, то я вовсе не *вызываю* его в памяти, но отправляюсь туда, где оно пребывает, направляю свое сознание к прошлому, где оно ожидает меня как реальное событие в отставке. Напротив, если я представляю себе Пьера, каким он может быть в этот момент в Берлине, или попросту Пьера, каков он в этот момент (а не каким он был вчера, прощаясь со мной), то я схватываю объект, который или не дан мне вовсе, или же дан именно как находящийся вне пределов моей досягаемости. Тогда я *ничего не схватываю*, и это значит, что я полагаю *ничто*. В этом смысле становится понятно, что образное сознание Пьера в Берлине (что он делает в этот момент? — я воображаю, что он прогуливается по Кюрфюрстендум и т. д.) гораздо ближе к образному сознанию кентавра (которого я объявляю вовсе несуществующим), чем к воспоминанию о Пьере, каким он был в день своего отъезда. Пьера в образе и кентавра в образе объединяет то, что они представляют собой два аспекта небытия. А еще то, что отличает переживаемое будущее от будущего воображаемого. В самом деле, будущее бывает двух видов: в одном случае это лишь временной фон, на котором развертывается мое актуальное восприятие, в другом — оно полагается ради себя самого, но как *то, чего еще нет*. Играя в теннис, я вижу, что мой противник бьет по мячу ракеткой, и устремляюсь к сетке. Здесь имеет место антиципация,

поскольку я предвижу траекторию полета мяча. Но эта антиципация не полагает само по себе перемещение мяча в ту или иную точку. На самом деле, будущее здесь есть лишь реальное развитие некоей формы, намеченной жестом моего противника, и реальный жест противника сообщает свою реальность всей форме. Быть может, лучше будет сказать, что реальная форма, вместе с реально-прошлой и реально-будущей ее зонами, полностью реализуется в его жесте. *Что же до моего предвидения, то оно еще остается реальностью;* когда я предвижу форму, я продолжаю реализовывать ее, ибо мое предвидение есть реальный жест внутри этой формы. Таким образом, мало-помалу возникает целое реальное будущее, которое, как и реальное прошлое, попросту выдает себя за смысл развивающейся актуальной формы или, если угодно, выступает как обозначение некоего универсума. И в этом смысле представлять реальные, но не воспринятые аспекты объектов как реальное и открытое для пустых интенций настоящее — равносильно тому, чтобы представлять их как реальное будущее. Скрытые под креслом арабески в той же мере являются реальным дополнением того жеста, которым я передвигаю кресло, в какой обладают подлинным латентным существованием, которое это кресло утаивает. Всякое реальное существование обладает настоящими, прошедшими и будущими структурами, следовательно, прошлое и будущее как сущностные структуры реального одинаково реальны, то есть коррелятивны реализующему тезису. Но если, напротив, лежа на своей кровати, я пытаюсь предвидеть то, что может произойти, когда мой друг Пьер вернется из Берлина, то я отделяю будущее от настоящего, смысл которого оно конституировало. Я полагаю его само по себе и его себе представляю. Но я представляю его себе именно как еще не находящееся здесь, то есть как отсутствующее или, если угодно, как небытие. Таким образом, одно и то же будущее я могу переживать реально как фон настоящего (например, я отправляюсь встречать Пьера на вокзал, и все мои действия предполагают в качестве своего реального смысла прибытие Пьера в 19<sup>35</sup>), или, напротив, изолировать его и полагать его само по себе, но в отрыве от всякой реальности и уничтожая его, *презентифицируя его как небытие.*

Теперь мы можем выявить существенное условие, необходимое для того, чтобы сознание могло воображать: нужно, чтобы оно располагало возможностью полагать ирреальный

тезис. Но это условие следует уточнить. Речь идет вовсе не о том, чтобы сознание перестало быть сознанием чего-либо. Сознание интенциально по самой своей природе, и если бы оно перестало быть сознанием чего-либо, то тем самым перестало бы существовать. Но сознание должно быть способно формировать и полагать относительно тотальности реального объекты, отмеченные характерным признаком небытия. В самом деле, мы помним, что воображаемый объект может полагаться как несуществующий, или как отсутствующий, или как существующий в другом месте, или же он может не полагаться как существующий. Мы констатируем, что общая черта этих четырех тезисов состоит в том, что все они, хотя и в разной степени, содержат в себе категорию отрицания. Стало быть, акт отрицания конститутивен в отношении образа. Действительно, мы уже отмечали, что тезис не присоединяется к образу извне, но образует наиболее интимную его структуру. Но относительно чего совершается отрицание? Чтобы узнать это, достаточно лишь рассмотреть, что происходит, когда я схватываю портрет Карла VIII как образ Карла VIII. Я сразу же перестаю рассматривать картину в том отношении, в каком она составляет часть реального мира. Объект, воспринимаемый по этой картине, уже не может измениться под воздействием окружающей его среды. Сама же картина как *реальная вещь*, может быть лучше или хуже освещена, краски на ней могут облупиться, она может сгореть и т. д. Будучи лишена «бытия-в-мире», которое закреплено за сознанием, она обладает «бытием-посреди-мира». Ее объективная природа зависит от реальности, схватываемой как совокупность пространственно-временных отношений. Но если, опираясь на эту картину, я схватываю Карла VIII в образе, то схваченный объект уже не может зависеть, к примеру, от перемен в освещении. Я не могу, например, придать большую или меньшую освещенность щеке Карла VIII.

В самом деле, освещенность этой щеки раз и навсегда была установлена художником в сфере ирреального. Именно ирреальное солнце или ирреальная свеча, размещенная художником на том или ином расстоянии от написанного им лица, — устанавливает степень освещенности этой щеки. Все, что может сделать реальный прожектор, — это осветить ту часть реальной картины, которая соответствует щеке Карла VIII. Точно так же, если картина горит, то это горит вовсе не Карл VIII в образе, но лишь материальный объект, который

служит аналогом для манифестиации образного объекта. Таким образом, ирреальный объект сразу же предстает как находящийся вне пределов досягаемости со стороны реальности. Стало быть, мы видим, что для порождения образного объекта «Карл VIII» требуется, чтобы сознание было способно отрицать реальность картины, и оно могло бы отрицать эту реальность, лишь предприняв некое попытное движение в отношении реальности, схваченной в ее тотальности. Полагать некий образ — значит конституировать некий объект за пределами тотальности реального и, следовательно, держать реальное на расстоянии, избавляясь от него, одним словом, его отрицать. Или, если угодно, отрицать, что объект принадлежит к сфере реального, — значит отрицать реальное посттоталку, поскольку полагается этот объект; эти два отрицания дополняют друг друга, и второе является условием первого. Впрочем, мы знаем, что тотальность реального, поскольку она схватывается сознанием как некая синтетическая ситуация этого сознания, — есть мир. Значит, для того чтобы сознание могло воображать, существует двойное условие: оно должно полагать мир в его синтетической тотальности и в то же время полагать воображаемый объект как находящийся вне пределов досягаемости со стороны этой синтетической совокупности, то есть полагать мир как небытие относительно образа. Отсюда вытекает, что сознание, природа которого состояла бы как раз в том, чтобы быть «посреди-мира», было бы совершенно не способно создать что-либо воображаемое. В самом деле, если мы предположим некое сознание, пребывающее в недрах мира как некое сущее среди других, то должны будем гипотетически понимать его как безоговорочно повинующееся воздействию различных реальностей, притом что оно было бы вместе с тем не способно перекрыть перечисление этих реальностей посредством интуиции, которая охватывала бы их тотальность. Следовательно, это сознание могло бы содержать лишь вызванные реальными действиями модификации реального, и какое бы то ни было воображение было бы ему заказано как раз в той мере, в какой оно увязало бы в реальном. Концепция сознания, погрязшего в мире, нам хорошо знакома, ибо именно так оно понимается психологическим детерминизмом. Мы можем смело утверждать: если сознание есть некая последовательность психически детерминированных фактов, то совершенно невозможно, чтобы оно когда-нибудь породило нечто иное, кроме реального. Для того чтобы сознание могло

вообразить, нужно, чтобы оно ускользало от мира в силу самой своей природы, чтобы оно могло в самом себе черпать силы для попытного движения по отношению к миру. Одним словом, нужно, чтобы оно было свободным. Таким образом, ирреальный тезис указал нам в качестве своего условия возможность отрицания, а это последнее возможно лишь благодаря «обращению в небытие» (*«néantisation»*) мира как тотальности, и это обращение в небытие раскрылось нам как оборотная сторона этой самой свободы сознания. Но здесь необходима масса оговорок: прежде всего, следует учитывать, что акт полагания мира как синтетической тотальности и акт «попытного движения» по отношению к миру — это один и тот же акт. Если позволить себе сравнение, то именно располагаясь на надлежащем расстоянии от своей картины художник-импрессионист может выделить совокупные образы «леса» или «нимф» из множества нанесенных на холст мелких мазков. И наоборот, возможность конституировать некую совокупность дана как первичная структура акта попытного движения. Таким образом, возможность полагать реальность как синтетическую совокупность, достаточна для того, чтобы полагать себя свободным по отношению к ней, и это превосходство есть сама свобода, ибо оно не могло бы осуществиться, если бы сознание было несвободным. Итак, полагать мир как таковой или «обращать его в небытие» — это одно и то же. В этом смысле Хайдеггер прав, когда говорит, что небытие есть конститутивная структура сущего. Чтобы обладать способностью воображения, сознанию достаточно выйти за пределы реального, конституируя его как мир, поскольку обращение реального в небытие всегда подразумевается при его конституировании в мире. Но это превосходство не может быть достигнуто любым способом, и свободу сознания нельзя путать с произволом. Ибо образ — это не просто *отрицаемый мир*, но всегда — *мир, отрицаемый с какой-то определенной точки зрения*, а именно, мир, который позволяет полагать отсутствие или несуществование того объекта, который будет презентифицирован «в образе». Привольное полагание реального в качестве мира вовсе не привело бы к тому, чтобы кентавр тотчас же появился в качестве ирреального объекта. Для того чтобы кентавр возник как нечто ирреальное, нужно, чтобы мир схватывался именно как мир-где-кентавра-нет, а этот последний может возникнуть только в том случае, если сознание в силу различных мотивов

схватило мир именно таким, в котором кентавру нет места. Точно так же и для того, чтобы мой друг Пьер был дан мне как отсутствующий, я должен быть готов схватить мир как такую совокупность, в которой Пьер не мог бы присутствовать *актуально и для меня*. (Он может актуально присутствовать для других, например, в Берлине). Появление ирреального вовсе не обязательно — и не так уж часто — будет мотивировано *репрезентативной* интуицией мира с той или иной точки зрения. На самом деле, у сознания достаточно и других способов выйти за пределы реального, чтобы тем самым создать мир: этот выход за пределы может и должен осуществляться прежде всего благодаря аффективности или действию. С этой точки зрения ирреальное появление умершего друга происходит на фоне аффективного схватывания реального как *пустого мира*.

Мы будем называть «ситуациями» различные непосредственные способы схватывания реального в качестве мира. Тогда можно будет сказать, что существенное условие для того, чтобы сознание могло воображать, состоит в том, чтобы оно пребывало «в какой-либо ситуации в мире» или, короче, чтобы оно «было-в-мире». Эта ситуация-в-мире, схваченная как конкретная индивидуальная реальность сознания, мотивирует конституирование того или иного ирреального объекта, а природа этого ирреального объекта очерчивается этой мотивацией. Таким образом, *ситуация* сознания должна выступать не как чистое и абстрактное условие возможности всякого воображаемого, но как конкретная и точная мотивация появления такого особого воображаемого.

С этой точки зрения мы наконец можем уловить связь ирреального с реальным. Прежде всего, даже если ни один образ в этот момент не производится, всякое схватывание реального в качестве мира само по себе стремится к завершению, порождая ирреальные объекты, поскольку оно всегда в каком-то смысле является свободным обращением мира в небытие, причем совершающим всегда с некоей особой точки зрения. Таким образом, если сознание свободно, то нозоматическим коррелятом его свободы выступает *мир*, который в любой момент и с любой точки зрения может быть подвергнут отрицанию со стороны того или иного образа, хотя этот образ должен быть затем конституирован посредством некоей особой интенции сознания. И наоборот, образ, будучи отрицанием мира с некоей особой точки зрения, может появиться лишь

на фоне мира и в связи с этим фоном. Появление образа требует, конечно, чтобы частные восприятия растворились в синкетической совокупности *мира* и чтобы эта совокупность отступила на второй план. Но именно в силу этого попятного движения эта совокупность конституируется как фон — фон, на котором будет выделяться ирреальная форма. Таким образом, несмотря на то, что благодаря порождению ирреального сознание, казалось бы, может в какой-то момент избавиться от своего «бытия-в-мире», именно это «бытие-в-мире», напротив, выступает необходимым условием воображения.

Таким образом, критический анализ условий возможности всякого воображения приводит нас к следующим открытиям: для того чтобы воображать, сознание должно быть свободным относительно любой особой реальности и эта свобода должна определяться его «бытием-в-мире», которое состоит одновременно и в конституировании мира, и в его обращении в небытие; конкретная ситуация сознания в мире в каждый момент должна служить единственной мотивацией для конституирования ирреального. Следовательно, ирреальное, которое всегда отличается неким двояким небытием, — своим собственным небытием относительно мира и небытием мира по отношению к нему самому, — всегда должно конституироваться на фоне отрицающего им мира, причем кроме этого подразумевается, что мир раскрывается не только в репрезентативной интуиции и что этот синтетический фон должен быть пережит как та или иная ситуация. Если условия возможности воображения таковы, то свидетельствует ли это о спецификации сущности «сознание», о ее случайном расширении, или же они составляют самую сущность этого сознания, рассматриваемого с какой-либо особой точки зрения? Ответ, по-видимому, уже содержится в самом вопросе. В самом деле, разве это свободное сознание, которое по своей природе является сознанием чего-либо, но которое тем самым конституирует себя перед лицом реального и ежеминутно выходит за его пределы, поскольку оно может существовать только благодаря своему «бытию-в-мире», то есть переживая свое отношение к реальному как некую *ситуацию*, разве не является оно именно таким сознанием, какое раскрывается самому себе в процедуре *cogito*?

Разве само условие *cogito* не выступает прежде всего как сомнение, то есть как одновременное конституирование ре-

ального в качестве мира и обращение этого мира в небытие с одной и той же точки зрения, и разве рефлексивное схватывание сомнения в качестве такового не соответствует аподиктической интуиции свободы?

Стало быть, мы можем сделать следующий вывод: воображение не является некоей эмпирической и дополнительной способностью сознания, оно есть само сознание в целом, поскольку в нем реализуется свобода сознания; любая конкретная и реальная ситуация сознания в мире наполнена воображаемым в той мере, в какой она всегда представляет собой выход за пределы реального. Из этого не следует, что всякое восприятие реального должно превращаться в воображаемое, но поскольку сознание всегда находится «в той или иной ситуации» и поскольку оно всегда свободно, поскольку оно всегда и в каждый момент времени располагает конкретной возможностью для порождения ирреального. Будет ли сознание всего лишь реализующим или же оно начнет воображать, в каждый конкретный момент определяется особой мотивацией. Ирреальное порождается за пределами мира сознанием, которое *остается в мире*, и человек способен воображать именно потому, что он свободен в трансцендентальном смысле.

Но воображение, рассматриваемое как психологическая и эмпирическая функция, в свою очередь, выступает необходимым условием свободы эмпирического человека, находящегося посреди мира. Ведь если свойственная сознанию функция обращения в небытие, которую Хайдеггер называет выходом за пределы, есть то, что делает возможным акт воображения, то к этому следовало бы добавить, что эта функция может проявляться лишь в некоем образном акте. Здесь интуиция небытия не могла бы иметь места именно потому, что небытие есть ничто, а любое сознание — интуитивное или не интуитивное — есть сознание чего-либо. Небытие может выступать лишь как инфраструктура чего-либо. Опыт небытия, собственно говоря, не является косвенным опытом, это опыт, который принципиальным образом дан «вместе с» и «в» чем-либо. Выводы Бергсона остаются здесь вполне справедливыми: попытка напрямую понять смерть или небытие бытия обречена на провал по своей природе.

Ускользание мира в недра небытия и возникновение человеческой реальности в этом самом небытии может произойти только благодаря полаганию *чего-то*, что есть небытие

относительно мира и относительно чего мир есть небытие. По всей видимости, так мы и определяем конституирование воображаемого. Именно появление воображаемого перед сознанием позволяет схватить обращение мира в небытие в качестве его существенного условия и первичной структуры. Если бы можно было на мгновение представить себе сознание лишенным способности воображения, то оно представилось бы как полностью увязшее в сущем и не способное схватить что-либо иное, кроме сущего. Но дело обстоит иначе: всякое сущее, коль скоро оно полагается, оказывается тем самым превзойдено. Но нужно еще, чтобы оно было превзойдено в направлении к чему-либо. Воображаемое в каждом случае и есть это конкретное «нечто», в направлении к которому совершается превосхождение сущего. Когда воображаемое не полагается фактически, превосхождение сущего и обращение его в небытие увязают в самом сущем, превосходство и свобода остаются здесь, но не обнаруживают себя, человек оказывается раздавлен миром, пронзен реальным, прикован к вещам. Тем не менее, коль скоро он тем или иным способом (чаще всего без помощи представления) схватывает их совокупность как некую *ситуацию*, он выходит за ее пределы в направлении того, относительно чего он *недостаточен*, *пуст* и т. д. Одним словом, конкретная мотивация образного сознания сама по себе предполагает образную структуру сознания; реализующее сознание всегда может быть превзойдено в направлении особого образного сознания, которое составляет оборотную сторону всякой ситуации и относительно которого эта ситуация определяется. Например, если я желаю видеть своего друга Пьера, которого в настоящий момент здесь нет, то ситуация определяется как такое «бытие в мире», при котором Пьер в настоящий момент не дан, а Пьер выступает как то, относительно чего тотальность реального превосходит ради создания мира. Но это вовсе не реальный Пьер, который составил бы часть ситуации, будь он дан как присутствующий или как предмет отправляющихся от реального и нацеленных на него пустых и презентифицирующих интенций (например, когда я слышу его шаги за дверью): Пьер, относительно которого определяется ситуация, это как раз *отсутствующий* Пьер.

Таким образом, в каждый момент в воображаемом оказывается представлен имплицитный смысл реального. Образный акт в собственном смысле слова состоит в полагании

воображаемого для себя, то есть в экспликации этого смысла, как в том случае, когда образ Пьера внезапно появляется передо мной, но это специфическое положение воображаемого будет сопровождаться крушением мира, который будет обращен в небытие и станет всего лишь фоном ирреального. И если отрицание является безусловным принципом всякого воображения, то оно, напротив, сможет когда-либо реализоваться только в акте воображения и посредством этого акта. Необходимо, чтобы мы вообразили то, что отрицаем. На самом деле то, что является объектом отрицания, не может быть *реальным*, поскольку в противном случае оно утверждало бы то, что подвергается отрицанию, но оно не может быть и *абсолютным ничто*, потому что отрицанию подвергается как раз *что-либо*. Поэтому объект отрицания должен полагаться как воображаемый. Последнее справедливо как в отношении логических форм отрицания (сомнение, ограничение и т. д.), так и в отношении его активных и аффективных форм (запрет, сознаваемое бессилие, сознаваемый недостаток и т. д.).

Теперь мы в состоянии постичь смысл и ценность воображаемого. Всякое воображаемое появляется «на фоне мира», и наоборот, всякое схватывание реального в качестве мира подразумевает скрытую возможность превзойти его в направлении к воображаемому. Всякое образное сознание удерживает мир как небытийный фон воображаемого, и наоборот, всякое сознание мира призывает и мотивирует образное сознание как схватывающее особый смысл той или иной ситуации. Схватывание небытия не может быть его непосредственным раскрытием, оно реализуется в свободном следовании сознаний друг за другом и посредством этого следования, небытие выступает в качестве материи превосходящего мира в направлении воображаемого. Это происходит в той мере, в какой оно *переживается*, хотя и никогда не полагается само по себе. Реализующее сознание не могло бы существовать здесь без образного сознания, и наоборот. Следовательно, воображение, хотя оно вовсе не является какой бы то ни было характеристикой факта сознания, раскрывается как существенное и трансцендентальное условие сознания. Представлять себе сознание лишенным способности воображения столь же абсурдно, как и считать его неспособным осуществить процедуру *dogito*.

## Глава 2. Произведение искусства

Мы не станем рассматривать здесь проблему произведения искусства в целом. Хотя она напрямую связана с проблемой воображаемого, для того чтобы ее обсудить, потребовалось бы специальное исследование. Но кажется, пришло время сделать некоторые выводы из тех продолжительных рассуждений, где в качестве примера мы выбирали статую, портрет Карла VIII или роман. Замечания, которые последуют ниже, касаются, по сути дела, эзистенциального типа произведения искусства. И мы можем теперь сформулировать наше главное положение: произведение искусства есть нечто ирреальное.

Это нам стало ясно уже тогда, когда мы рассматривали портрет Карла VIII совсем с другими намерениями. С самого начала мы поняли, что Карл VIII является неким объектом. Но, разумеется, не в том смысле, в каком объектом является картина, полотно или реальные пласти живописи. Пока мы будем рассматривать холст и раму сами по себе, эстетический объект «Карл VIII» перед нами не возникнет. Это не значит, что картина скрывает его, но дело в том, что он не может быть дан реализующему сознанию. Он появится в тот момент, когда сознание, выполняя радикальный поворот, предполагающий обращение мира в небытие, само будет конституировано как образное. Здесь дело обстоит так же, как и с теми кубиками, которых по своему усмотрению можно увидеть пять или шесть. Было бы неверно говорить, что, когда мы видим пять кубиков, от нас остается *скрыт* тот аспект рисунка, в котором их оказалось бы шесть. Просто их нельзя увидеть сразу и пять, и шесть. Интенциональный акт, которым схватываются пять кубиков, самодостаточен, завершен в себе и *исключает* собой акт, которым их было бы схвачено шесть. Так обстоит дело и с образным схватыванием изображенного на картине Карла VIII. Этот Карл VIII неизбежно коррелирует интенциальному акту образного сознания. И поскольку Карл VIII, ирреальный в той мере, в какой он схватывается *по* его изображению на картине, как раз и является объектом наших эстетических оценок (именно о нем мы можем сказать, что он «впечатляет нас», «написан со знанием дела, с изяществом, мощно и т. д.»), поскольку мы должны признать, что изображенный на картине эстетический объект есть нечто *ирреальное*. Это довольно важный момент, если учесть ту неразбериху, которая обычно имеет место между реальным и

воображаемым в произведении искусства. В самом деле, часто приходится слышать, что сначала художник формирует некую идею в образе, а затем *реализует* ее на полотне. Ошибка здесь состоит в том, что художник действительно может исходить из ментального образа, который как таковой невозможно кому-либо сообщить, а в конце своей работы он вручает публике объект, который может созерцать каждый. Тогда и возникает впечатление, что здесь имеет место переход от воображаемого к реальному. Но это вовсе не так. То, что действительно реально и не требует для себя никаких подтверждений, так это оставленные кистью следы, пастозность полотна, его шероховатость, нанесенный поверх красок лак и т. д. Но все это как раз не является объектом эстетических оценок. «Прекрасным» же, напротив, является то, что не может быть дано восприятию и по самой своей природе отделено от универсума. Мы только что вполне справедливо указали на то, что это «прекрасное» нельзя *осветить*, к примеру, направляя на холст луч света: при этом освещается холст, а не само прекрасное. Фактически художник вовсе не *реализует* свой ментальный образ: он просто создает такой материальный аналог, рассматривая который каждый мог бы схватить этот образ. Однако образ, полученный с помощью внешнего аналога, остается образом. Реализация воображаемого не имеет места, в крайнем случае можно было бы говорить о его *объективации*. Каждый мазок кисти был дан вовсе не *сам по себе* и даже не ради того, чтобы конституировать связную совокупность *реального* (в том смысле, в котором можно было бы сказать, что такой-то рычаг в машине имеет смысл в виду некоего целого, а не сам по себе). Он был дан в связи с синтетической совокупностью ирреального, а цель художника состояла в том, чтобы конституировать совокупность *реальных* тонов, которые позволили бы проявиться этому ирреальному. Таким образом, картина должна быть понята как материальная вещь, в которой время от времени (всякий раз, когда зритель принимает образную установку) проявляется ирреальное, каковым как раз и является *изображенный на картине объект*. В заблуждение здесь может ввести то реальное чувственное наслаждение, которое доставляют реальные краски холста. Например, некоторые оттенки красного цвета у Матисса могут вызвать чувственное наслаждение у того, кто смотрит на них. Мы хотим этим сказать, что это чувственное наслаждение, если его рассматривать отдельно, — например,

если оно вызвано красным цветом, фактически наличествующим в природе, — не содержит в себе ничего эстетического. Это просто-напросто чувственное удовольствие. Напротив, когда мы схватываем красный цвет на картине, мы, несмотря ни на что, схватываем его как часть совокупности ирреального, и именно в этой совокупности он оказывается прекрасен. Например, это красный цвет ковра, разложенного возле стола. Впрочем, он никогда не является чистым цветом. Художник, даже если он всецело поглощен одними лишь чувственными отношениями между формами и цветами, выбрал именно ковер, чтобы удвоить чувственную ценность этого красного цвета: к примеру, через посредство этого красного цвета должны быть интенционированы осязаемые элементы, это красный цвет *с ворсинками*, поскольку ковер выткан из шерсти. Без этой «ворсистости» красного цвета что-то было бы потеряно. И, конечно же, это ковер изображен на холсте *ради красного цвета*, а не красный цвет ради ковра. Но если Матисс выбрал именно ковер, а не лист глянцевой бумаги, то он сделал это ради той вожделенной амальгамы, в которую сплавляются цвет, плотность и осязаемые качества шерсти. В результате мы можем наслаждаться красным цветом, лишь схватывая его как *красный цвет ковра* и, следовательно, как нечто ирреальное. А та мощь, с которой он контрастирует с зеленым цветом стены, была бы утрачена, если бы этот зеленый цвет не был бы строгим, глянцевым, зеленым цветом обоев. Таким образом, именно в сфере ирреального отношения цвета и формы обретают свой подлинный смысл. И даже когда привычный смысл изображенных объектов сведен к минимуму, как на картинах кубистов, картина не бывает *плоской*. Конечно, схватываемые нами формы уже не уподобляются ковру, столу или чему-либо еще, что мы обычно схватываем в мире. Но они обладают плотностью, материей, глубиной, между собой они поддерживают отношения перспективы. Они суть вещи. И как раз в той мере, в какой они являются вещами, они ирреальны. Со временем кубизма стало обычным заявлять о том, что картина должна не представлять или имитировать реальное, а конституировать посредством себя некий объект. Как эстетическая программа, эта доктрина вполне оправданна, и мы обязаны ей многочисленными шедеврами. Но нужно учитывать, что если этим нам хотят сказать, что полностью лишенная какого бы то ни было значения картина сама по себе предстает *реальным объектом*, то совершают большую

ошибку. Безусловно, она уже не отсылает нас к Природе. Реальный объект не функционирует уже как аналог букета цветов или поляны. Но когда я его «созерцаю», я тем не менее не нахожусь в реализующей установке по-прежнему. Эта картина еще функционирует как аналог. Просто то, что манифестируется посредством нее, — это ирреальная совокупность новых вещей, объектов, которых я никогда не видел и никогда не увижу, но которые тем не менее являются ирреальными объектами, объектами, которые не существуют на картине и нигде в мире, но манифестируются живописным холстом и заполняют его. И именно совокупность этих ирреальных объектов я буду квалифицировать как прекрасную. Что касается эстетического наслаждения, то оно реально, но вовсе не схватывается само по себе как доставляемое реальным цветом: оно есть лишь особый способ схватывания ирреального объекта, и, вовсе не будучи направлено на реальную картину, служит конституированию воображаемого объекта посредством реального холста. Вот откуда происходит знаменитая незаинтересованность эстетического видения. Вот почему Кант мог сказать, что для него безразлично, существует ли прекрасный предмет, схватываемый как таковой, или не существует; вот почему Шопенгауэр мог говорить о своеобразном смешении воли и способности. Все обуславливается не каким-либо таинственным способом схватывания реального, который нам было бы позволено иногда практиковать. Дело попросту в том, что эстетический объект конституируется и схватывается образным сознанием, которое полагает его как ирреальный.

То, что мы только что показали на примере живописи, легко продемонстрировать и на примере поэзии, романного и драматического искусства. Само собой разумеется, что романтик, поэт или драматург через посредство вербальных аналогов конституируют некий ирреальный объект; разумеется также, что актер, который играет Гамлета, использует самого себя, все свое тело в качестве аналога этого воображаемого персонажа. Именно это могло бы положить конец знаменитой дискуссии о парадоксе комедианта. В самом деле, известно, что, по мнению некоторых авторов, актер *не верит* в своего персонажа. Другие, опираясь на многочисленные свидетельства, напротив, говорят, что актер бывает захвачен игрой, становится в некотором роде жертвой изображаемого им героя. Нам кажется, что эти тезисы не исключают друг друга; если

под «верой» понимать реализующий тезис, то очевидно, что актер вовсе не полагает, что он и есть Гамлет. Но это не означает, что он не «мобилизует» все свои ресурсы для того, чтобы породить этот образ. Все свои чувства, все свои силы, все свои жесты он использует в качестве аналогов чувств и поведения Гамлета. Но именно благодаря этому он их и ирреализует. *Он весь живет в ирреальном мере.* И неважно, что он *реально* плачет при исполнении своей роли. Эти слезы, причину которых мы объяснили выше,<sup>1</sup> он сам — а вместе с ним и публика — схватывает как слезы Гамлета, то есть как ирреальный аналог слез. Здесь происходит трансформация, подобная той, которую мы наблюдали в случае сновидения: актер оказывается захвачен ирреальным, вдохновлен им. Не персонаж *реализуется* в актере, а актер *ирреализуется* в своем персонаже.<sup>2</sup>

Но, быть может, найдутся такие виды искусства, объекты которых будто по самой своей природе не могут быть ирреальными? Например, музыкальный мотив не отсылает нас ни к чему иному, кроме самого себя. А кафедральный собор, не является ли он всего-навсего массой *реального* камня, которая доминирует над окрестными крышами? Но посмотрим на это внимательнее. Предположим, я слушаю 7-ю симфонию Бетховена в исполнении симфонического оркестра. Оставим в стороне те превратные случаи, — которые, впрочем, находятся на периферии эстетического созерцания, — когда я собираюсь «послушать Тосканини», то есть его манеру исполнять Бетховена. Вообще говоря, я отправляюсь на концерт ради того, чтобы «послушать 7-ю симфонию». Безусловно, я буду раздосадован, если услышу всего лишь любительское исполнение, я отдаю предпочтение тому или иному дирижеру. Но это связано с моим наивным желанием услышать 7-ю симфонию «прекрасно исполненной», именно потому что в этом случае она, по моему мнению, будет *прекрасной сама по себе*. Мне кажется, что огехи плохого оркестра, который «играет слишком быстро» или «слишком медленно», «не попадает в такт» и т. д., скрывают, «предают» исполняемое им произведение.

<sup>1</sup> См. наст. кн., часть III, гл. 2.

<sup>2</sup> Именно в этом смысле начинаящая актриса может сказать, что ее страх помог ей изобразить робость Офелии. Если он чем и помог ей, так это тем, что она ирреализовала его, то есть начала схватывать его уже не сам по себе, а как аналог робости Офелии.

Лучше всего будет, если оркестр отойдет в тень перед исполняемым произведением; и если у меня есть причины доверять исполнителям и дирижеру, то я смогу обнаружить себя как бы перед лицом 7-й симфонии *самой по себе, собственной персоной*. В этом все со мной согласятся. Однако посмотрим теперь, что же такое 7-я симфония «собственной персоной»? Очевидно,<sup>1</sup> что это — некая *вещь*, то есть что-то, что находится передо мной, сопротивляется мне, длится. Разумеется, не нужно больше доказывать, что эта вещь представляет собой нечто вполне синтетическое, что существует не благодаря нотам, а благодаря некоторым объемлющим тематическим совокупностям. Однако эта вещь — реальна она или ирреальна? Прежде всего, обратим внимание на то, что я слушаю 7-ю симфонию. Эта «7-я симфония» не существует для меня во времени, я схватываю ее не как, определенным образом датированное событие, не как артистическое представление, которое развертывается в зале Шатле 17 ноября 1938 г. Если завтра или через восемь дней я буду слушать, как эту симфонию интерпретирует другой оркестр, под управлением Фуртвенглера, то вновь столкнусь с *той же самой симфонией*. Просто она будет сыграна лучше или хуже. Теперь посмотрим, как я слушаю эту симфонию; некоторые люди при этом закрывают глаза. В этом случае они не проявляют интереса к зримому и определенным образом датированному музыкальному событию; они отдаются самим звукам. Другие фиксируют свой взгляд на оркестре или на дирижере, стоящем к ним спиной. Но они не видят того, на что смотрят. Именно это состояние Рево д'Алон называет зачарованной рефлексией. Фактически зал, дирижер и сам оркестр исчезают для меня. Следовательно, я погружаюсь в 7-ю симфонию, но с той непременной оговоркой, что не слушаю ее в *каком-то определенном месте*, не думаю уже об актуальном и как-то датированном событии, с той оговоркой, что последовательность тем я истолковываю как абсолютную, а не реальную последовательность, которая развертывается, скажем, в то самое время, когда Пьер наносит визит кому-либо из своих друзей. Поскольку я ее схватываю, эта симфония *не находится здесь*, между этими стенами, на кончиках этих смычков. Она не находится и «в прошлом», как если бы я думал, что это произведение в такой-то день зародилось в уме Бетховена. Она целиком вне реального. Она обладает своим собственным, а именно внутренним временем, которое развертывается от

первой ноты аллегро до последней ноты финала, но этому времени не предшествует какое-либо иное время, которое заканчивалось бы «до» первых тактов аллегро; и за ним не следует время, которое начиналось бы «после» финала. 7-я симфония не пребывает *во времени*. Следовательно, она полностью ускользает из сферы реального. Она предстает *собственной персоной*, но как отсутствующая, как находящаяся вне сферы досягаемости. Я не могу как-либо повлиять на нее, изменить в ней хоть одну ноту или замедлить ее движение. Однако в своем проявлении она зависит от реального: если дирижер упадет в обморок или в зале разразится пожар, то оркестр сразу же перестанет играть. Из этого мы не сделаем вывод, что в этом случае 7-я симфония будет схвачена нами как прерванная. Нет, мы скажем, что было остановлено ее *исполнение*. Не вполне ли теперь ясно, что исполнение 7-й симфонии является ее *аналогом*? Симфония может быть манифестирована только посредством аналогов, которые имеют определенную датировку и развертываются в нашем времени. Но чтобы схватить ее *по этим аналогам*, нужно выполнить образную редукцию, то есть схватить в качестве аналогов именно реальные звуки. Следовательно, она выступает как вечно присутствующая в другом месте, как вечно отсутствующая здесь. Но не надо воображать себе (как это делает Спендрелл в «Контрапункте» Хаксли), что она существует в каком-то другом мире, в умопостигаемых небесах. Она не просто находится вне времени и пространства, как например сущности; она пребывает вне сферы *реального*, вне существования. Я слушаю ее вовсе не в реальности, а в воображении. Именно этим объясняется, почему нам всегда столь трудно переходить от «мира» театра или музыки к миру наших повседневных забот. На самом деле, мы переходим не от одного мира к другому, а от образной установки к реализующей. Эстетическое созерцание подобно намеренно вызванному сну, а переход к реальному напоминает пробуждение. Часто говорят о том, что возвращение к реальности сопровождается неким «разочарованием». Но последним нельзя объяснить, к примеру, почему такой дискомфорт возникает и после просмотра какой-нибудь реалистической, тяжелой пьесы; ведь в этом случае реальность должна была показаться нам успокаивающей. Фактически этот дискомфорт есть лишь дискомфорт спящего, который пробуждается: когда пьеса или симфония резко прерывается, зачарованное сознание, которое

было блокировано воображаемым, внезапно освобождается от чар и возобновляет контакт с действительностью. А кроме этого и не нужно ничего, чтобы вызвать ту тошноту и отвращение, которыми характеризуется реализующее сознание.

Из этих немногих замечаний уже можно заключить, что реальное никогда не бывает прекрасно. Красота — это достоинство, которое если и можно было бы чему-либо приписать, то только воображаемому, и которое подразумевает обращение в небытие мира в его сущностной структуре. Именно поэтому глупо смешивать мораль и эстетику. Ценности добра предполагают бытие-в-мире, они имеют отношение к поведению в сфере реального и подчинены прежде всего характерной абсурдности существования. Говорить, что мы «принимаем» по отношению к жизни эстетическую установку — значит постоянно путать реальное и воображаемое. Тем не менее нам случается принимать установку эстетического созерцания в отношении тех или иных реальных событий или объектов. В этом случае каждый может заметить в себе какое-то попятное движение в отношении созерцаемого объекта, который как таковой ускользает в небытие. Дело в том, что с этого момента он уже не воспринимается; он функционирует как *аналог* самого себя, и это означает, что посредством его актуального присутствия для нас манифестируется его собственный ирреальный образ. Этот образ может быть просто «самим» нейтрализованным, обращенным в небытие объектом, как в том случае, когда я любуюсь красивой женщиной или созерцаю бойню во время корриды; он может быть также несовершенным и нечетким явлением того, чем он *мог бы быть* сам по себе, как в том случае, когда художник улавливает гармонию двух более ярких, более живых красок, *через посредство* реальных пятен, которые он замечает на стене. В то же время объект, появляясь как бы *позади* самого себя, становится *недосыгаем*, к нему невозможно прикоснуться; отсюда та прискорбная безучастность, которую мы испытываем по отношению к нему. Именно в этом смысле можно сказать, что чрезмерная красота женщины убивает желание, которое можно испытывать к ней. В самом деле, мы не можем пребывать одновременно и в эстетическом плане, где появляется то самое ирреальное, которым мы любимся, и в реальном плане физического обладания. Чтобы желать женщину, надо забыть, что она красива, ибо желание есть погружение в самую

сердцевину существования со всей условностью и абсурдностью последнего. Эстетическое созерцание *реальных* объектов имеет ту же структуру, что и парамнезия, в случае которой реальный объект выполняет функцию аналога в отношении самого себя в прошлом. Просто в одном случае имеет место обращение в небытие, а в другом — обращение в прошлое. Парамнезия отличается от эстетической установки тем же, чем память — от воображения.

**Часть вторая  
ВЕРОЯТНОЕ**

<b>Природа аналога в ментальном образе . . . . .</b>	<b>127</b>
Глава 1. Знание . . . . .	127
Глава 2. Аффективность . . . . .	142
Глава 3. Движения . . . . .	149
Глава 4. Роль слова в ментальном образе . . . . .	163
Глава 5. О способе явления вещи в ментальном образе . . . . .	167

**Часть третья  
РОЛЬ ОБРАЗА В ПСИХИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ**

<b>Глава 1. Символ . . . . .</b>	<b>181</b>
Глава 2. Символические схемы и иллюстрации мысли . . . . .	194
Глава 3. Образ и мышление . . . . .	202
Глава 4. Образ и восприятие . . . . .	213

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

<b>Я. А. Слинин. На подступах к экзистенциализму: размышления Ж.-П. Сартра о воображении и воображаемом . . . . .</b>	<b>5</b>
---	----------

Стр.

**Часть первая  
ДОСТОВЕРНОЕ**

<b>Интенциональная структура образа . . . . .</b>	<b>52</b>
<b>Раздел I. Дескрипция . . . . .</b>	<b>53</b>
Глава 1. Метод . . . . .	53
Глава 2. Первая характеристика: образ есть некое сознание . . . . .	54
Глава 3. Вторая характеристика: феномен квази-наблюдения . . . . .	58
Глава 4. Третья характеристика: образное сознание полагает свой объект как некое небытие . . . . .	64
Глава 5. Четвертая характеристика: спонтанность . . . . .	68
Заключение . . . . .	68
<b>Раздел II. Семья образа . . . . .</b>	<b>72</b>
Глава 1. Образ, портрет, карикатура . . . . .	72
Глава 2. Знак и портрет . . . . .	77
Глава 3. От знака к образу: сознание подражаний . . . . .	83
Глава 4. От знака к образу: схематические рисунки . . . . .	90
Глава 5. Лица в пламени. Пятна на стенах. Скалы с очертаниями человеческого тела . . . . .	98
Глава 6. Гипнагогические образы. Сцены и персонажи, увиденные в кофейной гуще или в хрустальном шаре . . . . .	101
Глава 7. От портрета к ментальному образу . . . . .	119
Глава 8. Ментальный образ . . . . .	122

**Часть четвертая  
ВООБРАЖАЕМАЯ ЖИЗНЬ**

<b>Глава 1. Ирреальный объект . . . . .</b>	<b>219</b>
Глава 2. Поведение перед лицом ирреального . . . . .	236
Глава 3. Патология воображения . . . . .	254
Глава 4. Сновидение . . . . .	271

**Заключение**

<b>Глава 1. Сознание и воображение . . . . .</b>	<b>295</b>
Глава 2. Произведение искусства . . . . .	309

**Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия.** — СПб.: Наука, 2001. — 319 с. (Сер. «Французская библиотека»).

ISBN 5-02-026808-9

Работа Ж.-П. Сартра «Воображаемое» (*L'Imaginaire*) представляет собой произведение известного философа, созданное в конце 30-х годов и обнаруживающее сильное влияние уже опубликованных к тому времени феноменологических трудов Э. Гуссерля. Автор словно выполнял задание учителя, наметившего основные направления феноменологической дескрипции всевозможных предметов интенционального сознания. Сартр выбирает одну из наиболее существенных и интригующих способностей человеческого разума — воображение. В работе «Воображение» (*L'Imagination*), появившейся несколько ранее, он проводит критический анализ теорий ментального образа, появившихся со временем Декарта. Теперь же, следя основной методической мысли Гуссерля, он берется осуществить феноменологическое описание деятельности воображения и иоэматического коррелята этой деятельности — воображаемого, образа.

Довоенная работа Сартра сохраняет свое значение как в области применения фундаментальных философских методологий, так и в теории искусства и предмета художественного творчества. Осуществленная автором скрупулезная феноменологическая дескрипция представляет собой крайне поучительный опыт, а кроме того, тесно связана с литературным творчеством автора, в частности с появившимся примерно в то же время романом «Тошнота».

## **Жан-Поль Сартр**

### **ВООБРАЖАЕМОЕ. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ ВОСПРИЯТИЯ**

Технический редактор *И. М. Кашеварова*  
Корректоры *Ф. Я. Петрова, А. Х. Салтанаева*  
и *Е. В. Шестакова*  
Компьютерная верстка *Л. Н. Напольской*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г.  
Подписано к печати 20.12.2000. Формат 60 × 84 $\frac{1}{16}$ . Бумага офсетная.

Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 18.7.  
Уч.-изд. л. 18.1. Тираж 2000 экз. Тип. зак. № 3593. С 54

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН  
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская лин., 1  
[nauka@aspid.nw.ru](mailto:nauka@aspid.nw.ru)

Санкт-Петербургская типография «Наука» РАН  
199034, Санкт-Петербург, 9 лин., 12