

ЭНДЖЕЛ Дж.

**ТВОРЧЕСКОЕ ВОООБРАЖЕНИЕ:
ОТ ПРОСВЕЩЕНИЯ К РОМАНТИЗМУ**

ENGELL J.

**The creative imagination:
Enlightenment to romanticism. —**

**Cambridge (Mass.); L.:
Harvard univ. press, 1981. —
XIX, 416 p.**

Джеймс Энджел (адъюнкт-профессор Гарвардского университета, Бостон, США) ставит своей целью показать генезис являвшейся одним из основных понятий общественной мысли XVIII в. идеи “творческого воображения”. Работа состоит из шести частей: “Поиски источника”, “Широкая сцена”, “Немецкие основатели”, “Вера в воображение”, “Литературные изыскания”, “Гармония бытия”.

Идея “творческого воображения” возникла одновременно в литературе, эстетике, философии, религии и науке. Такие выдающиеся личности, как Т.Гоббс, Дж.Аддисон, Д.Юм, И.В.Гёте, И.Кант, С.Т.Колридж и другие каждый по-своему исследовали природу воображения.

В ходе различных споров и дискуссий идея “творческого воображения” получала и дальнейшее обоснование, и дальнейшее развитие, окончательно оформившись в немецкой классической философии. Впервые понятие “творческое воображение” встречается в начале XVIII в. Каждый из английских романтиков (Колридж, Хэзлиж, Блейк, Шелли, Вордсворт и Китс) затем трактовал свойства творческого воображения по-своему. Еще в конце XVII в. было сделано несколько попыток различения “фантазии” и “воображения”, причем последнее

понималось как движущая сила восприятия, опыта, эстетической оценки и художественного творчества. Воображение также виделось как некая космическая сила, ответственная и за любой вид прогресса, и за “божественное” в человеке.

Создав идею “воображения”, эпоха Просвещения построила на ней свое понимание гения, поэтического таланта, индивидуальности и даже этики. Локк, Шефтсбери, Юм, Кант и Лейбниц рассматривали идею воображения, отталкиваясь от различных исходных рубежей. “Как коралловый риф, идея эта распространялась из различных центров, но затем разрослась и покрыла обширнейший регион” (с.3).

Основы теории воображения были заложены Т.Гоббсом в “Левиафане”. Наши чувства реальности, понимание и длительность опыта формируются, согласно Гоббсу, именно тогда, когда разум соединяет образы в поисках воображения. Порядок и действительность также возникают в контексте воображения. Так, язык, например, состоит из “знаков”, используемых для передачи содержания нашего воображения. Сила воображения определяет и интенсивность человеческих страстей, и полноту понимания. Мир, жизнь, действительность получают форму и значение в зависимости от моделей, построенных воображением и раскрашенных удовольствием и болью. На первых же страницах “Левиафана” обсуждается различие между латинским “*imaginatio*” и Греческим “*phantasia*”. Первое, по Гоббсу, относится к объекту, которого нет более в наличии; второе же предполагает возможность восприятия впечатлений. В конечном счете Гоббс употребляет термин “воображение” в широком смысле термина “фантазия”. Он расширяет функцию фантазии или воображения, начиная от пассивной регистрации окружающего мира и до активного формирования наших концепций мира, а затем вплоть до самого творческого акта. Гоббс различает два уровня воображения: 1) низший, на котором формируются восприятия и картина действительности, и 2) высший, на котором создаются новые образы и идеи. Именно второй уровень и лежит в основе любого искусства. Воображение для Гоббса не механическая, а живая и активная сила, ибо не только человеческие эмоции, аппетиты и желания, но даже воля зависят от воображения.

Дж.Локк противопоставляет продуктивное воображение репродуктивному в “Опыте о человеческом разуме”. Полагая, что разум начинает существование как *tabula rasa*, он видит в нем пассивное и активное начала и заявляет, что разум имеет власть производить из простых вещей

сложные. Эту власть разума последователи Локка и идентифицировали с воображением.

А.Э.К.Шефтсбери, чьим воспитателем в раннем детстве был Локк, постулирует гармонию человека и мира, а также “гармонию эстетических, интеллектуальных и моральных импульсов в соединении с эмоцией и эпистемологией” (с.23). Это есть триада добра, истины и прекрасного. В основе своей эта триада являет собой единство, которое постигается моментально и понимается интуитивно. Ее видимый или материальный символ — красота. Вордсворт, Китс, Шелли и Колридж в своем понимании красоты, истины и интуитивного воображения, в сущности (хотя и по-разному), опираются именно на триаду Шефтсбери.

Шефтсбери приписывал творческую силу не уму или способности видения мира, а “продуктивной функции разума” (с.23). Гений, согласно его учению, замечает и воссоздает новую форму развития и гармонии мира, он как бы является составной частью природы, способной извлекать у последней ее тайны. Произведения Шефтсбери пользовались популярностью не только в Англии, но и в Германии, в частности же, их хорошо знал Г.В.Лейбниц, которого автор реферируемой работы даже называет “Шефтсбери континента” (с.25).

Лейбниц также различал фантазию и воображение: первая — идеи фантастические и химерические; второе — сочетание унифицированных идей. Он считал вселенную системой, содержащей тайны, открытые опыту, но недоступные ни чисто экспериментальному, ни чисто созерцательному эстетическим подходам. Гамлет с его знаменитым высказыванием о том, что “много в мире есть того, что вашей философии не снилось” (перевод Б.Пстернака), слушал бы Лейбница с удовольствием, ибо немецкий философ был убежден в том, что на небе и на земле есть много неизвестного ни одной из философий. Лейбниц полагал, что врожденные идеи заключены в разуме, как прожили в мраморе, а воображение для него — это та активная творческая сила, которая возникает в случае столкновения внутренних коллизий и диспозиций разума с внешними обстоятельствами, с реальностью природы. Сам Лейбниц, однако, не употреблял слово “воображение” в контексте рассуждений о вышеназванном взаимодействии разума и природы. Дело в том, что в конце XVII в. и в начале XVIII в. этот термин еще не получил той популярности, какую он приобрел впоследствии. Лейбниц предпочитает говорить об активной творческой силе, но все его рассуждения на эту тему и легли в основу позднейших романтических теорий воображения. Когда мы читаем, что понимали под понятием

“воображение” Вордсворт, Блейк, Шелли, Руссо, Гёте, Китс и Колридж, может показаться, что мысли Лейбница на этот счет как бы “вторичны” (с.32), но истина заключается в том, что Лейбниц опередил свою эпоху на целое столетие, ибо романтическая концепция воображения произросла именно на основе учения Лейбница.

В 1712 г. английский писатель Джозеф Аддисон напечатал в издаваемом им совместно с Р.Стилом журнале “Зритель” (“Spectator”) серию эссе об “удовольствиях воображения”, снабдив тем самым современную ему английскую поэзию и литературную критику, по образному выражению автора реферируемой работы, той главной артерией, которая связала философию и психологию с искусством и литературной критикой. Понятие “воображение” по сей день “является главнейшим звеном, соединяющим спекулятивную мысль с теорией литературы” (с.33). После выхода в свет серии эссе Аддисона интерес к понятию “воображение” как к литературно-критической концепции начал бурно расти. Аддисон разделил “удовольствия воображения” на первичные и вторичные и заявил, что они, в общем, эквивалентны первичному и вторичному воображению. Под “первичным воображением” он понимал ментальные (в основном, визуальные) образы, получаемые из опыта. “Вторичное воображение”, по Аддисону, — это способность сохранять и изменять эти образы и соединять их в различные картины и видения. Таким образом, вторичное воображение является внутренним психологическим процессом. Воображение, полагал Аддисон, создает объекты, которых нет в жизни, и тем самым помогает природе. Так, Калибан из шекспировской “Бури” — творение воображения, а образ Цезаря создан “благодаря традиции, истории и наблюдению” (с.37). При помощи воображения создается произведение искусства, но и оценка последнего происходит также с участием воображения. Находясь под влиянием эстетики Шефтсбери, Аддисон предвосхищает поиск красоты как интуитивного образа мира, разработанный поздним Просвещением. Удовольствия воображения, считает он, зависят от интеграции множества свойств и операций разума.

Д.Юм и английский критик и эссеист Сэмюэл Джонсон были современниками, и для них обоих понятие “воображение” становится основным фактом жизненного опыта. Активная работа воображения и самое наличие последнего явились как для Юма, так и для Джонсона не только самым важным эмпирическим фактом, но и неизбежностью. Воображение, конечно, не является материей, оно не “получается” в ощущении, но только благодаря ему можно объяснить, почему мы

объединяем прошлое, настоящее и будущее, направляя свои действия. “Юм и Джонсон полагают, что воображение — это единственная сила, на которую мы опираемся, чтобы понять внешние события, это основное и единственное средство, благодаря которому мы реагируем (пусть даже неправильно) на мир, когда тот разрушает наши надежды и чаяния” (с.52).

По Юму, воображение сочетает страсти с идеями, оно “оркеструет” гармонию чувства и мысли, дает направление идеям, “объединяя их в едином действии” (с.53). Наши чувства и мысли являются сильными или слабыми в зависимости от воображения.

Юм считал, что воображение обманчиво, оно может завести нас в тупик, ибо выискивает новые объекты и создает беспочвенные страхи. Оно всегда готово захватить инициативу и установить тиранию над разумом. Но мы не можем не обращать внимание на воображение, ибо все наши способности, включая разум, без воображения “хромают на одну ногу” (с. 54). Юм исключает способность суждения из сферы воображения, ибо хотя последнее и производит образы и верования, но даже верования стоят ниже, чем “идеи суждения” (с.55).

Джонсон не подходил к воображению как психолог-теоретик, не искал открытия тайн художественного творчества или космологии. Он стремился понять, почему благодаря воображению возникает столько событий в повседневной жизни, которые затем становятся содержанием для литературы и искусства.

В английской общественной мысли середины XVIII и до начала XIX в. преобладал в исследовании воображения ассоциативизм. Приверженцы теории “ассоциации идей” утверждали, что разум привычно и моментально группирует идеи или образы в соответствии с определенными моделями (или “законами ассоциации”), причем процесс этот очень сложен. Каждый индивидуальный разум не только имеет уникальный огромный объем образов, но и соединяет последние со своими страстями, чувствами и привычками⁸³. К ассоциативно там относятся, по мнению автора, Локк, Беркли, Дэвид Хартли, Джозеф

⁸³ Примером применения теории “ассоциации идей” в английской классической литературе XVIII в. является эпизод из сатирического романа Л.Стерна “Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена”, когда для отца героя необходимость завести часы в холле вечером в каждое первое воскресенье каждого месяца в году ассоциировалась с необходимостью исполнить свой супружеский долг, результатом чего и было появление на свет Тристрама. — Прим. ред.

Пристли, Эразмус Дарвин (дед Ч.Дарвина), Джеймс Битти, Фрэнсис Хатчесон, Джордж Тернбул и др.

Ранняя работа Эдмунда Берка “Философское исследование природы наших идей возвышенного и прекрасного” (“Philosophical enquiry into the origin of our ideas of sublime and beautiful”, 1757) сразу же получила большую известность не только в Англии, но и в Германии (в переводе Г.Э.Лессинга). Берк основывает на воображении динамические отношения разума и природы, считая, что именно воображение соединяет внутренние страсти и нашу способность чувствовать и действовать с непосредственным опытом. Человеческий разум, писал Берк, обладает собственной созидательной силой, которая называется Воображением и к которой относятся остроумие, фантазия, изобретательность и т.д.

Деятели эпохи Просвещения любили называть ее “эпохой критики”. И действительно, как пишет Э.Кассирер, философия и психология объединились с литературной и эстетической критикой “у всех выдающихся людей этого столетия” (с.78). После 1750 г. этот союз гуманитарных наук направляется на исследование человеческого воображения, свойства, которое даже больше, чем разум, по мнению просветителей, раскрывает истину в человеческом опыте, вскрывает как тайны космоса, так и индивидуальной психики. Именно этот интерес к проблеме воображения и привел к возникновению той эпохи, которая обычно называется романтизмом. Гёте, например, был убежден в том, что эта эпоха великих литературных талантов была воспитана в колыбели философии, причем подготовили ее исследования проблемы гения, которые были начаты английскими эссеистами, философами и литераторами Александром Джерардом (1728-1795) и Уильямом Даффом (1732-1815). В “Эссе о вкусе” (“Essay on taste”, 1759) и “Эссе о гении” (“An essay on genius”, 1774) Джерард придает воображению такое значение, что ему приписывается сила, которая прежде признавалась только за суждением. Джерард разрабатывает стройную концепцию воображения, сравнивая последнее с магнитом, притягивающим различные идеи и образы, получаемые из природы. Джерард и его коллеги из Абердинского философского общества – Томас Рид, Даголд Стюарт, Джеймс Битти – комментировали учение Юма о “впечатлениях”.

Вводя понятия “страсть” и “суждение” в сферу понятия “воображение”, Джерард утверждает, что гений зависит от изобретательности, т.е. способности “делать новые открытия в науке” или “создавать оригинальные произведения искусства” (с.80).

Гений рождается только благодаря воображению, утверждает Джерард в “Эссе о гении” (которое было переведено на немецкий язык уже в 1776 г.). На воображение, конечно, влияют память и способность суждения, но ни та, ни другая не могут стать причиной рождения гения. Гениальный человек устанавливает взаимосвязь не связанных между собой перцепций и идей благодаря силе своего особого воображения.

Джерард указывает на несколько свойств воображения: плодovitость, деятельность, энтузиазм. Он придерживается конвенционального ассоциативистского взгляда на роль чувств, привычки и памяти в создании и связывании между собой идей. Страсть, по мнению Джерарда, возбуждает воображение, являясь катализатором идей. Воображение, со своей стороны, оплавляет воедино мысли и страсти. Поэт движется от образа к образу с громадной скоростью, подчиняя их одной сильной страсти. Если же образ ассоциируется со множеством мыслей и чувств, то он приобретает силу символа. В главе “Влияние страстей на ассоциацию” своего “Эссе о гении” Джерард устанавливает “фундаментальный принцип симпатической идентификации”, утверждая, что сила симпатии, “оживляющая наши представления о страстях, может превратить эти представления в сами страсти” (с.82). Учение Спинозы о “*nature naturane*” (природе творящей) И “*nature naturata*” (природе сотворенной) Джерард понимал как имитацию художником творческого, организующего духа природы.

Уильям Дафф в своем эссе “Учение об оригинальном гении” (“*Essay on original genius*”, 1767) утверждает, что воображение — это огромная естественная сила. Отличая “оригинального” гения от просто гения, Дафф говорит о степенях воображения, зависящих от способности суждения. Он начинает свое эссе с предупреждения о том, что одного воображения для гения мало. Такое понятие, как вкус, которое является эстетическим суждением, способным создавать произведения искусства, для Даффа неотделимо от воображения. Вкус и воображение взаимодействуют, их можно рассматривать как единую операцию разума, соединяющую в себе отклик и активное творчество.

Даффу видится воображение как “пластическая сила”, которая хотя и не снабжает акт творчества планом или конспектом, но все же формирует и унифицирует собранные идеи и “материалы” (с.85). Наиболее одаренный или “оригинальный” гений имеет грандиозное воображение. Дафф различает также фантазию и воображение, да и вообще его “Эссе об оригинальном гении” содержит, так сказать в эмбриональном состоянии, целый ряд идей, которые впоследствии были

разработаны теоретиками английского романтизма, и в частности Колриджем в его “Biographia literaria”.

В разделе “Немецкие основатели” речь идет о разработке концепции воображения в Германии, “которая была более полной и далеко идущей в философском отношении, чем все, что дала Англия” (с. 91). В Германии исследования концепции воображения были более систематичными. Их осуществляли К.Вольф, А.Баумгартен, М.Хиссман, И.Маас, И.Г.Сульцер, К.Майнерс, К.Ф.Мориц, И.Г.Фихте, “иенские романтики” (Новалис, братья Ф. и А.Шлегели), Л.Тик, Ф.В.Шеллинг, И.Ф.Шиллер, И.Кант, И.В.Гёте.

Кристиан Вольф систематизировал положения Лейбница о предустановленной гармонии, Александр Баумгартен ввел термин “эстетика”, разработав в своей книге “Aesthetica” (1739) моральный и артистический подход к понятию “сила воображения”. Михаэль Хиссман был популяризатором теории ассоциативности в Германии, а Иоагнн Маас был продолжателем этой традиции.

Иоганн Георг Сульцер в своей четырехтомной работе “Общая теория изящных искусств” (“Allgemeine theorie der schönen Künste”, 1771-1774) называет воображение “матерью всех изящных искусств”, полагая, что только присутствие воображения отличает художника от остальных людей (с.104).

Автор утверждает, что концепцию воображения автор воспринял у Иоганна Николауса Тетенса (1736-1807), который, в свою очередь, изучал “Эссе о вкусе” и “Эссе о гении” Александра Джерарда (с.118). Тетенс же, в свою очередь, непосредственно повлиял на разработку теории воображения Колриджем.

В разделе “Вера в воображение” исследуются проблемы морального воображения (или симпатии), неожиданных связей и ассоциаций в процессе воображения, различия между фантазией и воображением.

Идея симпатии, т.е. *чувства* индивида к другим, и подход к миру в целом, идентификация себя с другими и даже с неживой природой, тесно связана с понятием “воображение”. Еще Шефтсбери сказал: “Все вещи испытывают чувство симпатии (с. 143). Он восхвалял поэтов за то, что они схватывают “внутреннюю форму и структуру себе подобных” (с.146). Поэт, по Шефтсбери, “самоуничтожается”, когда воплощает в своем творчестве изображаемые объект или личность.

Юм специально анализировал различные психологические причины для симпатизирующего импульса. В основе этих импульсов лежит воображение, но Юм понимал последнее как некое общее и

неуловимое качество, отчего и не вникал в этом вопросе в детали. Э.Берк специально писал в эссе о симпатии, подражании и амбиции, что когда мы наблюдаем чувства других, мы испытываем те же чувства, и поэтому “наша симпатия должна рассматриваться как вид замещения” (с.148). Адам Смит в работе “Теория моральных чувств” (“Theory of moral sentiments”, 1759) говорит, что симпатия лежит в основе всех моральных действий и мыслей о морали, но симпатизирующее чувство приводится в действие только благодаря воображению.

Томас Браун в “Философии человеческого разума” (“Philology of the human mind”, 1820) употребил вместо слова “ассоциация” термин “суггестия”, говоря о неожиданных связях идей, образов, эмоций, которые до этого никогда не объединялись и не сопоставлялись.

Было принято считать, что знаменитое различие фантазии и воображения, произведенное Колриджем, заимствовано теоретиком английского романтизма из какого-то неизвестного немецкого источника. Автор, однако, ссылаясь на работу Дж.Буллита и У.Дж.Бейта, показывает, что в XVIII в. в английском обиходе бытовало точно такое же различие фантазии и воображения, какое затем теоретически обосновал Колридж. Было принято говорить, что фантазия – женского рода, а воображение – мужского (с.393).

В разделе “Литературные изыскания” вкратце сказано о подходе к проблеме воображения у Гердера, Фихте, Шиллера, братьев Шлегелей и Новалиса. Подробно автор останавливается на творческих достижениях в английской поэзии (Блейк, Шелли, Вордсворт, Китс), основанных на идее воображения. Блейк неизбежно верил в силу воображения, для Шелли было очевидно, что “слова не могут проникнуть в тайну нашего бытия” (с.263), он считал, что воображение вскрывает мораль и проникает в нее. Вордсворт прямо говорит в своей поэме “Прелюдия” (“The prelude”), что воображение – основная тема его творчества. Китс, который сам обладал ярким, симпатизирующим людям воображением, считал, что последнее живет и сохраняется только в рамках поэзии.

Раздел “Гармония бытия” посвящен воззрениям Шеллинга и Колриджа.

Шеллинг считает, что воображение равно присуще Богу и человеку. Божественное воображение создает человека и Вселенную. Человеческое воображение, с его высшим проявлением в искусстве, является на низшем уровне аналогом божественного воображения. Только воображение может привести нас в высшие сферы философии – к Абсолюту или к Богу. Поскольку искусство является тем видом

деятельности человека, которая более всего напоминает творческое воображение Бога, высший вид философии, по Шеллингу, — это философия искусства. В каждом объекте или произведении искусства воображение соединяет универсальную форму, бесконечное с конечным, индивидуальным проявлением. В акте воображения формируются два единства, каждое из которых равнозначно другому: форма становится бытием, а бытие — формой. Так, при создании Вселенной природа и Бог “вечно переходят друг в друга” (с. 305). Воображение для Шеллинга — это нематериальная и даже какая-то таинственная энергия. Оно существует как электричество, магнетизм или сила притяжения. Творческое воображение предполагает диалектику бесконечного (или идеального) и конечного и реального. Поскольку работы Шеллинга представляют большую трудность для чтения и понимания, автор предлагает следующую схему уровней воображения в его эстетической теории (с.308):

первая потенция или сила	вне сознания; оригинальное восприятие ощущений
вторая потенция или сила	сознание; сила воображения как интеллектуальная интуиция или воспри- ятие
третья высшая потенция или сила	самосознание; сила воображения как художественное или творческое вооб- ражение; эстетическое или художест- венное восприятие

Философия искусства Шеллинга, полагает автор, поднимает философию на высшую ступень, “поскольку она признает и включает в себя силу творческого воображения” (с.323).

Шеллинг приравнивает зло к фальшивому воображению, а космическое зло считает проявлением неудачи божественного воображения. Воображение несет о собой свободу, но также и большую ответственность, чувство, что все представители человеческой природы в конечном итоге исторически имеют общую судьбу. Реальное знание, истинное воображение не могут никогда воплотиться, по Шеллингу, в одном индивиде, а только во всем человечестве.

И.Е.Клейнер