

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт философии Российской академии наук

На правах рукописи

Букреева Анна Николаевна

**Герменевтический подход к анализу смысла
художественных образов**

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата философских наук

Специальность – 09.00.01 – *онтология и теория познания*

Научный руководитель
доктор философских наук
Шульга Елена Николаевна

Москва

2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава первая. Художественное творчество как источник познания и образец знания.....	13
1.1. Эпистемологические аспекты художественного образа.....	14
1.2. Художественные образы и реконструкция смысла мифологического и натурфилософского знания о мире, человеке и природе.....	31
1.3. Современная эпистемология о специфике типов мышления и познания, их эволюции.....	47
Глава вторая. Когнитивная герменевтика как методология истолкования художественных образов.....	71
2.1. Философские истоки герменевтики. Сущность герменевтического подхода	74
2.2. Методы интерпретации и способы передачи смысла художественных образов	84
2.3. Когнитивные особенности процесса художественного творчества, роль воображения.	111
2.4. Художественный образ и его скрытые мировоззренческие смыслы: герменевтический подход.....	128
Заключение	146
Литература	149

Введение

Актуальность избранного направления исследования обусловлена и усиливается потребностями философского осмысления проблемы творчества в его концептуально-историческом, герменевтическом и когнитивном аспектах. Изучение специфики деятельности человека по созданию художественных образов изобразительного искусства как образцов культуры, делает актуальной задачу философской интерпретации их смысла. Интерпретируя художественные образы произведений, в особенности далеко отстоящих от нас эпох, выявляя их культурно-историческое значение, мы получаем определенные знания о конкретной исторической эпохе, о культурной традиции и культурных универсалиях, об образе мира.

Обращение к герменевтике позволяет более глубоко проникнуть в содержание произведения и выявить скрытый смысл его образов. Герменевтика художественных образов направлена на обнаружение того знания, которое транслирует этот образ. Более того, герменевтический подход к интерпретации смысла художественных образов позволяет реконструировать целостную картину мира с присущей данной культуре традицией передачи знания в форме искусства; позволяет выявить роль и значение образцов искусства как особого способа освоения действительности и выражения типичного для данной исторической эпохи знания. Такой широкий взгляд на проблему делает актуальным поиск методологической базы интерпретации как основы понимания, наряду с выявлением эпистемологического значения художественных образов, рассматриваемых как образцов мировой европейской культуры. Тем самым проблематика понимания и интерпретации, как центральная для философской герменевтики, тесно соприкасается с эпистемологическим направлением исследования, в котором особое значение имеет рассмотрение когнитивных основ процесса творчества. На этом пути соотношение герменевтического и эпистемологического подходов к проблеме художественного творчества

представляется особенно актуальным в связи с поиском эффективных методов интерпретации, рассматриваемых в контексте процесса познания.

Содержательное многообразие символов искусства и культуры в целом, делает актуальным поиск философских оснований для систематизации знаний в этой области. Обращение к анализу смысла конкретных художественных образов изобразительного искусства, наиболее характерных для конкретной эпохи, как раз и закладывает основу для такой систематизации.

Степень научной разработанности проблемы

Обсуждаемый в диссертации круг проблем лежит в русле основных тенденций развития современной теории познания, философской герменевтики, истории и методологии науки. Диссертационное исследование опирается на классические труды ведущих ученых и философов, рассматривающих вопросы интерпретации смысла художественных образов, в особенности такие, где содержатся описания методов понимания и интерпретации. Прежде всего, это труды В. Дильтея, Э. Гуссерля, Э. Бетти, Ф. Шлейермахера, Г.-Г. Гадамера, Э. Тисельтона, Дж. Фрезера, К. Леви-Стросса, М. Хайдеггера, Р. Бультмана, М. Мерло-Понти, Г. Осборна, П. Рикёра, а также отечественных исследователей и философов: С.С. Аверинцева, Ю.М. Лотмана, А.Ф. Лосева, Г.Г. Шпета, Б.А. Рыбакова, В.Н. Топорова, В.А. Лекторского, В.С. Стёпина, Т.И. Касавина, В.Г. Кузнецова, И.С. Вдовиной, И.А. Михайлова, А.Л. Никифорова, Г.Л. Тульчинского, В.П. Филатова, С.В. Черненко, Е.Н. Шульги, Т.Г. Щедрина¹.

Формирование методологии философской интерпретации связано с развитием исследовательского аппарата философской герменевтики, становление которой имеет длительную историю. В связи с методологической направленностью исследования особое значение имели работы, где проблема интерпретации рассматривается как в герменевтическом, так и в эпистемологическом аспекте. Диссертация

¹ Список используемой литературы приводится в тексте диссертации.

опирается на труды историков и теоретиков культуры, что позволяет конкретизировать проблему смысла культурных артефактов и художественных образов, раскрывая их роль в определении конкретного стиля и направления в искусстве, выявляя скрытый философский смысл тех идей, которые они передают.

В качестве объекта герменевтического анализа в диссертации рассматриваются произведения искусства, взятые в аспекте их художественной ценности. В диссертации проводится мысль о том, что символика художественных образов раскрывает свое эпистемологическое значение и смысловое, часто скрытое содержание благодаря герменевтическому подходу. Это позволяет рассматривать художественный образ как важный элемент системы общекультурных ценностей и философски значимых идеалов, которые носят конкретно-исторический характер и имеют эпистемологическое, герменевтическое (символическое) выражение. Такая направленность диссертационного исследования делает актуальной проблему выяснения смысла художественных образов, определение соответствия между идеалами конкретной культуры и общечеловеческими ценностями.

В диссертации сделан вывод, что проявлением специфики культуры конкретного народа является сама творческая деятельность, когнитивные особенности которой мы понимаем на основе реконструкции смысла художественных образов. На этом пути герменевтический подход рассматривается как наиболее эффективный и целесообразный, адекватный изучаемому объекту исследования.

Философская проблематика творчества сегодня получает новый импульс в связи с интересом к когнитивным аспектам процесса познания и деятельности мышления и сознания. В связи с этим в диссертации особое внимание уделяется такому феномену, как воображение. Автор опирается на работы отечественных философов, изучающих философские проблемы творчества и познания, их когнитивные и логико-методологические

основания. (Н.С. Автономова, А.М. Алексеев, А.П. Анисов, М.М. Бахтин, И.А. Бескова, Ж.Б. Бекбосынова, В.Л. Васюков, И.С. Вдовина, И.А. Герасимова, И.Н. Инишев, И.Т. Касавин, Е.Н. Князева, Л.П. Киященко, А.С. Кравец, Т.Б. Кудряшова, В.Г. Кузнецов, В.А. Лекторский, И.К. Лисеев, А.С. Майданов, В.В. Миронов, Л.А. Микешина, А.Л. Никифоров, В.М. Розов, В.В. Семёнов, Н.М. Смирнова, Г.В. Сорина, С.В. Соловьева, З.А. Сокулер, Е.О. Труфанова, Г.Л. Тульчинский, Е. В. Фалёв, В.П. Филатов, С.В. Черненькая, Е.Н. Шульга, Т.Г.Щедрина)².

2

Автономова Н.С. Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров М.: 2009; *Анисов А.М.* Семиотические типологии знаков // Логическая семантика: перспективы для философии языка и эпистемологии: Сборник научных статей, посвященных юбилею Е.Д. Смирновой. М.: Креативная экономика. 2011. С. 184-203; *Алексеев А.П.* Философский текст: идеи, аргументация, образы. М.: Прогресс – Традиция. 2006; *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. М. 1986; *Бескова И.А.* Язык творческого бессознательного / Философия творчества. Ежегодник. Выпуск 2. 2016. С. 111-151; *Бекбосынова Ж.Б.* Проблемы герменевтики (Понимание и интерпретация в культурно-исторической коммуникации). М. «Луч». 1992. – 166 с.; *Васюков В.Л.* Логическая семантика и внутренняя онтология языка // Логическая семантика: перспективы для философии языка и эпистемологии: М.: Креативная экономика. 2011. С.55 – 81; *Вдовина И.С.* Феноменолого-герменевтическая методология анализа произведений искусства / Феноменология искусства. М.: 1996. С. 139-159; *Герасимова И.А.* Имя, образ, понятие // Мысль и искусство аргументации. М. 2008. С. 113-144; *Дубровский Д.И.* Гносеология субъективной реальности / Сознание, мозг, искусственный интеллект. ИД Стратегия–Центр. М.: 2007. С.13-36; *Касавин И.Т.* Креативность смысла / Коммуникативная рациональность и социальные коммуникации. М. 2012. С. 432-436; *Князева Е.Н.* Творчество: эпистемологический анализ / Творческое мышление: натуралистическое видение. М.: 2011. С 6-26; *Кудряшова Т.Б.* К вопросу о роли воображения в культуре // Известия высших учебных заведений. Серия: Гуманитарные науки. Ивановский государственный химико-технологический университет. Т. 1, №1. 2010. С. 34-37; *Кузнецов В.Г.* Герменевтика и гуманитарное познание. М. 1991; *Кравец А.С.* «Второе дыхание» герменевтики / Современные проблемы познания в социально-гуманитарных и естественных науках. Воронеж. 2009. С. 11-136; *Лекторский В.А.* Философия и исследование когнитивных процессов / Когнитивный подход: философия, когнитивная наука, когнитивные дисциплины. М.: «Канон +». РООИ. «Реабилитация». 2008. С. 4-10; *Майданов А.С.* Отображение и воображение как виды деятельности архаического интеллекта / Проблема воображения в эволюционной эпистемологии. М.: 2013. С. 143-165. *Миронов В.В.* Философия и метаморфозы культуры. М. 2005; *Микешина Л.А.* Философия познания. М. 2002; Диалог когнитивных практик. Из истории эпистемологии и философии науки. М.: РОССПЭН. 2010; *Михайлов А.В.* Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб. 2006. – 560 с.; *Никифоров А.Л.* Семантическая концепция понимания / Объяснение и понимание в научном познании. М. ИФ РАН. 1983; *Сорина Г.В.* Экспертный анализ текста: методология и практика / Издательский центр АНОО «ИЭТ», 2017; Пространство и время. 2(16). 2014. С 103-110; *Стёпин В.С.* Философия – рефлексия над основаниями культуры / Стёпин В.С. Цивилизация и культура. СПб. 2011. С 208-219; *Труфанова Е.О.* Я – нарратив и его автор / Философия науки. Вып. 15. М.: 2010. С 183-193; *Тульчинский Г.Л.* Феноменология зла и метафизика свободы. СПб: Алетейя, 2018. – 484 с.; *Фалёв Е.В.* Герменевтика Мартина Хайдеггера. СПб. 2008. – 224 с. *Шульга Е.Н.* Понимание и интерпретация. М.: Наука. 2008. – 318 с.

В диссертации проводится мысль о том, что именно воображение художника является важным направляющим и стимулирующим элементом его творческой деятельности и оказывает влияние на создаваемый им образ и конкретный сюжет произведения. На связь воображения и творчества обращают внимание многие философы. Так, уже И. Кант определяет воображение как тот «общий корень», который связывает такие крайние звенья познания, как чувственность и рассудок. Последующая посткантовская эпоха, в частности, в лице Э. Гуссерля, Ж.-П. Сартра, К. Твардовского, придавая значение воображению как когнитивной способности творческого мышления, подчеркивает роль ментальных процессов в создании тех или иных художественных образов. Так, Ж.-П. Сартр создает феноменологическую концепцию образов, где делается акцент на образном сознании, и где воображение предстает как элемент познавательной деятельности. Отталкиваясь от этих идей, в диссертации впервые конкретизируются определенные типы творческого воображения.

Объектом исследования является художественный образ как элемент знания, рассматриваемый с точки зрения его эпистемологического смысла.

Предметом исследования выступает герменевтический подход, призванный выявить эпистемологические аспекты невербальных текстов и их концептуальные основания.

Цели и задачи диссертационного исследования

Цель данного исследования состоит в том, чтобы показать эффективность герменевтического подхода в анализе мировоззренческого смысла художественных произведений. Это предполагает последовательное решение ряда конкретных задач, направленных на выявление специфики процесса понимания художественного творчества, рассматриваемого с позиции когнитивной герменевтики. На ее основе утверждается перспективность методов философской интерпретации, применяемых в сфере изобразительного искусства, что позволяет выявить эпистемологический контекст художественных образов изобразительного

искусства, а также показать роль воображения как когнитивной способности в художественном творчестве.

Задачи диссертационного исследования:

- Показать, что художественное творчество является важным источником знания о конкретной эпохе, традиции, и этот род знания фиксируют художественные образы.

- Показать, что существует связь между типом знания и способом мышления, характерного для конкретной эпохи, специфику которой передают художественные образы изобразительного искусства.

- На основе когнитивной герменевтики и ее методологии продемонстрировать эффективность герменевтического подхода в понимании смысла художественных образов.

- Обосновать идею о том, что целостный образ произведения изобразительного искусства можно выявить на основе скрытого смысла и значения каждой конкретной детали (композициональность смысла). Выяснить роль условий создания художественного произведения, его исторического контекста (контекстуальность смысла).

- Выявить когнитивные особенности творческого процесса создания художественных образов.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В диссертации показано, что художественные произведения могут рассматриваться как специальный источник знания о конкретной эпохе, ее картине мира и культурно-исторической традиции, которая сохраняется и передается посредством артефактов культуры и художественных образов изобразительного искусства.

2. Интерпретация мировоззренческого смысла художественных образов изобразительного искусства позволила выявить существование связи между типом знания и способом мышления, характерных для конкретной эпохи.

3. Взгляд на произведение изобразительного искусства как на текст делает актуальным использование герменевтического подхода. На его основе раскрывается скрытый смысл символики художественного образа, при этом понимание каждой конкретной детали позволяет выявить тот эпистемологический смысл и исторический контекст, который этот образ передает.
4. Сущность герменевтического подхода состоит в том, чтобы использовать те правила и приемы, которые выработаны философской и культурно-исторической традицией интерпретации, и которые могут быть использованы для реконструкции мировоззренческого смысла невербальных текстов с целью их наиболее полного понимания.
5. Процесс создания художественного произведения связан с проявлением когнитивных способностей человека. Особую роль в этом сложном процессе играет творческое воображение, важное для реализации художественного замысла всего произведения.

Научная новизна состоит в расширении области применения методологического аппарата философской герменевтики, используемой для понимания специфики художественного творчества, определения его когнитивной составляющей. Взгляд на художественный образ как на текст (невербальный текст) делает актуальным использование герменевтического подхода, позволяет понять скрытый философский, мировоззренческий смысл образа и интерпретировать его содержание в определенном культурно-историческом контексте.

Показано, что контекст часто является определяющим для понимания онтологического содержания и эпистемологического смысла художественного произведения. Такой *контекстуальный подход* оказывается уместным в понимании смысла образов и его символики.

В диссертации обоснована когнитивная эффективность герменевтического подхода по отношению к реконструкции замысла и эпистемологического контекста рассматриваемого произведения искусства.

Обозначена роль воображения и впервые предложена типология воображения. Воображение художника характеризуется как главная когнитивная способность, которая раскрывает себя в процессе создания художественных произведений изобразительного искусства. При этом именно созданные художником образы отражают специфику проявления его мышления и воображения, наряду с мировоззрением и воссоздаваемой им картиной мира.

Впервые конкретизируются определенные типы творческого воображения: *продуктивное воображение*, как когнитивная способность интеллекта порождать новые образы (ментальные) в художественной форме; и *репродуктивное воображение* как умение наглядно воспроизводить идеальные объекты и образы объектов, сохраненные в памяти как элементы уже имеющейся картины мира. Основанием для выделенной типологии послужил анализ конкретных художественных произведений изобразительного искусства различных эпох.

В диссертации сделан вывод об эффективности герменевтического подхода в понимании скрытого смысла художественных образов, что, в конечном итоге, расширяет проблемное поле когнитивной герменевтики за счет включения образов изобразительного искусства в сферу ее проблематики.

Методологическая основа диссертационного исследования.

Методологическую основу диссертационного исследования составляет *исторический подход* к анализу европейской культуры, представленной в образцах произведений изобразительного искусства. В центре внимания – когнитивные особенности познания, понимания и творчества. Разрабатываемая проблематика потребовала привлечения работ по истории философии, теории познания, философской герменевтике, истории искусства, психологии творчества.

Использовался *герменевтический подход*, который позволил реконструировать скрытые смыслы художественных произведений

изобразительного искусства. *Сравнительный метод* анализа объектов культуры позволил сопоставить и различить стили и направления в изобразительном искусстве и на основании этого составить представление о конкретном историческом образе мира в его художественном воплощении. Особое место в диссертационном исследовании было отведено *когнитивному подходу* к анализу творческого процесса, выявлению специфики *художественного воображения*, мышления и познания.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Диссертационное исследование вносит вклад в дальнейшую разработку проблемы понимания и интерпретации, которая проводится в философско-герменевтической парадигме. Обоснование герменевтического подхода к выявлению скрытого смысла художественного образа расширяет сферу применения философской герменевтики и ее методов. Это позволяет показать, как создаваемое художественное произведение изобразительного искусства передает конкретные научные знания и мировоззрение автора, его понимание ситуации, в которой происходит создание образа, где каждая деталь, реконструируемая и интерпретируемая с точки зрения понимания смысла, дает целостное представление об образе мира художника – автора анализируемого произведения.

Для воссоздания миропонимания художника определенной культуры необходимо знание социального и исторического контекста, в котором он творил, создавая конкретные образы и целые сюжеты. При этом смысл каждой конкретной детали изучаемого произведения создает основу целостного восприятия художественного образа. Тем самым эффективность герменевтического подхода подтверждается самим анализом содержания художественного образа.

Текст диссертации и отдельные положения исследования могут быть использованы в курсе преподавания эпистемологии, философской герменевтики, в спецкурсах по истории искусства.

Апробация работы

Диссертация обсуждена на заседании сектора философии творчества Института философии РАН и рекомендована к защите.

Основные результаты диссертации отражены в 9 публикациях, в том числе, в 3 статьях перечня ВАК Министерства образования и науки РФ и представлены:

1. В докладе «Роль художественного творчества в становлении когнитивных способностей» на VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Актуальные проблемы современной когнитивной науки». Иваново, 17-19 октября 2013 г;

2. В докладе «Символика художественного образа: методология интерпретации» на VII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Актуальные проблемы современной когнитивной науки». Иваново, 16-18 октября 2014 г;

3. В докладе «Эпистемологический смысл художественных образов храмового искусства Великого Новгорода» на Международной конференции «Новгородика – 2015», Великий Новгород, 24 – 25 сентября 2015 г.;

4. В докладе «Проблема реконструкции смысла художественного образа» на Международной научной конференции «Диалог культур в эпоху глобальных рисков», Белоруссия, Минск, 17-18 мая 2016 г.,

5. В докладе «Природа в искусстве: когнитивные основы и социально-исторические истоки художественного творчества» на Всероссийской конференции «Экологическое взаимодействие общества и природы: теория и практика», Павловский Посад, 18-19 мая 2017 г.

Структура диссертации: диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Глава первая. Художественное творчество как источник познания и образец знания

Данная глава посвящена вопросам интерпретации смысла художественных образов далеко отстоящих от нас исторических культур. Цель исследования, представленного в данном разделе диссертации, состоит в обосновании идеи о том, что художественное творчество народов прошлого может рассматриваться как важный источник знания о конкретной эпохе, традиции, которые сохраняются и передаются посредством созданных художественных образов. Взгляд на художественный образ как на текст (невербальный текст) делает актуальным использование герменевтического подхода, который позволяет понять философский смысл изучаемого образа и интерпретировать его в определенном историческом контексте.

Другой важный аспект исследования связан с выяснением специфики процесса познания, рассматриваемого сквозь призму творчества. При этом сам процесс творчества мы будем оценивать с точки зрения проявления когнитивных способностей человека. Речь пойдет, прежде всего, о воображении, фантазии, воспоминании, переживании и т.д. Будет показано, как когнитивные характеристики творчества раскрываются в тех художественных образцах искусства, реконструкция и интерпретация смысла которых позволяет выяснить особенности менталитета данного народа и данной культуры, оказывая влияние на формирование целостного представления о мире.

На этом пути особое значение, как будет показано в данной части диссертационной работы, имеет такое направление современной философии, как когнитивная герменевтика³, которая изучает когнитивные аспекты интерпретации как деятельности.

³ Термин «когнитивная герменевтика», а также когнитивная герменевтика как философское направление принадлежит Е.Н. Шульге. (См.: Шульга Е.Н. Когнитивная герменевтика. М. ИФ РАН. 2002.).

Опора на методологический аппарат когнитивной герменевтики впервые будет применен к анализу произведений изобразительного искусства, рассматриваемых в качестве образцов конкретной культуры. Будут подвергнуты герменевтическому анализу артефакты Крита, предметы искусства Древней Греции и Рима. Цель изучения этих объектов культуры и искусства связана с выявлением общего и особенного в понимании их смыслового содержания, рассматриваемого в контексте реализации (реконструкции) творческого замысла художника – автора произведения. Кроме того, изучая художественные образы, относящиеся к этим культурным ареалам, мы выясним, каким образом смысл (в его художественном воплощении) становится носителем определенного типа знания.

1.1. Эпистемологические аспекты художественного образа

В центре внимания древнегреческой философской мысли – человек, познание его природы и выявление его сущностных характеристик. Именно греческие философы ставят перед собой задачу познания человека. Не случайно, тезис «познай самого себя», впервые зародившийся в недрах древнегреческой мысли, рассматривается как основная задача, которую решают философы на протяжении многих веков. Утвердившись в понимании двойственной природы человека – телесной и духовной, философы всех последующих эпох сохраняют это дуалистическое отношение к человеку, но при этом остается открытым вопрос, касающийся приоритета, т.е. что является важнейшим и отвечает сущностной природе человека? В конечном итоге греки пришли к утверждению идеи гармонии, к требованию гармонического соединения в человеке телесного и духовного. Этот взгляд на природу человека находит отражение в изобразительном искусстве, в литературе, в мифологии, в религии.

Важно отметить, что первые литературные произведения, принадлежащие Гесиоду и, в особенности, Гомеру, представляют собой тексты, в которых нашло отражение становление натурфилософских идей,

история народа, его мифология, его художественная литература. По Гомеру обучали как истории, так и мифологии. При этом в центре внимания всегда оставался человек, которого часто представляли героем, подвиг и поступки которого подвластны воле конкретных богов. Воображение греков рисовало богов телесно схожих с человеком, но боги обладали бессмертием и собственной свободной волей; героев воспринимали как полубогов; наконец, смертный человек мог быть богоподобным в своих подвигах, прославленным благодаря им, однако телесная жизнь его конечна. Тем самым, понимание двойственности человека, его телесной природы и духовной сущности (проявления которой способны сделать его бессмертным, например, благодаря подвигам и победам) находит отражение в искусстве, литературе, мифологии, философии и в миропонимании в целом.

Одна из первых по значению идей, которую мы обнаруживаем в философской мысли античности, и которая оказала влияние на становление и развитие философского отношения к человеку, воплощенного в произведениях искусства, была идея детерминации духовного самосовершенствования человека его телесной структурой. «Это тело, – как отмечает С.С. Аверинцев, – не изуродовано «рабским» трудом или «варварским» бездельем; его осанка, его жесты и позы в точности отвечают общественному вкусу, в них присутствует верный такт»⁴.

Другими словами, идеальный образ «человека телесного» всегда одухотворен, а это как раз и есть то, что выражает наличие в теле «верного такта», отвечающего общественному вкусу, т.е. соразмерного восприятию себя как «Другого». Тем самым гармония телесного и духовного подразумевается, как в самом человеке, так и в идеальном «Другом», телесное восприятие которого передается различными художественными средствами. В особенности это характерно для скульптурных изображений, принадлежащих мастерам Древней Греции и Рима. Созданные ими

⁴ Аверинцев С.С. Античность. Вступительная статья. // Идеи эстетического воспитания. Антология в двух томах. Том первый. М. 1973. С.121.

художественные образы передают не только анатомию тела и представление о строении человека, но фиксируют определенные состояния души, показывают человека телесного в его гармоничной целостности. При этом человек античности воспринимается нами как полностью свободный от грубых телесных аспектов его восприятия; его образ часто может быть наполнен смыслами, как кажется, совершенно отсутствующими в материальном мире. Такая оценка не случайна, поскольку предполагает опыт погружения в контекст философского восприятия человека, образ и стиль мышления которого позволяют реконструировать те сведения и знания, которые нам дает античность, ее искусство и ее философия. В этом случае мы наблюдаем согласование двух взаимосвязанных задач, имеющих герменевтическое значение: визуализация образа с дальнейшим осмыслением и пониманием того содержания, которое этот образ призван передать, наряду с выяснением смыслового значения тех основополагающих понятий, которые как раз и передают суть философского отношения к человеку, как оно складывалось в Древней Греции.

Для выражения внутренней сущности человека, его двойственной природы использовалось определенное понятие, касающееся понимания человека таким, каков он есть, или каким ему следует быть – это понятие *калокагатии*. Оно имеет два значения. Одно (*калос*) – указывает на состояние физического тела, а другое (*агатос*) – характеризует состояние души. Предполагается, что человек обладает здоровым, натренированным телом и это его телесное состояние проявляется в жестах и речи, которая оценивается другими, в том числе, с точки зрения физического здоровья. Речь, жесты и слова интерпретируются в том или ином значении их выражения. В целом, такой взгляд на человека предполагает, что каждый способен поддерживать и сохранять в себе достоинство жеста, наряду с ритуальной стройностью речи. В этом согласовании как раз и есть *проявление такта* (о котором говорит С.С. Аверинцев), *тактичности*, гармонии двух начал или двойкий ритм: ритм тела и ритм души.

Согласно греческому мировосприятию, состояние калокагатии достигается в результате упорного воспитания. «Ритм тела» воспитывается атлетикой, а «ритм души» – музыкой.

Замечу, что занятие музыкой понимается как путь приобщения к так называемым мусическим видам искусства, – тем, которые находятся под знаком Муз, под их покровительством. К таковым относятся, прежде всего, триединство поэзии, музыки и танца. Обучение свободного грека этим видам искусства является главным условием самосовершенствования, а полное овладение ими рассматривается как проявление творческого и здорового начала в человеке. В результате, проблема дуальности (двойственности души и тела) снимается, поскольку «человек гармоничный» в миропонимании грека – это тот, кто овладел основными видами искусства и, наряду с самосовершенствованием физического тела, владеет мусическими видами искусства, прежде всего, поэзией и музыкой. Даже в том случае, если кто-то не овладел игрой на каком-то инструменте и не занимается стихосложением, тем не менее, он достигает состояния калокагатии, поскольку воспитан на лучших образцах искусства и способен к их восприятию.

Представление о совершенном теле как об образце красоты, силы и здоровья мы получаем, рассматривая различные художественные образы изобразительного искусства. Это не только традиционная скульптура, но и античная керамика, вазопись, которая передает сюжеты, как мифологического, так и исторического содержания со стилизованными изображениями человеческого тела. Замечу, что о теле «греки первоначально размышляют как о теле сильном или слабом, а также о теле наилучшем и прекрасном»⁵. Тем самым физически красивое тело предстает как образец «наилучшего» и «прекрасного» в человеке. Искусство делать тело наилучшим связано с гимнастикой. «С помощью гимнастики, – говорит Сократ, – мы заботимся о нашем теле, а с помощью ткачества и других

⁵ Шульга Е.Н. Телесность как феномен и элемент менталитета // Телесность как эпистемологический феномен. М. 2009. С. 89.

искусств – о том, что ему принадлежит»⁶. Другими словами, способы совершенствования физического тела приравниваются к искусству. При этом практика самосовершенствования предполагает более широкий взгляд на самого человека, на его творческие возможности. Отсюда вполне закономерно то, что красота телесная рассматривается не только как результат физических усилий и постоянных тренировок, но предполагает развитие духа посредством приобщения к искусству как деятельности различного рода, включая занятия музыкой, математикой, философией.

О преклонении перед человеком, который рассматривается как венец Природы и всего прекрасного в мире; о гармонии, как выражении совершенства (крепости тела и стойкости духа) свидетельствуют различные объекты искусства. Например, это красота, изящество, элегантность женских тел на фресках Кносского дворца на Крите, юношеские изображения гимнастов, состязания атлетов, мужские живописные и скульптурные портреты и т.д. Все эти визуальные образы можно интерпретировать в контексте поиска того главного объединяющего начала, которое позволяет рассматривать образ человека как типичный для данного миропонимания и данной рассматриваемой культуры. Кроме того, эту «типичность» мы можем выявить на основании реконструкции смысла отдельных деталей, которые как раз и создают целостный образ, передавая при этом не только отношение к человеку, но через образ человека – отношение к самой жизни.

Так, атлетичность телосложения: широкие плечи, грудные мышцы, подчеркнутая диафрагма и мышцы живота, статика позы, устремленный вдаль взгляд, улыбка, а также изображение в полный рост – все это создает впечатление силы, жизнерадостности и открытости человека к миру. Такой образ выражения мужского начала характерен для Крита и классической Греции. Критская живопись и греческая скульптура изображала мужское обнаженное тело рассматривая его как образец красоты, сопряженной с силой, сдержанностью и внутренней гармонией. Между тем, женское тело,

⁶ Платон. Алкивиад I, 128 d. в

как правило, задрапировано. Так, коры – юные жрицы Афин, изображены в длинных пеплосах, перехваченных поясом. Голову коры с длинными волнистыми волосами мог украшать веночек. Лицо юной жрицы с миндалевидными глазами, тонкими бровями и едва уловимой улыбкой – все это вместе производило впечатление благородства и подчеркнутой женственности – выражения внутреннего нравственного идеала греков эпохи архаики.

Здесь символизм образов весьма условен в том смысле, что изображения людей (и/или богов в образе людей) достаточно реалистичны; в них нет скрытого подтекста, поэтому достаточно определить (и понять) значение отдельных деталей и атрибутов, чтобы узнать тот или иной персонаж. Например, по трезубцу – Посейдона, по крылатым сандалиям и жезлу-кадуцею в руках – Гермеса. Богиня Урания, последняя дочь Зевса, является олицетворением точных наук, поэтому ее изображают со сферой в одной руке и циркулем – в другой. Ее атрибуты указывают на покровительство наукам, а выражение лица – на интеллект.

Конечно, восприятие образов основано на нашем знании мифологии, истории искусства, культуры конкретного народа. При этом правильное истолкование образа основано на типичных, характерных для европейской культуры деталях образа и знании его символики. Иначе обстоит дело, когда перед исследователем стоит задача расшифровки смысла сложных образов, сюжетов или текстов. В этом случае герменевтический подход оказывается вполне уместным и эффективным. Работая в герменевтической парадигме необходимо учитывать то, что философы различают типы истолкования, а также контекст, в котором раскрывается истинный смысл анализируемого образа, текста, художественного произведения в целом. Природа смыслового прочтения связана с пониманием и разъяснением содержания того культурного наследия, в котором находится ученый, комментатор, интерпретатор. Это касается как текстов поэтических, философских, так и интерпретации тех конкретных художественных образов, которые передают

суть мифологических сюжетов, событий и т.д. «Конечно, наше отношение и наше современное истолкование событий, описанных в поэмах Гомера, – как пишет Е.Н. Шульга, – существенно отличается от того контекста который, попадал в сферу комментирования и интерпретации во времена ранней античности. Да и само искусство истолкования в ту отдаленную эпоху носило, по большей части, аллегорический характер; оно было нацелено на выявление потаенного смысла, в первую очередь, содержательно-повествовательного, иногда назидательного, и только отчасти – натурфилософского значения»⁷.

Например, интерпретация сходных образов греческой мифологии, представленной в текстах Гомера и Гесиода, позволяет сделать вывод, касающийся того, что объединяет этих авторов. В первую очередь, это общее для них представление о характере истории – «повествовательном характере истории, излагаемой на языке мифа, где превалирует символическое истолкование мифа»⁸.

На мой взгляд, и это будет показано дальше в диссертации, символическое истолкование получает довольно широкое распространение (в религии, литературе, философии) и находит отражение в создаваемых художественных образах у творцов последующих исторических эпох. Это связано как с символическим мировосприятием, которое часто сопутствует процессу художественного творчества, так и с проявлением характерного стиля мышления и образного выражения идей. Вместе с тем, следует отметить, что интерпретация символов становится важным аспектом герменевтического анализа, сопровождает анализ текстов с тем или иным содержанием и, безусловно, уместна при интерпретации художественных образов, где заданный смысл символа призван передать и конкретизировать замысел всего произведения.

⁷ Шульга Е.Н. Когнитивная герменевтика. М., 2002. С..68.

⁸ Там же, с. 68.

Герменевтический подход – и это сложилось исторически, восходит к практике толкования устного слова, толкования критских и древнегреческих мифов, образы и сюжеты которых не всегда однозначны. При этом толкование представляет собой один из древнейших способов передачи знания о мире и человеке в нем – истории мира, воспринимаемой через интерпретацию мифологических сюжетов.

Конечно, мифологические сюжеты, визуализация конкретных образов мифологии и истории находят широкое воплощение в скульптуре эпохи античности, где мифологическое знание сюжетов, представленных в художественной форме, получает смысловую интерпретацию и значение – не только *символическое*, но и *мистическое*. При этом целостный художественный образ, созданный, например, скульптором, формируется благодаря конкретным деталям, и эти детали могут иметь как *буквальное*, *переносное*, или даже мистическое значение. Это можно заметить, например, по скульптуре Афины работы Фидия. Образ богини Афины наделен многими смыслами. Прежде всего, она является покровительницей города Афины и, наряду с этим, всей сакральной греческой земли. На сакральный смысл образа указывает конкретная деталь – изображение совы на плече богини, что придает всей скульптуре мистический смысл. С другой стороны, именно благодаря деталям образа – в нашем случае это сова – атрибутируется богиня Афина.

У римлян Афина получает имя Минерва. Однако это все та же богиня мудрости. Между тем, мудрость ассоциируется римлянами со справедливостью, поэтому природный воинственный характер римлян не может не приписать богине мудрости еще и новый атрибут – покровительство войне, причем войне справедливой. Наконец, философы рассматривают справедливость и мудрость как близкие по смыслу понятия. Если атрибутом Афины выступает сова (священная птица), то атрибутом Минервы является олива – священное дерево. На щите Минервы изображена голова медузы Горгоны. Символику этого изображения следует

истолковывать как более широкое по смыслу понимание победы и торжества, в том числе, над проявлением любых сил зла.

Как можно заметить, исходя уже из этого примера, символика сопутствующих деталей указывает на сам целостный образ, конкретизирует его, придает смысл глубокий и подчас сакральный, таинственный, и сама скульптура получает наибольшее распространение среди других, дошедших до нас видов искусства

В эпоху античности значение художественного образа изобразительного искусства выступает наравне с силой слова. И хотя устное слово все еще обладает сильно выраженным социальным, политическим, эпистемологическим значением, оба феномена – Слово и образ, Логос и символ являются носителями знания, характеризуются как способ передачи знания (в словах, речи, в понятиях и визуальных образах).

Интересно отметить, что существовала тесная связь между художественным образом, словом и их воплощением (скульптура, поэзия, музыка, театр) и теми представлениями о мире, о человеке, о природе, которые были характерны для данной эпохи и данной культуры. Так, афиняне большое значение придавали стихии воздуха и даже гордились тем, что чистота их горного воздуха побуждает их к умственному труду, в частности, к поэзии. Они полагали, что именно высокие склоны Афин и чистый горный воздух проясняет ум, окрыляется душа человека и черпается вдохновение. Ф.Ф. Зелинский пишет: «Его богини поэтому;– горные *нимфы*; "нимфолептами" называют и прорицателей, получивших свой вещий дар от самих дочерей вещей природы. Горных нимф в их физическом значении мы называем "ореадами" (от *oros* "гора"); но как вдохновительницы поэтов они удержали более древнее имя, родственное с латинским *mons* – имя Муза»⁹.

Для нас важно обратить внимание на то обстоятельство, что Музы покровительствовали всему умственному труду человека, причем, те из людей, кто был неспособен к такому труду – не был уважаем в полной мере,

⁹ Зелинский Ф.Ф. Эллинская религия. Минск. 2003. С. 62.

и его называли "амусос", т.е. тот, кто лишен покровительства Муз. В эпоху античности существовало и получило распространение выражение, принадлежащее Еврипиду: «Да не доведется мне жить среди амусии!».

К слову замечу, что греки стремились передать каким-то единственным понятием многообразный смысл наблюдаемых процессов, как естественно воспринимаемых из наблюдений, так и отвлеченных, предфилософских, научных и, наконец, философских.

Например, понятие формы (художественной формы) и греческое слово «эйдос» имеет многозначный смысл и собственную историю употребления. Первоначально слово «эйдос» означало «внешний вид вещи», или просто «лицо». (Этот же буквальный смысл использует Гомер, описывая Ахилла, который разгневался на Агамемнона, называя его «кинэйдос», «собачья морда!»). В медицине слово «эйдос» обозначает внешний вид пациента, а точнее говоря, его физический тип, что имеет значение для постановки диагноза и лечения. В иных случаях слово «эйдос» употребляется как отвлеченное понятие. Так Роберт С. Брамбо, сравнивая различные области применения этого понятия, пишет: «В математике «эйдос» было почти синонимом слова «схема» (форма) и означало математическую структуру. Медицинское значение, связывающее «внешний вид» пациента со здоровьем или болезнью, смешивалось с понятием «хорошая форма», важным в атлетике и танцах, и заставляло предположить, что форма – это критерий ценности»¹⁰.

В дополнение к этому замечу, что и Платон, и Аристотель стремились приблизить, соединить оба смысла, придавая слову «форма», или «эйдос» как математический, так и идеальный смысл. Тем самым, конкретный (или первоначально буквальный) смысл отдельного слова, возвышается до уровня понятия (научного, философского) и такую тенденцию в изменении смыслового концептуального содержания отдельных слов и понятий мы связываем с развитием знания, что находит отражение в появлении

¹⁰Брамбо Роберт С. Философы Древней Греции. ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002. С.50.

специального лексикона. Наконец, о «форме» стали рассуждать и в связи с произведениями изобразительного искусства, отыскивая общие основания для разнообразных способов художественного освоения действительности.

Освоение мира, понимание мира и себя в нем, наблюдение и последующее объяснение наблюдаемых явлений, процессов и событий – все это шло в направлении создания и совершенствовании орудий труда и совершенствования способов организации жизни людей внутри сообщества, неотделимого от глубокой внутренней, интеллектуальной работы над воплощением образов воображаемого мира. Именно в них нашли отражение представления людей о мире и человеке, его истории, мифологии, с ее вымышленными образами. Эти вымышленные образы как раз и создают основу для всей последующей реконструкции знаний и представлений о человеке, позволяя характеризовать рассматриваемую эпоху, в том числе, соотнося образ и смысл, художественный образ и тип знания, которые он отражает.

Сопоставляя тексты и различные скульптурные изображения богов и людей, можно выдвинуть предположение, что этические и эстетические идеалы совпадали в отношении представлений о человеке телесном. С одной стороны, художественные выполненные образы передавали представление о красоте человеческого тела как идеальной «форме». Причем красота не подразумевала ничего злого, дурного в том конкретном облике (человека, бога), который данный образ передавал. Другими словами, воплощенная красота не могла ассоциироваться с любым проявлением зла.

С эпистемологической точки зрения это означало, что скрытый в визуальном образе этический смысл оказывался наиболее значимым как в отношении к живому человеку, так и к его поступкам. При этом этическая составляющая личности не должна была противоречить душевной составляющей. Эту мысль подтверждают философы Древней Греции, в частности, высказывания Сократа, тексты Платона, учение Аристотеля. Даже обучение риторике и диалектике (искусстве правильно ставить вопросы и

находить на них правильные ответы) рассматривалось как путь к нравственному совершенствованию человека. Глубинные корни этой философской позиции, этого взгляда на человека, мы находим в художественных образах, характерных для данной рассматриваемой нами эпохи. Более того, образы греческого героя, женские образы и скульптуры богов составляют глубокий гуманистический идеал эпохи, дают импульс дальнейшей творческой направленности развития всего европейского искусства.

Конечно, греческое искусство не было статичным. Изменялся взгляд на человека и менялась манера изображения его идеального образа. Так, наиболее прославленные имена скульпторов IV века до н.э. Пракситель, Скопос, Лисипп. Их произведения показывают, как на смену идеала мужественной красоты (например, атлета) приходит изящная и одухотворенная женственность. Если Пракситель изображает и передает приятные человеку эмоции (например, статуя Афродиты Книдской), то Скопос создает монументально-героические образы, подчеркивая драматическое напряжение духовных сил человека (Геракл, Вакханка). Тем самым формируется идеальное представление человека, выраженное в конкретных образах – физически совершенное тело с акцентом на эмоциональную сторону характера того или иного персонажа.

Со своей стороны, Лисипп стремится передать естественные человеческие черты, не преувеличивая и не идеализируя самого человека. Он создает образы Сократа и Александра Македонского – людей со сложной харизмой. Эти образы наполнены высокой нравственной силой, что создает впечатление о высоких идеалах, традиционно сочетающих силу тела и духа с красотой и нравственной силой в единую форму, «эйдос», что, в конечном итоге, призвано передать отвлеченный философский смысл тех идей, выразителями которых являются эти художественные образы и их реальные прототипы.

Итак, произведения изобразительного искусства транслируют характерные для данной традиции представления о человеке. Причем образ совершенного человека передают как произведения изобразительного искусства, так и памятники письменности.

Так, «Илиаду» и «Одиссею» Гомера можно рассматривать как образец творчества поэта, обладающего полнотой знания не только своего времени, но и предвосхитившего идеалы будущей отдаленной эпохи, в которой мифологическое и религиозное представлялось как реальное историческое время, и где мифология рассматривалась как «историческая правда». Обращение к этим памятникам дает представление о характере и типе миропонимания людей, особенности процесса человеческого познания мира, объяснения сложных процессов действительности. В том числе, в художественной форме, где *переносный смысл* и *смысл символический* идут рука об руку, способствуя правильному толкованию.

Главная особенность творчества Гомера состоит в том, что в литературной форме, созданной Гомером, находят отражение вопросы самой разной направленности. Это и попытка художественными средствами объяснить ход истории, показать природу и человека в различных ситуациях (жизненных, житейских, вымышленных, героических, трагических); здесь и борьба героев со злом, с несправедливостью и стремлением к победе, к достижению желаемой цели; и раскрытие всех качеств человеческой природы, которые проявляются и которым не лишены сами боги (хитрость, глупость, обман, соблазн, их преодоление, жертвенность, подвиг, любовь, преданность, постоянство, измены и т.д.). Главный философский смысл поэтического творчества Гомера можно характеризовать как сопоставление двух, казалось бы, противоречащих друг другу, но близких по значению идей, которые можно выразить одним предложением: человек смертен, но бессмертна слава героев. Такова этико-философская составляющая поэзии Гомера, внутренний смысл его основных идей.

Эту же тенденцию мы обнаруживаем, анализируя произведения Гесиода, лирику Архилоха, Сафо, Феогнида Мегарского, Алкея, Анакреонта и др. Сочинения этих поэтов обычно декламировали, сопровождая пение игрой на лире. Тем самым от исполнителя требовалось владение голосом, умение играть на музыкальном инструменте, наряду со знанием текста и пониманием его смысла и предназначения. Поэтому предполагалось, что слушатели не только наслаждаются искусной игрой и пением, но и получают определенные знания, передаваемые в устной художественной форме.

Такой способ устной передачи и сохранения знания в его поэтической и мифопоэтической форме был довольно распространен на территории Древней Греции и, позднее, Рима, где усвоение знания древнегреческих текстов было сопряжено с переводом, комментированием их и интерпретацией, в особенности ценной для тех, кто не знал греческого языка. Поэтому традиция получения знания «из уст в уста», наряду с распространением практики комментирования и истолкования, продолжала сосуществовать вместе с традиционным школьным образованием. Через школу обучали языковым принципам восприятия смысла эллинистической культуры в целом. Причем обучение через восприятие смыслового образного и понятийного языка, повышало значение так называемого риторического образования. «Если эллин, по убеждению Аверинцева С.С, – это тот, кто чисто и красиво говорит по-гречески, значит, учитель красноречия – это чудотворец, превращающий варваров в эллинов»¹¹.

Нельзя не отметить в связи с этим значение драматического искусства, прежде всего, появление греческой трагедии и греческого театра. Здесь следует назвать такие имена, как: Эсхил, Софокл, Еврипид. До наших дней дошло около 300 трагедий, повествующих о жизни мифологических героев, царей, пророкиц. Основные темы трагедий – это переживание убийства, мести, неразделенной любви, жертвенности, страданий ревности, ожидания

¹¹ *Аверинцев С.С.* Античность. Вступительная статья. // Идеи эстетического воспитания. Антология в двух томах. Том первый. М. 1973. С.135.

счастья. В трагедии воплотились глубочайшие коллизии человеческой жизни, для которой характерны взлеты и падения, фатализм и героизм, жизнь и смерть, честь и бесчестие, столкновение личных интересов и общественного долга.

Моральная сила воздействия трагедии на чувства и мысли людей рассматривалась как подражание (*мимесис*), как сострадание и преодоление страха, как очищение через сопереживание героям трагедий. В этом как раз и состоит великая сила искусства, его великая мораль, дающая человеку понимание того, что он сам способен превосходить внешние обстоятельства, быть выше этих обстоятельств и сохранять благородство души даже тогда, когда жизнь уходит.

Оптимизм восприятия жизни в целом, а также установка искусства на подражание ее лучшим образцам (поведения и деятельности) находит продолжение в творчестве выдающихся философов. Не случайно, Платон устами Сократа говорит о подражании как об одном из способов творческого аспекта познания, наряду с майевтикой и припоминанием. Тем самым цели искусства и цели философии в их направленности на познание природы человека, на развитие философского стиля мышления – совпадают. По крайней мере, в этико-эстетическом смысле. В частности, в устремленности к идеальному, о котором мы размышляем в категориях прекрасного или к философской идее, «эйдосу» как ее понимал, например, Платон.

Другим ярким примером активной, образной интерпретации жизни людей и общества является комедия, которая призвана как утверждать гражданские идеалы, так и направлена на обличение человеческих пороков

Комедия (в буквальном переводе смысла слова – «песнь веселой толпы») как жанр наиболее ярко, в карикатурной форме и иронично изображает человеческие недостатки, высмеивая и обличая личную жизнь, семейные и даже государственные стороны общественной жизни, показывая различные стороны человеческой природы через множество ярких социальных типов (политики, софисты, горожане, аристократы, крестьяне).

Так, юмор комедий Аристофана (445-386 гг. до н.э.) развлекает людей, но и больно жалит. Смысл и ценностные ориентиры его произведений – указать на несовершенство человеческой природы и, как следствие, на возможные искажения человеческих взаимоотношений внутри общества.

Таким образом, материал для реконструкции и интерпретации смысла художественных образов предоставляют нам различные виды искусства (мифология, поэзия, литература, скульптура). Хотелось бы, прежде всего, отметить существование тесной связи между миропониманием человека конкретной культуры и теми образами, художественные образцы которых как раз и передают особенности этой культуры. Особое место в миропонимании и искусстве Древней Греции имеет мифология, которая находит воплощение в скульптуре, вплетается в контекст литературных поэтических произведений, при этом мощный заряд мифологического мышления не сдерживает, а, напротив, стимулирует развитие философского взгляда на природу и человека. Именно благодаря художественным образам прошлого у нас есть возможность получить представление о человеке, его двойственной природе; соотносить телесное и духовное, вымышленное и реальное; проводить аналогии между реальным и идеальным, и все это содержат художественные образы, смысл которых получает философское освещение.

Итак, существует определенная преемственность мировосприятия, которая находит реализацию в созданных человечеством художественных образах. Так, искусство Древней Греции показывает, что мифопоэтическое восприятие тесно связано с мифологическим. Причем мифологическое знание содержит, с одной стороны, элементы религиозного сознания (верования мифологического содержания) и элементы, более отчетливые, относящиеся к так называемому обыденному знанию. Обыденное знание отражает этический аспект восприятия жизни, что находит воплощение в художественных образах текстах и философских произведениях античных авторов. При этом философское мышление, первоначально связанное с

выражением хорошо развитого мировосприятия человека – с мудростью, получает как этико-эстетическую направленность, раскрываемую, запечатленную в художественной форме, так и идеалистическую, т.е. метафизическую направленность на идеал, по крайней мере, в образе человека.

В дальнейшем, не только, собственно, философия, но и мусические виды искусства, а сюда входит и наука, человеческое и сам человек остаются в центре внимания исследователей. Даже Природа изучается не только как проявление стихий и ритмов, циклов природы, но и с точки зрения влияния на человека. В то же время, сущность и природа человека изучается первоначально именно философией, в центре внимания которой – особенности процесса человеческого познания. Наряду с этим, важным объектом изучения становится искусство как деятельность и как сфера культуры в целом, образцы которой передают характер конкретной исторической эпохи. Здесь особую актуальность приобретает герменевтика и ее методы интерпретации, применяемые по отношению к пониманию устного слова, тестов, а также образов, созданных в результате художественного творчества. Многочисленные художественные образы, сохраненные в веках, представляют собой богатейший материал для исследователей. В том числе, для философов, которые нацелены на выяснение истинного значения и смысла художественных произведений далеко отстоящих от нас эпох. Раскрывая и интерпретируя смысл такого рода художественных образов, мы постигаем особенности стиля мышления, мировосприятия и миропонимания конкретного народа. Это позволяет сделать вывод, что художественный образ представляет собой определенный источник знания. Рассматривая образ как текст (невербальный текст), мы определяем смысл этого образа, выясняем символизм каждой конкретной детали и соотносим его с тем знанием, которое оно передает. Это позволяет характеризовать герменевтический подход как эффективный способ интерпретации художественных образов в их историческом контексте.

1.2. Художественные образы и реконструкция смысла мифологического и натурфилософского знания о мире, человеке и природе

Рассмотренные виды искусства, смысл образов которых реконструируется через выявление смысла художественных произведений, создают одновременно и образцы тех форм познания, которые оказываются адекватными для данной, рассматриваемой нами эпохи. В целом, познание мира и человека той отдаленной от нас эпохи предстает как способ передачи и сохранения знания посредством множественности художественных образов и их прототипов (исторических или вымышленных, мифологизированных героев и очеловеченных богов). Об этом свидетельствуют как сами образы, воплощенные в художественной форме, так и целые жанры литературы и письменной культуры греков, которые современные исследователи рассматривают в качестве образцов данной культуры и эпохи.

Интересный аспект художественного творчества древних греков связан с появлением такого жанра, как басня. Этот жанр поучительной литературы, которая в символической форме и посредством преувеличения истинного смысла сюжета, обличает пороки человека, сравнивая его недостатки с теми или иными повадками животных. Значение басни состоит в том, чтобы в образной и иносказательной (юмористической или саркастической) форме передать назидательный подтекст басни. Именно он как раз и является способом обучения и воспитания человека через указание на некоторые малоприятные черты характера, от которых человеку следует избавляться. Такой ход мысли характерен для Эзопа, и тот же стиль художественного мышления и способ творческой обучающей деятельности в дальнейшем используют Лафонтен, Крылов и др. Аналогичные дидактические цели обнаруживают и символические притчи Микеланджело.

Таким образом, рассматривая некоторые истоки формирования художественной культуры, необходимо подчеркнуть интерес к человеку, который наблюдается как в творчестве художников, поэтов, скульпторов,

живописцев древности, так и сохраняется в деятельности и творчестве философов. Гуманистическая направленность всех аспектов литературной деятельности поэтов Древней Греции создает образцы жанров, рассматриваемых в качестве образцов тех создаваемых смыслов, которые подвергаются интерпретации в последующие эпохи, создавая целостный образ культуры, называемый греческой культурой.

Итак, символом классической греческой культуры является человек, которого в самом общем виде можно описать следующим образом. Это прекрасный и совершенный герой, способный на благородные поступки, а значит, обладающий мудростью. Согласно философской позиции греков, красота предполагает добродетель, а добродетель – мудрость. Тем самым, физически совершенный, красивый, добродетельный человек, по сути дела – философ, поскольку гармония души и тела, такта и агапы предполагает развитие интеллекта, посредством образования и воспитания. Поэтому идеал человека греческой культуры – благородный муж, философ-мудрец и его художественный образ передают произведения искусства. Так, Аполлон Бельведерский – образец физической мужской красоты, Венера Милосская – эталон женской красоты. Однако реальная жизнь устроена по другим принципам. Это отчётливо понимали греческие драматурги и поэты, когда создавали свои знаменитые трагедии и комедии.

В целом, интерес к человеку остается актуальным как для философии, так и для изобразительного искусства. Как было отмечено в самом начале исследования, тело интересно для изучения с точки зрения его красоты и силы, однако совокупностью этих понятий не исчерпывается характеристика самого человека – живого, чувствующего, переживающего, страдающего, изменяющегося под гнётом времени. Двойственная природа человека всегда интересовала философов Древней Греции. Не только телесное и природное в человеке, но и духовная составляющая становятся объектом пристального изучения и познания. Достижения философской мысли в сфере познания человека находят отражение в искусстве как особой сферы деятельности.

Искусство стремится передать посредством художественных образов человека, где духовное и телесное предстают как гармоническое единое целое, передавая идеальный образ человека. Более того, представления о человеке имеют свою длительную историю, реконструируя которую на основе рассмотрения некоторых культов, мы получаем знания о том, как развивались представления о мире (о процессе познания). Такая «реконструкция» процесса познания призвана совместить две взаимосвязанные задачи: во-первых, выявить глубинные истоки, связанные с мировосприятием и миропониманием; во-вторых, показывает связь различных типов знания, сущность которого как раз и раскрывают художественные образы. Тем самым мы совмещаем эпистемологические аспекты изучения с когнитивными задачами и герменевтическими методами.

Сопоставляя различные образы культуры и, оценивая их с точки зрения смысла, нам необходимо обратиться к герменевтике, но не только с точки зрения способа получения адекватного смысла произведения, его образов, но и с позиции внутренней составляющей нашего современного восприятия произведения. Так, обращая внимание на этот аспект, Г.-Г. Гадамер вводит понятие «герменевтической идентичности» произведения, подвергаемого интерпретации, и это касается как музыкальных произведений, так и литературных и произведений изобразительного искусства. Их адекватное и художественное восприятие как раз и основано на так называемой герменевтической идентичности, о которой Гадамер рассуждает так: «Единство произведения основывается именно на герменевтической идентичности. Как понимающий я должен идентифицировать. Ибо там было что-то о чем я рассуждал, что я «понимал». Я отождествляю нечто с тем, что было или есть и только это идентичность составляет смысл произведения»¹². Другими словами, интерпретатор соотносит воспринимаемый образ с тем смыслом, который он передает в идентичном ему контексте. Но при этом интерпретатор может вносить собственное представление и собственное

¹² Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство. 1991. С. 291.

видение изучаемого произведения, «вписывая» его образы в общеисторический и философский контекст с тем, чтобы постараться рассмотреть эволюцию взглядов или даже эволюцию знания.

Для решения этих задач обратимся к известным мифологическим персонажам и просмотрим, как эволюционировали представления греков.

Например, культ Диониса, как известно, зародился во Фракии и восходит к традиции магического воздействия на плодородие земли. Многие исследователи связывают с именем Диониса становление религии, так называемой дионисийской религии, согласно которой Дионис Триетерик – бог двухгодичного периода.

Замечу, что Триетерический культ Диониса связан с менадическим празднованием, который совершался один раз в два года. При этом он носил характер женских церемоний, сочетавших в себе общедоступный и тайный смысл. Суть тайного смысла состояла в том, что ритуал, посвященный Дионису, должен был олицетворять собой возникновение, уничтожение и возрождение жизни и цикл этой внутренней логики двухгодичного периода проявлялся втайне. И хотя ритуал давно забыт, ушел в историю, смысл ее поддается реконструкции на основе точных данных. Как отмечает, например, Карл Кереньи, суть культа Диониса Триетерика нам помогает понять обращение к определенным литературным источникам. Так, «Орфическая "Книга гимнов", пишет Кереньи, – представляет собой компедиум мира греческих богов с точки зрения их почитателя-язычника в раннехристианскую эпоху. Культ Диониса был центральным, личностной религией гимнического поэта. Он называет Амфиетом того, кто "усыпляет и приводит в движение времена в круговороте годовом", и подразумевает под словом "времена", годы, которые, сменяя друг друга, образуют одну триетериду»¹³. Именно этот факт подтверждает двухгодичный цикл культа Диониса.

¹³ Кереньи К. Дионис: Праобраз неисследованной жизни: Пер. с нем. М.: Ладомир, 2007. С. 131. – 319 с.

Точные указания на этот факт подтверждает цитата из одного дифирамба, триумфальной песни, посвященной Дионису: «Голос устремим к небу! Песнь Дионису мы грянем, В дни священные споем! Не был здесь двенадцать лун, Срок пришел, и все цветы...»¹⁴. Таким образом, источник приведенной цитаты является литературным сочинением, хотя и фрагментарным, и этот текст написан на папирусных свитках. Однако сам текст является образцом поэзии, относящийся к V – IV вв. до н.э. Важно при этом отметить, что Кереньи подчеркивает мысль о том, что такого рода сочинения были распространены не только в Афинах, но использовались повсюду в греческом мире, сопровождая триетерический культ. Тем самым представление о характере и особенности восприятия жизни человека было связано с сакральным смыслом самого отношения к жизни, следовательно, ко всему, что могло повлиять на миропонимание. Кроме того, реконструируя образ мира конкретного народа, в нашем случае – древних греков, мы обращаемся к памятникам истории и культуры этого народа, соотнося различные оценки, высказанные учеными, как европейскими, так и отечественными.

Для целей этой части моего исследования важно обратить внимание на то отношение между человеческим и божественным, которое мы находим в образах, создаваемых в литературе. Такого рода литература помогает реконструировать рассматриваемый образ мира, в котором присутствует и божественное, и человеческое, и где природное помогает понять организацию мира с его природными циклами и периодизациями, празднествами, войнами и т.д.

Напомню, что для афинян праздник Диониса – это традиционно весенний праздник. Центральное место в нем занимает ритуал, однако периодичность природных циклов оказывается первостепенной в рассматриваемом понимании мира. Между тем парадоксальность данного культа состоит в том, что, олицетворяя пробуждение и увядание природы,

¹⁴ Там же, с 132.

которое происходит ежегодно, оно не согласуется с двухгодичностью проведения данного культа. Конечно, следует признать, что жизнь из смерти и смерть из жизни чередуются в повторении, что находит отражение в понимании цикличности повторяющихся природных процессов годовых циклов, тогда как цветы расцветают каждый год. Это обстоятельство заставляет посмотреть на культ Диониса многопланово и не так однозначно. Действительно, если этот культ связан с Природой, то почему его празднуют один раз в два года? Отыскивая ответы на этот вопрос, следует понять сакральный смысл данного праздника, который случается каждый второй год.

По-видимому, разделение культа по годам не было случайно и предполагало, что природный цикл, представление об умирающей и возрождающейся природе был связан с Землей, с уходом в землю и возрастанием из земли. Поэтому именно второй год триетериды должен был быть противоположным первому: в первый год Дионис считался отсутствующим богом, т.е. подземным, а второй год был связан с его пребыванием на земле. На этот факт указывает праздник мертвых, праздник подземного мира и его повелителя.

Схожую интерпретацию мы находим у Ф.Ф. Зелинского, который использует метод сравнения, анализируя функцию конкретных богов, как их понимали древние греки. Так, имя богини земледелия Деметры связывали с матерью-Землей, что подтверждает само ее имя: «Де-метр», т.е. «почва-мать». У нее есть «дочь» – Кора – символ зерен, из которых произрастет урожай будущего года. Зеленский связывает эти два персонажа – Деметру и Кору с праздником посева и жатвы. При этом «даровательница урожая» представлялась афинянину как носительница таинства возрождаемого хлеба, на основании чего она рассматривается еще и как основательница оседлой жизни с ее прочным браком и семейственностью¹⁵.

¹⁵ См.: Зелинский Ф.Ф. Эллинская религия. Минск.: Экономпресс. 2003. С. 56-57.

Развивая эту мысль дальше и, сравнивая богов по их покровительственной функции, Зелинский рассуждает о функции Диониса как ответственного за работу земледельца, виноградаря, важность которой осознавалась самими людьми, что нашло отражение в праздниках государственного значения, например, в веселье под названием «ношение гроздий». Виноградные грозди рассматривались как дары от Диониса богине Афине – покровительнице страны. «В сущности Дионис, – подчеркивает исследователь, – испытал в Греции развитие, противоположное развитию Деметры: та из скромной богини зреющей нивы развилась в богиню-закононосицу и в богиню тайн загробной жизни»¹⁶. Эта функция Деметры приближает ее к значению Диониса, но, в отличие от нее, как подчеркивает Зелинский «Дионис пришел в Грецию как бог творческого экстаза, приносящий своим посвященным также и весть о бессмертии их души; но в гражданском культе пришлось его праздник приурочить к человеческой работе – и ему поручили виноделие, родственное даруемому им экстазу, но первоначально от него не зависимые»¹⁷.

Таким образом, главные боги Олимпа ассоциировались в миропонимании греков с конкретной деятельностью, подчиняющейся законам сменяющихся природных процессов. На это указывает цикличность празднеств, наряду с многофункциональностью божественной сущности как имеющей воплощение в человеке (экстаз, жизненный цикл, вера в загробную жизнь души). Сложные процессы наблюдаемых природных явлений объясняли процессами, свойственными человеку, который всегда воспринимался как подобный Природе в сменяемости жизни и смерти, рождении и угасании, и это понимание жизни находило отражение в создаваемых художественных образах, в том числе в представлениях о человеческой красоте.

¹⁶ Зелинский Ф.Ф. Эллинская религия. Минск.: Экономпресс. 2003. С.57.

¹⁷ Там же, с 57.

Итак, человек предстает как объект познания, и в понимании сущности человека мы находим объяснения, схожие с объяснением сложных процессов наблюдаемой природы. При этом природа самого человека, как уже было отмечено, рассматривается как двойственная, где естественное и божественное (тайное, скрытое, сверхчувственное) соотносятся друг с другом, предстают в миропонимании как единое целое. Такое понимание человека имеет свое обоснование, находит отражение в искусстве.

Дело в том, что в основе рассматриваемого мировосприятия лежит «мимесис», «подражание» природным процессам, подвигам богов и героев. Эту идею как раз и помогают раскрыть (реконструируя ее многозначные смыслы) созданные мифологические образы. Тем самым можно сделать вывод о том, что есть связь между идеей и образом, между представлением о процессах и явлениях природы и цикличностью человеческой жизни.

Следует подчеркнуть, что существует связь также и между функцией богов и конкретной деятельностью человека, которую можно квалифицировать как основание для формирования преднаучного знания. Это земледелие, виноградарство и виноделие, а также торговля и, связанное с ней мореплавание и судовой промысел. Наиболее благоприятные сроки выполнения этих видов работ повлияли на формирование календаря праздников, связанных с началом и успешным завершением этой деятельности.

Итак, деятельность познания находит отражение в мифотворчестве. Миф помогает раскрыть природу самого человека, и при этом отражает попытку познать явления более общего характера, например, ответить на вопросы происхождения самого человека с его сложной двойственной природой. Так, согласно древнегреческому мифу, человек происходит от Титанов; он имеет двойственную природу, на что указывает, в частности, легенда о поглощенном Титанами Дионисе, поэтому человек является носителем и, одновременно, выразителем двух начал – дионисийского и титанического. В процессе жизни человек тянется к земному, реализуясь в

титаническом труде, но при этом он жаждет воссоединения с высшим духовным началом, т.е. воссоединение в Дионисе.

Замечу, что такое мифологическое объяснение двойственной природы человека получило реализацию в так называемых дионисийских мистериях с их тайным смыслом, скрывающимся за ритуально-символической последовательностью действий.

В целом, в создаваемых художественных образах фигурируют боги, функции которых отражают конкретные представления об организации мира, его порядке и гармонии. Реконструируя смысл этих образов, опираясь на методы герменевтики (методы понимания и истолкования), мы создаем целостное представление о рассматриваемой культуре и эпохе. Наряду с задачей реконструкции смысла конкретных образов, мы воссоздаём картину мира отдельного народа, интерпретируя ритуал как действие, связанное с традиционной деятельностью человека. Важно при этом, что символика образа позволяет раскрыть его эпистемологический смысл. Вместе с этим совокупность символов позволяет глубже понять миропонимание в целом. Тем самым, мифология предстает в качестве образца (типа) знания, содержание которого реконструируется на основе изучения отдельных художественных образов.

Интересно отметить, что упоминаемый нами бог Дионис является носителем трех различных символов. Он является людям в образе льва, быка и змеи, и эти животные рассматриваются как эмблемы трехсезонного года, а это согласуется с историей Диониса в тех мистериях, посвященных культу Диониса, о которых мы говорили. Как пишет Роберт Грейвс, «он родился зимой в образе змея – отсюда его змеиный венец, весной превратился в быка, и в этом обличие его убивают и пожирают как быка, козла или оленя в день летнего солнцеворота»¹⁸.

¹⁸ Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Пер. с англ. Под ред. и с послесл. А.А. Тахо-Годи. М.: Прогресс 1992. С 77.

Такая характеристика личности бога, основанная на интерпретации символики конкретных эпизодов его жизненных воплощений, позволяет оценить эту символику как эпистемологически значимую. При этом знание смысла каждого конкретного эпизода-символа позволяет сделать вывод, выходящий за рамки понимания его как отдельного образа или конкретной детали, но приписывать этому образу смысл целого миропонимания, по крайней мере, соотнесенного с конкретной культурой и конкретной культурно-исторической эпохой.

Развивая эту мысль дальше, рассмотрим тот контекст повествования мифа о Дионисе, поклонение которому возвышается до уровня культа.

Наше обращение к истории Диониса не случайно. Дело в том, что мистическая история Диониса представляет собой культ лозы и получает распространение в Европе, Азии, северной Африке, хотя истоки идут из Крита, где этот культ связан со сбором и обработкой винограда. Виноград как культурное растение достигает Ливии и Палестины, распространяется по южному побережью Черного моря. Конкретное содержание этого культа (культа лозы) модифицируется в зависимости от места. В Малой Азии и Палестине праздник кущей связан с винными оргиями, которые сопровождалась экстатическими танцами. При этом важно отметить тот факт, что из такого рода празднеств рождается конкретный вид искусства – театр, «трагедия», где можно наблюдать соединение пения, танца, декламации.

Еще раз подчеркну, что в понимании смысла конкретного сюжета важно понимание каждой детали образа, а в случае текста – понимание истинного значения слова. Поэтому от правильно понятого смысла слова может зависеть весь контекст рассматриваемого сюжета, и это как раз тот принцип исследования, на котором настаивает когнитивная герменевтика.

Замечу, что слово «трагедия» возникло *не* из слова *tragos*, что значит «козел», как считал, например, Вергилий, а от *tragos*, означавший *полбу*, из которой в Афинах варили пиво. На этот факт указывают не тексты, а

художественные образы, в частности, вазописи, где спутниками Диониса изображены не козлы, а люди, одетые лошадьми.

Известно, что культ Диониса получил широкое распространение по всей ойкумене. Интерпретация его специфической функции на основе анализа и сравнения различных изображений Диониса, и того, что сопровождает этот культ, дает возможность сделать определенные выводы общекультурного и философского значения. Так, ливийский и критский козел, сопровождавший Диониса, ассоциировался с вином, тогда как элладский конь – с пивом и нектаром. С другой стороны, именно конкретная деталь (конь, а не козел) позволяет атрибутировать культ Диониса, соотнося его с конкретной географией (материковой Грецией).

Итак, в распространении идеи возрождающей и умирающей природы получила мифологическое объяснение специфика природных процессов, их цикличности, что нашло отражение в художественных образах, созданных человечеством. При этом художественные образы, которые мы подвергаем интерпретации, выступают в качестве иллюстрации конкретных мифов, позволяют реконструировать процесс распространения конкретных знаний по территории, где обнаруживаются артефакты. Это дает возможность не только реконструировать смысл и назначение того или иного изображения на основе понимания смысла каждой конкретной детали, но вместе с этим, мы можем проследить эволюцию самих представлений людей и то, как эти представления мигрировали от народа к народу и из одной территории к другой. Тем самым воссоздается целостная картина конкретной культурно-исторической эпохи со своим эпистемологическим содержанием.

Как можно заметить на примере распространения культа Диониса, смысл его, как носителя культуры виноделия, как конкретной производительной деятельности людей, наряду с мифологическим образом возрождающейся природы, делал сам этот культ весьма значимым. Об этом свидетельствует факт распространения его по всей территории Средиземноморья и Черного моря.

Итак, интерпретация смысла художественного образа имеет большое эпистемологическое значение, поскольку мы знакомимся не только с мифологией народа на основе реконструкции и истолкования жизни конкретного персонажа, но и с глубинным смыслом того знания – скрытого, неявного, которое эти образы передают. Именно такой подход является герменевтическим, позволяющим на основе интерпретации смысла конкретных деталей реконструировать целостный образ мира конкретного народа. При этом мы получаем представление о том, как распространялось знание, и как традиционные мифологические сюжеты видоизменялись посредством новых деталей образа, но не меняли смысловое содержание главного героя мифа.

Таким образом, мифологические образно-символические сюжеты и литературные тексты предстают как источник, на основе которого можно проследить зарождение конкретного знания о человеке. Так, возделывание винограда как определенный, сезонный вид деятельности, содержит в себе преднаучное и натурфилософское представление о конкретной сельскохозяйственной работе. Цикличность такой деятельности соответствует мифологическому знанию процессов, происходящих в природе. Здесь на первое место выходит *наблюдение* как конкретный метод, который сопровождает становление научного знания, науки и сохраняет свою эвристичность в наши дни. Тем самым метод не только опережает становление конкретной науки, но стимулирует ее формирование и дальнейшее развитие. При этом реконструкция смысла художественных образов позволяет использовать этот круг проблем в качестве дополнительной аргументации для утверждения идеи становления и развития научного знания из опыта конкретного наблюдения над природой и деятельностью человека, над развитием его миропонимания и мышления в его движении от образного к понятийному мышлению. Этот процесс сопровождает переход от преднаучного знания к научному; от натурфилософии – к философии.

Важно обратить внимание на то обстоятельство, что уже первые философы широко используют язык образов, что облегчает понимание и делает смыслы доступными для людей. В дальнейшем, вместе с развитием философского и научного знания образный язык, в частности, в виде метафор сохраняет свое эпистемологическое и эвристическое значение.

Так, современные философы, всесторонне рассматривая функции метафоры, связывают их употребление в языке с проявлением такой когнитивной способности, как воображение. В частности, воображение, как характеризует эту когнитивную способность Н.М. Смирнова, – это «...озарение сходства» (*insight to likeness*), в котором сплавлено воедино воображение и мышление. Уловить сходство – значит с помощью воображения постичь сходное в несходном, близкое – в отдаленном, знакомое – в незнакомом»¹⁹.

Другими словами, «сходство – не что иное, как усмотрение связи, общности существенных свойств. Воображение представляет собой такую стадию установления сходства, когда оно еще не схвачено в понятиях. В ней зафиксирован процесс движения к истокам путем «сопротивления различиям». Такова первая семантическая функция воображения, реализуемая в метафоре»²⁰.

Развивая эту мысль дальше, обратимся к конкретному примеру использования одной и той же метафоры в различных контекстах. Так, виноград в крито-микенской культуре является метафорой Диониса, у римлян связан с именем Вакха, а в христианской традиции слова «виноградарь» и «виноград» указывают на «пастыря» и «паству», т.е. на тех, кто уверовал в Христа. Поэтому «возделывать виноградник» означает приобщать людей к христианскому вероучению. Такая миграция смысла метафоры винограда, как можно заметить, при сохранении своего семантического значения соответствует не только собственно

¹⁹ Смирнова Н.М. Смысл и творчество. М.: «Канон+» 2017. С. 178.

²⁰ Там же, с. 179.

эпистемологической эволюции смысла (слова), но показывает, как одно и то же слово приобретает многоплановый характер его употребления, возвышаясь от слова – к образу, а затем до уровня понятия. При этом воображение рисует этот эволюционный процесс, преодолевая границы времени и конкретной культуры. Другими словами, воображение проявляет себя как такой феномен, благодаря которому, мы можем одновременно «увидеть» эти образы («винограда», «виноградаря»), преодолевая культурно-исторический контекст их непосредственного восприятия. В этом как раз и состоит специфика проявления когнитивных способностей человека – одномоментность присутствия «здесь и где-то», в том числе, благодаря воображению.

Искусство широко использует многочисленные образы, как воображаемые, так и воспринятые из наблюдаемой природы, жизни людей, из знания мифологии и событий истории народа. Но искусство идет собственным путем; оно отличается от научного познания. Однако образы, создаваемые изобразительным искусством, отражают историческую действительность, помогают сохранить и передать характерные для эпохи представления и знания (обыденные, философские, научные) в их художественной форме. Это делает актуальным использование герменевтического подхода, благодаря которому мы выделяем различные типы знания и уровни тех смыслов, которые эти образы передают.

В нашем примере с виноградом можно выделить *буквальный смысл* слова, указывающий на конкретную сельскохозяйственную деятельность – возделывание винограда; на *переносное его значение* в образе бога Диониса-Вакха, связанного с *мистическим* культово-ритуальным отношением к винограду как метафоре бога (в дионисийском культе). Наконец, в христианстве метафора винограда, возделывание винограда означает приумножение верующих в кругу Церкви. Тем самым слово «виноград» интерпретируется в указанных контекстах. При этом сам контекст может

рассматриваться как герменевтическое условие для его конкретного толкования и реконструкции смысла слова или образа.

Другим важным аспектом согласования эпистемологии и герменевтики является проблема выяснения скрытой символики образа.

Например, в искусстве пантеистического символизма ранних нидерландцев чувственная достоверность иррациональных по смыслу образов получает интерпретацию, согласующуюся с восприятием общего сюжета картины в целом. Так, сцена «Благовещения» из триптиха Мероде представляет собой комнату, наполненную множеством предметов, смысл которых не мог быть случайным, и все изображаемые предметы наполнены скрытым символизмом. Так, белое полотенце и умывальник – это намек на чистоту и непорочность Марии; раскрытая книга – символизирует знание и мудрость Девы Марии; свеча и подсвечник – это метафоры Богоматери и Христа. Но для нас особый интерес представляет мышеловка на подоконнике. Какой скрытый смысл она несет?

Известно, что мышеловка – это инструмент поимки мышей и механизм для уничтожения грызунов. Но на картине мастера каждая деталь имеет значение, несет в себе определенный смысл, указывает на весь контекст изображения. В традиционном христианстве мышеловка, и это знает художник – «это метафора обольщения, объясняющая земное воплощение Христа и его смерть»²¹. С другой стороны, «плоть Христа – приманка для дьявола, который, на нее попавшись как на приманку мышеловки, находит свою погибель»²². Как можно заметить, в одном единственном образе (в нашем примере – это мышеловка) заключается смысл, превосходящий сам этот предмет, и интерпретация его обусловлена общим смыслом изображаемого образа во всем многообразии символики отдельных деталей.

Итак, данный раздел диссертации был посвящен проблеме соотношения архаического типа мышления и донаучного знания, изучаемого

²¹ Рубцов Н.Н. Символ в искусстве и жизни: философские размышления. М.: Наука. 1991. С.99.

²² Schapiro M «Muscipa diabolo» the symbolism of the Merode Altarpiece // Art Bull. XXVII. 1945. Vol. 27. P. 127-187.

на конкретных примерах. Показано, что особую роль играет философский контекст рассмотрения, поскольку философия, уже на ранних этапах своего становления содержит элементы знания, квалифицируемые как преднаучные, наряду с натурфилософскими. Философия использует богатый язык образов, метафор, что сближает искусство и философию, в частности, в познании природы человека, демонстрируя всем своим понятийным аппаратом путь развития способов мышления человека и его познания. При этом искусство создает образы, символика которых содержит образцы знания, характерные для конкретного миропонимания. Вместе с тем, религиозный стиль мышления, который постепенно создает исторический контекст мировосприятия (традиционно называемый эпохой средневековья, ренессанса, возрождения) находит отражение в творчестве художников. Создаваемые ими образы часто нагружены символизмом и знаковостью, причем те или иные черты художественных изображений (как в наших примерах) интерпретируются и реалистически, предметно, и символически. В этом последнем случае символизм образа «взрывает» весь контекст, и эту тенденцию, т.е. направленность образов к символизму мы встречаем и в последующих эпохах.

В подтверждение этой своей мысли сошлюсь на одного из крупнейших знатоков культуры Ренессанса – Е. Панофского. Он пишет: «В ранней нидерландской живописи метод скрытого символизма был применен к любому и каждому объекту, как природному, так и сделанному человеком... Чем более художники восторгались открытием и воспроизведением видимого мира, тем более интенсивно они ощущали необходимость насыщения всех элементов смыслом. И наоборот, чем упорнее они стремились выразить все новые тонкости и сложности мысли и воображения, тем энергичнее они исследовали все новые сферы реальности. При этом всё

значение принимает на себя форму реальности, или, другими словами вся реальность насыщается значением»²³.

1.3. Современная эпистемология о специфике типов мышления и познания, их эволюции

Данный раздел диссертации будет посвящен вопросам становления типов мышления, рассматриваемого в эволюционно-эпистемологической парадигме, где контекст понимания конкретизируется как связанный с процессом осмысления наиболее типичных образов-знаков, которые предоставляет нам культура. Эти образы-знаки мы характеризуем как следы определенного типа мышления, но смысл которых, как будет показано, изменяется от одной исторической эпохи – к другой, последующей. При этом герменевтический подход к анализу смысла образов позволяет сделать вывод о преемственности знания, которое мы раскрываем, интерпретируя знаки, образы и художественные сюжеты в целом. В исследовании мы будем исходить из признания того значения, которое современная эпистемология придает пониманию как феномену, как специфической когнитивной способности человека. Следует согласиться с Павлиёнисом, который прямо указывает на то, что «понять знак-объект, наделить его значением равно его осмыслению, наделению его смыслом»²⁴.

Тем самым поиск смысла идет вместе с процессом *осмысления* как такой деятельности в результате которой мы можем (интерпретируя образ) выявить тот тип мышления, который соответствует интерпретации его.

Оставляя в стороне сопоставление слов «значение» и «смысл», мы будем использовать их в тексте как взаимозаменяемые, опуская их сущностные характеристики, но будем трактовать их в контексте проблемы понимания и интерпретации, задаваясь целью выделения конкретного смысла или приобретённого значения того знания, которое они передают.

²³ Panofsky E. Gothic architecture and scholasticism. Latrobe. 1951. P. 137.

²⁴ Павлиёнис Р. Смысл и идентичность, или Путь к себе / пер. с лит. Р. Чичинскойте. Вильнюс. ЕГУ. 2013. С. 58.

Так, в определении специфики архаического мышления как выражения мысли и действия, характерного для человека конкретной исторической эпохи, мы исходим из тех традиционных для эпистемологии характеристик мышления, которые позволяют приблизиться к фундаментальному значению самого этого понятия. Целью обращения к этой проблематике является утверждение эффективности герменевтического подхода как способа анализа художественных образов, которые изначально наделены определенным значением, художественным смыслом и наполнены эпистемологическим содержанием. Такая постановка проблемы делает актуальным не только герменевтический подход к смыслу художественных образов, принадлежащих, например, культуре народов прошлых эпох, но, вместе с этим, показывает (на примере образов) процесс эволюции человеческого мышления, специфику которого мы раскрываем, интерпретируя художественные образы.

Какие же методы в этом случае будут уместны?

Известный исследователь античного мира А.М. Пятигорский пишет: «Даже самый элементарный анализ простейшего мифологического текста побуждает исследователя мифа вместо однолинейного его истолкования обратиться к герменевтическому исследованию, учитывая не только все возможные точки зрения, эксплицируемые или имплицитные в тексте, но и способы и модусы его собственного восприятия»²⁵.

Другими словами, ученый предлагает не ограничивать исследование исключительно нарративным (повествовательным) подходом к тексту. Он подчеркивает необходимость использования герменевтического подхода как метода, позволяющего выявить явный смысл текста, наряду со скрытым смыслом и при этом учитывать в интерпретации личное восприятие содержание текста самим истолкователем. Тем самым А.М. Пятигорский подчеркивает роль факторов когнитивного свойства. Он подмечает, что

²⁵ Пятигорский А.М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. М: «Языки русской культуры». 1996. С. 154.

«...никакая герменевтическая процедура, сколь бы четко и ясно она ни была определена перед изучением конкретного мифологического текста, не может быть проведена автоматически. Перед тем как заниматься герменевтикой, исследователь должен создавать и включаться в ситуацию *понимания*»²⁶.

Интерпретатор опирается на собственное знание предмета и при этом выражает свое собственное отношение к тексту и его образам, создавая для себя и передавая посредством герменевтики собственное понимание рассматриваемого фрагмента, образа, текста в целом. Интерпретатор тем самым постоянно соотносит собственное видение рассматриваемого сюжета текста и его содержание с тем знанием, которое этот текст передает. Исследователь уже не просто погружается в контекст интерпретируемого текста или образа, но, вместе с этим, принимает весь тот характер знания, (например, мифологического знания), которое содержится в нем. Тем самым у интерпретатора формируется собственный эпистемологический контекст, и он может быть более глубоким, чем тот поверхностный смысл, содержащийся, например, в мифе в наиболее явном виде. Выражаясь на языке феноменологии, в этом процессе интерпретации находит отражение определенный тип мышления. При этом использование герменевтического подхода представляет собой сложный когнитивный процесс, в котором задействованы различные способы мышления, а также понимание и интерпретация, на основании которых как раз и создается объективное знание.

Таким образом, мифология выступает и как тип знания, и характеризуется как выражение особого типа человеческого мышления – мышления обо всех событиях истории мифа, личностях его героев, о его сюжетах (как воображаемых, так и действительных), содержащихся в рассматриваемом тексте. Кроме того, мифологическое знание реконструируется благодаря усилию интерпретатора, который обладает определенным уровнем знания, интеллектом и иными когнитивными

²⁶ Там же, с. 154.

способностями. Все они задействованы в деятельности мышления, нацеленного на понимание, на полноту понимания изучаемой эпохи. Этот момент понимания-интерпретации является выражением деятельности мышления, направленного на передачу исторического контекста изучаемого произведения.

Так, И.С. Вдовина, анализируя труды Поля Рикёра, выявляет и конкретизирует эпистемологическое значение самой герменевтической деятельности. Она пишет: «В жизни литературного произведения П.Рикёр выделяет три этапа; каждый из них он обозначает словом «*mimesis*», заимствованным у Аристотеля, который в своей концепции искусства на первый план ставил его деятельностную природу»²⁷. Рикёр отличает типы мимесиса, отсылая его к префигурации и понятию жизненного мира и предпонимания (*mimesis* I); к формообразованию (*mimesis* II), реконструируемого посредством обращения к художественному произведению, к его композиции. Особенности этого типа мимесиса состоит в том, что эта деятельность представляет собой промежуточный этап «между предпониманием мира действия и преобразованием промежуточной реальности под воздействием мира вымысла»²⁸. «Наконец, *mimesis* III (и рефигурация), как отмечает Вдовина, – это акт восприятия художественного произведения и межличностных коммуникаций, осуществляемых с помощью произведения искусства; вместе с тем – это актуализация творческого замысла художника, выявление духовных ценностей и идеалов, заключенных в тексте, и введение их – через последующую деятельность индивидов – в контекст общественного бытия»²⁹. Тем самым, истолкование можно квалифицировать и как когнитивный акт (например, проявление творческого воображения толкователя с опорой на его знания), и как деятельность коммуникативную, при которой толкователь вступает в диалог с самим

²⁷ Вдовина И.С. Поль Рикёр: творчество «жизненного мира» / Философия творчества. Ежегодник. Выпуск 3. Творчество и жизненный мир человека. М.: ИИнтелЛЛ. 2017.С. 96.

²⁸ Там же, с.95.

²⁹ Там же.

автором. В том числе, реконструируя предполагаемый ход мысли автора и выражения идей, которые передает реконструируемое (интерпретируемое) произведение.

Современная эпистемология характеризует мышление как фактор активной деятельности человеческого мозга, как когнитивную способность, как феномен сознания. В этом последнем случае мышление рассматривается как «процесс решения проблем», как движение мысли, как «переход» от осознания условий, которые задают проблему, на которую направлена мысль – к получению результата. Тем самым мышление предстает как активная внутренняя интеллектуальная деятельность. В этой деятельности раскрывается не просто суть самого мышления как такового, но через принимаемые способы решения той или иной проблемы (постановка задачи, осознание способов и путей ее решения и т.д.) посредством мышления реализуются творческие способности, заложенные в самой интеллектуальной, мыслительной деятельности человека.

Так, В.А. Лекторский рассматривает деятельность мышления в самых разных его проявлениях, в частности, в связи с соотношением мышления и соответствующего ему знания³⁰. Отсюда, и предлагаемая *типология знания* (обыденное, научное, философское) и мышления (архаическое, мифологическое, преднаучное, философское, научное). При этом определенный тип мышления и способы освоения действительности характеризуются через проявления различных видов практических и интеллектуальных действий, в которых эти знания как раз и проявляются. Например, обыденное знание раскрывается в социально-коммуникативной деятельности и повседневном опыте жизнедеятельности людей; научное знание – в научной и научно-исследовательской деятельности. Особенность философии состоит в том, что она способна обобщать все виды знания, в том числе, рассуждать о верованиях, мифологии, о религии, науке и об искусстве.

³⁰ См.: Лекторский В.А. Эпистемология классическая и неклассическая. М.: Эдиториал УРСС. 2001.

Особое место в понимании специфики человеческого мышления занимает та его оценка, которая представлена в истории философской мысли. Обращение к истории дает нам представление о том, как складывался философский взгляд на человека, его познавательную деятельность и то, как развивалась способность мышления. Философы выделили и стали различать типы мышления. Тип мышления соответствует определенному способу познания, который раскрывается в его различных проявлениях, что как раз и позволяет характеризовать мышление как специфическую деятельность в определенной культурно-исторической среде.

Такой эпистемологический подход дает основание рассматривать первоначальные формы человеческого мышления и познания, например, архаическое мышление, мифологическое мышление, опираясь на такие художественные образы, где можно обнаружить следы проявления этих рассмотренных нами типов мышления. При этом в деле интерпретации важно учитывать, что существует тесная связь между архаикой и современностью с их спецификой проявления способов мышления и познания, что помогает правильно истолковывать весь художественный образ, выясняя скрытые смыслы его символизма.

Интерпретируя символику образа, исследователь опирается на рассматриваемый исторический контекст образа, соотносит его с соответствующим уровнем знания, которое этот образ передает и выявляет наиболее характерный тип мышления (например, тот, который в процессе интерпретации реконструируется). Тем самым, учитывая знания, понимание и тип мышления, которые передают эти образы, мы сможем затем представить картину мира, характерную для рассматриваемой исторической эпохи.

Современные концепции эпистемологии настаивают на идее разделения функций деятельности мышления. Особо выделяют теоретическую направленность процесса научного познания (теоретическое мышление), характеризуя такой способ мышления как преимущественно

индуктивное и дедуктивное. В этом случае теоретическое мышление рассматривается как опирающееся на знание реальных ситуаций, где ведется научный поиск и происходит выявление возможности получения желаемого результата при помощи тех или иных средств исследования. Именно на этом пути идет обработка фактов, сведений и данных, которые приводят к обобщению этих данных, к пониманию рассматриваемой ситуации в целом. При этом философы различают проблематику понимания, характеризуя этот феномен на уровне обыденного опыта познания, и отдельно выделяют деятельность мышления научного, опирающегося на рассуждения, наконец, характеризуют опыт философского исследования проблематики понимания и интерпретации как проявление философского стиля мышления.

Современные когнитивные науки рассматривают и характеризуют мышление как согласованное проявление внутренних процессов (представление, восприятие, перцептивные действия, память, воображение) и внешних действий субъекта.

Важно, что наша человеческая способность восприятия оказывает неизгладимое впечатление на создаваемые в воображении, припоминаемые или внутренне создаваемые образы предметов, событий (их оценка), совокупность которых создает представление о «мире в целом». Этот сложный когнитивный процесс реализуется в художественном творчестве, где чаще всего на первое место выходит воображение художника, его знания и фантазия. Фантазийные образы отражают процесс восприятия человеком мира, но при этом воображаемое может превосходить реальное. Поэтому, для того чтобы проследить эволюцию становления мышления, выявить его специфику на уровне создаваемых в воображении художественных образов, нам как раз и необходимо обращаться к тем результатам, которые уже получены современной эпистемологией.

Восприятие как один из элементов мыслительной деятельности человека характеризуется на когнитивном уровне как естественная способность, относящаяся к способности человеческого разума оценивать

обычные предметы опыта, например, наблюдаемые предметы. Восприятие предметного мира оказывает огромное влияние на смыслы, которые человек вкладывает в создаваемые им предметы. Но они не всегда являются отражением реально существующих в природе объектов и предметов мира.

Между тем, воображаемые предметы интересны для исследователя с точки зрения содержания того знания, которое они передают.

Например, представления о связи человека и всего живого на земле, характерные для эпохи архаики, и имеющие мистический подтекст, формировались на основе ощущения самим человеком глубокой связи его с природой. Это ощущение связи с миром живой природы находит подтверждение в попытках проникнуть в ее загадочные проявления, в попытках выразить все это в образной, символической форме.

Например, человек и животное, их партнерство или противостояние часто находят выражение в ритуалах, мифах разных народов, в сказках и преданиях. Согласно некоторым мифам, животные рассматриваются как обладающие определенным превосходством над людьми, что находит отражение в тотемизме как поклонении животному, покровительствующему данному роду. Так, звери как герои мифов не всегда играли главную роль в охотничьей практике и для понимания смысла такого рода образов важно то, что эти животные рассматривались как определенные знаки-символы, часто мистического содержания. Звери-божества изображались в потаенных уголках пещер и рассматривались не только как образцы-образы охоты в обучении охоте, но как существа, которым следовало поклоняться. Выступая в таком качестве, образ отражает и воспроизводит бесконечную сложность явлений природы, человеческой жизни и социальных отношений и воспринимается человеком данной культуры как некий знак или символ.

Современные философы уделяют большое внимание проблеме соотношения символа и смысла, смысла и образа, рассматривая и решая ее в том или ином контексте. Так, Н.Н. Рубцов характеризует символ как «образное представление идеи, с одной стороны, обладающей внутренней

определённостью, а с другой – потенциальной бесконечностью смысловых перспектив, никогда не исчерпывающихся той или иной фиксировано-данной интерпретацией»³¹.

Приведу несколько примеров сложного восприятия мира и его образов, в которых раскрывается особенность воображения человека определенной исторической эпохи.

В древнейшем мифе о космической погоне в миропонимании народов Сибири, животные, которые преследовали друг друга, олицетворяли собой определенные стихии. Однако наряду с конкретными представлениями о реальных природных явлениях и о конкретных животных, в окружении которых живут люди, встречаются образы довольно сложные по форме и даже фантастические, в которых находит отражение игра человеческого воображения. Так, в наскальных рисунках встречается образ мистического волкообразного существа с головой медведя и птичьими лапами. Скрытая символика образа этого фантастического существа указывает на то, что человек сознает и в какой-то мере понимает космический характер происхождения природных явлений. При этом сам этот мистический образ отражает такой тип миропонимания людей, для которого характерно объединение, совмещение мистического и реального, символического и конкретного. Эти аспекты как раз и формируют целостный тип мышления и мировосприятия, которые мы как раз и называем архаическим.

Образы, не имеющие аналогов в реальной жизни и не существующие в природе, но лишь только в воображении людей, встречаются в самых разных культурах и у разных народов. Между тем, ученые всегда стремятся обнаружить общие черты такого рода образов с тем, чтобы на их основе проследить и выделить общие тенденции становления определенного типа мышления и типа миропонимания. Кроме того, важно выявить общие гносеологические корни происхождения тенденции восприятия мира в самых разных, сложных конфигурациях человеческого мышления. Эта тенденция,

³¹ Рубцов Н.Н. Символ в искусстве и жизни: философские размышления. М.: Наука. 1991. С. 44.

назову ее *тенденцией к визуализации образов*, характерна для человечества на всех этапах его эволюции, и она свидетельствует об определенной направленности развития человеческого мышления и познания. Более того, на основе такого миропонимания и мышления создается определенный *тип культуры*, архаической культуры, для которой характерно, преимущественно архаическое мышление. На этот вывод указывают многообразные художественные образы, дошедших до нас культур. Например, Л. Леви-Брюль вводит специальное понятие для уточнения специфики архаического мышления как преимущественно образного, т.е. опирающегося на образы и использующий образы в передачи знания.

По Леви-Брюлю, архаическое мышление – это *дологическое*, или *пралогическое* мышление, характерное для первобытного общества и для народов, не принадлежащих к современному типу цивилизаций³².

Уточняя смысл понятия «дологичность», следует подчеркнуть, что архаическое мышление не указывает на тот факт, что оно изначально алогично, или что оно якобы предшествует становлению «логичности мышления», характерной для человека с развитым интеллектом. Напротив, пра-логичность свойственна индивидуальному (и коллективному) мышлению архаического и/или в какой-то степени даже для современного общества, и представляет собой тип мышления, которое «избегает противоречий».

В подтверждение этого вывода, обратимся к работе Клода Леви-Строса «Первобытное мышление». Этот философ-исследователь подчеркивает мысль о том, что «мифологическое мышление не является лишь узником фактов и опыта, которые оно снова и снова неутомимо по-новому располагает, чтобы извлечь из них какой-то смысл; оно носит и освободительный характер благодаря его протесту против абсурда, с которым наука прежде безропотно шла на сделку»³³.

³² См.: Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937.

³³ Леви-Строс К. Первобытное мышление. М.: Республика. 1994. С. 131.

Вместе с тем, первобытное или архаическое мышление ориентированы не на распознавание причинных связей и их объяснение; в нем слабо представлен или совсем отсутствует категориальный и понятийный аппарат в той мере, как это делает человек с всесторонне развитым интеллектом и философским стилем мышления. В актах архаического мышления мало абстрактных терминов, но много аналогий. Например, пчела является тотемическим животным и для народов Африки, и для Австралии. «Но у нуэр это вторичный тотем, ассоциированный с питоном, поскольку у обоих существ тело сходно маркировано. Те, у кого питон выступает в качестве тотема, воздерживаются от убийства пчел и не употребляют мед в пищу»³⁴.

Как можно заметить из приведенного примера, ассоциативное мышление не только фиксирует конкретную идею, но, вместе с этим символизирует скрытое содержание знания, касающееся запретов, выступая регулятором поведения людей. Поэтому идеи, символы и их смыслы следует характеризовать как отпечатки памяти (культурной, исторической и т.д.), например, в форме мифологии, наряду с поиском мистических причин, на основании которых человек объясняет те или иные события реальной жизни и явления природы. Тем самым для архаического мышления характерно преимущественное использование так называемой мистической памяти, в том числе памяти прошлого и осознания собственной истории (истории конкретного народа) как памяти о его мифологическом прошлом. В таком обращении к прошлому кроется то знание и опыт, которые современный человек воспринимает как ценность, наследником которой он является. Вот причина, почему для нас важна историческая память. Следы этой памяти находят отражение в художественных образах самых разных эпох – они составляют важный материал исследований для последующих поколений.

Обращение к образам и сюжетам, к артефактам и находкам археологов интересно для философа с точки зрения интерпретации смысла, который эти образы и сюжеты передают. Так, сова традиционно символизирует силу

³⁴ Там же, с. 157.

знания, которое рассеивает тьму невежества и является атрибутом богини Афины Паллады. Способность совы бодрствовать ночью и видеть в темноте ассоциировались со сверхъестественной способностью, с властью, она была символом воинской бдительности и одержимости в получении знаний. Со временем образ совы получает популярность и используется в качестве символа мудрости. Так, Иероним Босх (1450-1516) в картине «Корабль дураков» изобразил сову на верхушке мачты корабля, который никуда не плывет, и мачта которого уходит корнями вниз, прорастает зелеными ветками. Символ совы предстает здесь как насмешка над глупостью.

В христианстве сова имеет смысл с отрицательным подтекстом и символизирует отказ от духовного света, слепоту и безверие. Отцы церкви объявили сову символом зла, и этот образ символизирует евреев, отказавшихся от Христа. В противоположность этому смыслу символа, голубь – символ мира, святого Духа и истинного христианства. Для средневекового миропонимания представление о том, что сова боится дневного света и летает только ночью, сделали ее метафорическим символом Сатаны, т.е. Князя Тьмы. В основу данной интерпретации символа положена легенда о том, что подобно тому, как сова обманом заманивает других животных и птиц, точно так же Сатана улавливает в свои сети легковверных и порочных людей.

В Юго-Восточной Азии сова символизирует мудрость и склонность к философским рассуждениям, а популярность этого образа находит отражение в традиции использовать его в качестве талисмана удачи и счастья.

В славянской мифологии сова рассматривается как демоническая птица и даже как символ смерти. Так, услышать крик совы или филина считается предупреждающим знаком, поскольку сова олицетворяет собой злые души, способные выманить человека из дома в неурочное время ночи. В модификации славянской мифологии (сербы, украинцы) сов считают хранителями подземных кладов и рассматривают как воплощения душ их

владельцев. Позитивный символизм совы характерен для южных славян, культура которых попала под влияние мусульманства, поэтому, как и у мусульман (болгары, черногорцы), сова считается святой птицей, получившей божью благодарность за мудрость, ум и находчивость. С другой стороны, сова ассоциируется с человеческими качествами, в частности становится эмблемой меланхолии и сопровождает художественные образы, нацеленные на то, чтобы подчеркнуть уединение человека, например, отшельника. В настоящее время позитивная символика совы преобладает в нашем миропонимании и олицетворяет эрудицию человека и его проницательность. Этот образ широко используется в эмблемах различных издательских проектах и в случаях, когда в центре внимания эрудиция человека (например, эмблема телевизионного Клуба знатоков).

В целом, такое широкое распространение символики связано с природой этой загадочной птицы, со способностью ее видеть в темноте, крутить головой на 180 и 270 градусов, что как раз и могло вызвать у людей двойственные чувства: страх и восхищение. В русском менталитете образ совы ассоциируется с ночью и холодом, что подчеркивает ее мистический характер. Так, изображения совы на фасадах некоторых домов в Санкт-Петербурге выглядят мистично и при этом зловеще, придавая строениям оттенок таинственности и неприступности. При этом сова интерпретируется как образ защитницы дома.

Другим ярким примером символики образа выступает орёл. Его изображения мы находим в многочисленных скульптурах и фресках хеттов, ассирийцев и других древних народов Азии, в Египте, у народов майя, где орел символизировал солнце, которое он носит на своих крыльях. В христианстве орел выступает как эмблема Святого Апостола Иоанна Богослова и ассоциируется с Христом и победой его над смертью. Будучи священной птицей, орел рассматривается как существо, обладающее пророческими способностями. Наконец, в античные времена это был символ

поэтов, например, у Пиндара орел символизировал способность в поэтической форме выражать высшие истины³⁵.

Как можно заметить, мировосприятие людей использует такие уникальные образы и метафоры, чьи прототипы встречаются повсеместно. Они получают художественное воплощение, но интерпретируются всегда в зависимости от контекста. Поэтому *герменевтика образа*, различая буквальный смысл, мистический и символический оказывается уместной в том случае, когда конкретный образ нуждается в интерпретации. При этом выбор смысла конкретного образа предполагает опору и использование культурно-исторического контекста, зависит от смысла образа принятого в конкретной культурной традиции. В соответствии с этим выстраивается художественная символика образа и определяется его смысловое содержание. Часто она является ассоциативной, но при этом эпистемологически обусловленной, создающей конкретный образец понимания мира в его образном выражении.

Сохраняемая в памяти людей, в менталитете народа и в культуре, интерпретация конкретной символика меняет свою трактовку. Со временем трактовка образа (ее отдельный смысл, как например ассоциация совы с мудростью и ученостью), становится наиболее устойчивой для восприятия ее временного, темпорального контекста, в частности, современным человеком. Вместе с тем, популярность используемых метафор свидетельствует о присутствии в сознании современного человека следов архаического мышления, часто ассоциативного. При этом сохранение нужной значимости, значительности образа (объекта, предмета) подтверждает мысль о том, что существует преемственность идей в становлении и развитии миропонимания людей, преемственность понимания смысла тех или иных символов и знаков, их схожей интерпретации.

В свою очередь, это указывает на факт эволюции миропонимания, где архаика вплетается в контекст современного образа мира, оставаясь внутри

³⁵ См.: Орел В.Е. Культура, символы и животный мир. Харьков. «Гуманитарный центр» 2013. С. 334-336.

него, вплетаясь в создаваемые человеком предметы искусства. При этом часто эволюционирует не сам предмет или образ, а его смысл, что как раз и делает актуальным герменевтический подход. При этом герменевтика образа дополняется поиском его эпистемологического значения, и это значение рассматривается как условие его понимания и интерпретации в современном нам контексте.

Следует особо отметить, что вопросы познания и мышления, наряду с изучением специфики и направлений интеллектуальной и творческой деятельности человека, находят отражение в философии, в искусстве, наконец, в науке, поскольку в центре внимания оказывается человек, изучаемый в самых разных аспектах проявления его природной сущности. Одним из способов проявления сущности человека является его способность порождать образы. Так, Р. Павилёнис в своей книге «Смысл и идентичность, или Путь к себе», рассматривает условия порождения образа, соотнося их осмысление с такой когнитивной способностью, как понимание. Такой подход по сути дела, означает, что не только процесс осмысления связан с процессом наделения смыслом, но все это вместе как раз и есть понимание.

Он подчеркивает, что образ – это модель некоего объекта. Это значит, что само понятие образа, например, воображаемого, и процесс появления образа в нашем сознании следует характеризовать как продукт деятельности мышления и сознания. Павилёнис описывает то, как происходит формирование образа. Он пишет: «Мы выделяем из окружающей среды знак-объект, строя, «собирая» его образ независимо от природы знака-объекта и образа, в котором мы его представляем. Визуально воспринимая знак-объект, мы создаем его зрительный образ, так или иначе фиксируемый в нашем сознании; воспринимая слухом – акустический образ знака-объекта; осязая – тактильный и т.д.... Воспринимая нечто вообще, мы создаем себе *образ*, *концепт* того, что воспринимаем, «схватываем», или (соединив слова

«образ» и «концепт») *концептуальный образ*³⁶. Тем самым мы должны признать, что наш продуктивный подход к образу предполагает не только выяснение его скрытого смысла и значения отдельных деталей, но и прояснение всего концептуального содержания этого образа. Другими словами, концептуальность образа передает информацию об авторе, его предпочтениях, его учителях и традиции, которой он придерживается, наконец, образ может быть наделен тем смыслом, часто скрытым от обывателя, но который, мы выявляем в процессе герменевтического анализа всего контекста.

Именно на этом уровне анализа можно увидеть глубинную связь между информацией (в современном ее понимании) и, собственно, интерпретацией, и будем считать, что интерпретатор – это тот, кто придает смысл, наделяет смыслом, следовательно, интерпретирует.

Этот род интеллектуальной деятельности использует различные основания, и поскольку интерпретация, как правило, носит индивидуальный характер, то здесь задействованы самые разные когнитивные процессы: чувственные, перцептивные, субъективные формы восприятия, наряду с логической формой мышления и использованием эмпирических аргументов. Другими словами, интерпретатор располагает значительным багажом смыслов, использует известные ему значения, соотносит их с собственным знанием «предмета» (в нашем случае это художественный образ), соотносит смыслы-знаки и объекты и при этом опирается на собственное восприятие.

Конечно, восприятие может ограничивать поле интерпретации уже только в силу того, что любое восприятие проявляется как субъективное познание, ограничивая возможности адекватной интерпретации. Причем понимание смысла анализируемого образа может передавать такое содержание смыслов, которое принадлежит смысловой системе самого индивида, но далеко от концептуального значения интерпретируемого

³⁶ *Павилёнис Р.* «Смысл и идентичность, или Путь к себе» / пер. с лит. Р. Чичинскайте. Вильнюс. ЕГУ. 2013. С. 59.

предмета герменевтического анализа. В этом случае возможны искажения смысла образа, и о них пойдет речь в последующих разделах диссертации.

Еще раз подчеркну, что существуют общие эволюционно-эпистемологические основания, по которым мы определяем специфику интеллектуальной деятельности человека. Речь идет о познавательной деятельности индивида, в которой отражается довербальный, невербальный и вербальный опыт познания. В силу этих способностей человек не только интерпретирует наблюдаемое, сравнивая и оценивая образы, предметы, события, людей, но и действует в их окружении. Своеобразие того контекста (смыслового, социального, политического, культурного и т.д.), в котором он живет, оказывает влияние на содержание всей *концептуальной системы*, которая как раз и создает наиболее широкое поле интерпретации как деятельности этого субъекта.

Другими словами, мы постоянно интерпретируем, проживаем события и сопереживая им; мы способны понять других людей и оценить ситуативность событий, но при этом ожидаем понимания со стороны других людей, действуя в их окружении. В истолковательной деятельности, которая целенаправленна и в которой интерпретатор в какой-то мере *выражает самого себя*, казалось бы, трудно ожидать объективности. Этот момент можно рассматривать как наиболее уязвимый с точки зрения адекватности смысла, на которую нацелена интерпретация. Поэтому в силу сложившейся концептуальной системы, наполненной смыслами и взаимосвязями между этими смыслами, которую демонстрирует интерпретатор-исследователь, мы определяем глубину и многообразие этих взаимосвязей, в том числе, исходя из характера знания, на которое опирается интерпретатор декодируя и расшифровывая знаки и символы. Таким образом характер интерпретации и те смысловые акценты, которые выстраивает толкователь являются истинным выражением смысла. В то же время, мы отчетливо осознаем, что интерпретация как полученный материал исследования не является «истиной в последней инстанции». Эволюционирует знание, и сменяются типы

мышления. Это находит отражение в понимании смысла интерпретируемого материала. Поэтому важна герменевтика, а точнее говоря, когнитивная герменевтика, нацеленная на поиск решения вопросов такого плана.

Следует отметить, что многие философы, развивая позитивную философию и закладывая основы философии науки, сохраняют за ней задачу познания сверхприродного. Рассматривая то, как некоторые идеи такого рода повлияли на герменевтику и ее методологию, обратимся к оценке значения некоторых ярких фигур прошлого и обратим внимание на те методы истолкования, которые были характерны для конкретной исторической, *концептуальной ситуации*.

Так, Джордано Бруно видит цель философии в познании природы вещей, или, как он говорит, «Бог в вещах». Отыскивая сущностные основания бытия философ полагал, что единицей бытия является монада, понимаемая им как единство телесного и духовного, единство, которое проявляется во всем. Он приводит физические и логические доводы в поддержку идеи движения Земли и использует гелиоцентрическую идею, объясняя наблюдаемые астрономические явления. Космологические вопросы, в частности, его учение о множественности миров во Вселенной, обсуждалось инквизиторами во время процесса над Бруно. Последние пришли к выводу, что гелиоцентрическая система противоречит буквальному прочтению Библии, в то время как буквальная интерпретация текстов Священного Писания рассматривалась теологами того времени как единственно верная. Приводимые доводы инквизиции нам неизвестны, поэтому в настоящее время у нас нет конкретных текстов и положений допроса с обвинением в ереси. Известно только, что этих положений семь, и мы не знаем, входили ли туда космологические воззрения Бруно.

Значение исследований Бруно состоит в том, что он высказал ряд догадок, опередивших эпоху и получивших должное обоснование и подтверждение только после того, как были сделаны последующие астрономические открытия. Эти гениальные догадки Бруно касаются

утверждения о том, что звезды – это далекие солнца, и существуют множество пока неизвестных планет в нашей Солнечной системе, множество миров бесконечной Вселенной – это как раз те идеи, которые выдвинули в свое время античные атомисты и эпикурейцы.

Для нашего исследования важно обратить внимание не только на научную сторону творчества философа, но и на его значение как поэта-гуманиста. В своей сатирической поэме «Ноев ковчег», комедии «Подсвечник» и философских сонетах Бруно изображает быт и нравы наблюдаемого им общества – драматургию улицы и саркастически обрушивается на тупой педантизм, лицемерие и суеверие, привносимые католической идеологией. Важно и его отношение к человеку, без идеализации, характерной для античности, но реалистическое видение человеческой природы, изображение человека со всеми его недостатками.

Между тем, поиск идеальных характеристик человека в искусстве наиболее очевидно проявился в эпоху Возрождения. Так, один из самых утонченных художников этой эпохи – Сандро Боттичелли передает нам художественные образы, в которых люди представлены как олицетворение нежности и трогательной красоты, хрупкости и незащищенности. Реалистичность человеческой природы никогда не передает то, кем являются его модели, но это всегда *воображаемые* фигуры с конкретным, заложенным в образе смыслом (Весна, Пробуждение Афродиты, Времена года).

Художники Возрождения стремились изобразить не идеального, «эстетического» человека, но искали в природе человека то, что может быть универсальным в нем, характерным для всех людей. Здесь подражание отличается от метода познания античного человека, поскольку художник видит и воплощает реальные человеческие черты, но как бы достроенные в собственном воображении. Отсюда и те эфемерные черты художественных образов, которые можно было воспринять как идеальные (для подражания им), но при этом сочетающие в себе реальное и ирреальное, возвышенное и земное. Так, многочисленные полотна, изображавшие христианских

мучеников, пропитаны трагизмом личной судьбы, и при этом не лишены силы эстетического воздействия.

Например, знаменитый учитель аскетизма Василий Кесарийский (Великий) усматривал в образности живописи нечто более ценное, чем смысл поучений собственной проповеди. Он писал: «Я передаю Вам подвиг мученика, склоняясь перед вашим искусством, – обращается он к художникам, – и радуясь тому, что сегодня ваша мощь, наносит мне такое поражение!» (Гомелия на мученика Варлаама).

Такое отношение к искусству, которое обнаруживает христианство, можно характеризовать как определенную культурную политику социальной организации (Церкви) по отношению к верующим. Именно Церковь диктует необходимость реализации содержания и смысла библейских сюжетов в искусстве как художественного воплощения ее догматики.

Картины на библейские сюжеты оказываются наиболее востребованными, и они выставляются не только для целей воспитания, поучения, но и для борьбы с язычеством. Тем самым становится очевидным эпистемологическое значение библейских образов и сюжетов. Они учат нравственности и морали, передают в художественной форме историю и предысторию христианства. Тематика сюжетов Библии кажется бесконечной, и практически все художники эпохи Возрождения и Нового времени пребывают под впечатлением от текстов Библии. И если христианский аскетизм отменил эллинский культ красоты человеческого тела и идею наслаждения, то передовые художники этой эпохи возрождали в своих полотнах и скульптурных портретах тот первоначальный смысл и лучшие идеи, которые касались совершенства и гармонии человеческого тела и духа.

Художественный образ как образец отношения к человеку в эпоху Возрождения эволюционирует в сторону понимания его как человека-исследователя. Художник передает то, что сейчас в центре внимания, передавая реальную картину мира и человека в нем. Например, Альбрехт Дюрер в одной из своих графических работ показывает, каким он видит

ученого, и что в центре внимания его философского исследования. Для Дюрера ученый – это исследователь Природы. Атрибуты, указывающие на его деятельность и его философские размышления – это: глобус и песочные часы, карты мореплавателей и астрольбия, циркуль, книги, подзорная труба, карта звездного неба – все указывает на конкретные занятия ученого – естествоиспытателя, мореплавателя, астронома. Именно эти символы раскрывают суть картины, передают ее смысл. И хотя в ней нет сюжетной линии, единой повествовательной канвы, нет никакого действия, тем не менее, зритель понимает и анализирует символику образа, осознавая, что перед нами человек, занятый вопросами бытия и познания.

* * *

Подводя итоги этой части диссертационного исследования, следует подчеркнуть, что выбранные персоналии, о которых шла речь в данной главе – не случайны. Выясняя специфику сохранения знания посредством создания образцов культуры, мы рассматриваем художественный образ как «текст». Такого рода текст включает в себя разнообразную смысловую символику. Поэтому можно утверждать, что у художественного произведения есть свой собственный язык – это язык художественных образов. Отдельные образы внутри картины как раз и являются носителями смысла; эти образы создают контекст художественного произведения, который мы реконструируем на основе конкретных деталей, совокупность которых передает целостный смысл образа. На основе реконструкции и интерпретации образов изобразительного искусства, наряду с герменевтикой текста того или иного содержания, мы получаем представление о человеке, его природе, его мировоззрении и миропонимании. Наконец, у нас появляется новое знание тех наиболее актуальных объектов познания, которые оказываются в центре внимания философии.

Так, античность дала нам образцы идеального воплощения в предметах искусства образа того человека, каким он мог быть. Согласно классическому, древнегреческому философскому учению о человеке, античный человек

гедонистичен, и поэтому элитарен; он развивает в себе способность к утонченному наслаждению через созерцание и философские рассуждения. Он стремится к «благородному» наслаждению жизнью уже только в силу своей особенности, элитарности. В его миропонимании так называемая народная мудрость предстает как утверждение необходимой свободы, понимаемой как двоякое проявление судьбы и удачи. Именно об этом повествуют мифы, рассказанные Гомером, и поведение героев Гомера как образцы для подражания, диктуют человеку систему правил, которые мы можем характеризовать как «мораль мифов». Именно в силу действия этого рода морали человек характеризуется как гармоничное существо, нравственные проявления которого есть благие для него и выражают его устремления к познанию мира и себя в нем.

Образ человека, сформированный учеными, изучавшими природные характеристики человека, его тело, физиологию и т.д., как это делали Гиппократ или Парацельс, – такой образ и такой взгляд на человека не был связан с его идеализацией, например, в его духовных проявлениях. Ученые-философы и исследователи интересовались проявлением многообразных функций человеческого организма, причем здоровье или проявление болезни изучалось и рассматривалось в контексте характерных для эпохи представлений об устройстве мира или даже Вселенной. В силу такой позиции, человек представлялся не единственным живым существом природы. Согласно тайному смыслу учения Парацельса, мир населяет множество живых существ – темных и злых, чье воздействие на здоровье человека сопряжено с появлением душевных болезней. Конечно, современные ученые не могут разделять такую точку зрения, однако она имела место в истории философии и медицины. Наличие ее – это попытка понять сложные процессы человеческого мышления и психики, опираясь в своих обоснованиях, преимущественно, на образное мышление с превалированием воображения над рациональным объяснением, над рациональным образом мира, который еще только формируется в недрах

науки или научного знания. На этом историческом этапе эволюции мышления можно обнаружить следы присутствия архаики, что находит отражение в миропонимании (в преднаучных объяснениях и в искусстве).

Эпоха Возрождения дает исследователям богатый материал для сопоставления тех образцов совершенного человека, восходящих к эллинизму, наряду с христианским пониманием и отношением к человеку как к существу конечному, несовершенному, но, тем не менее, имеющему шанс к совершенной вечной жизни при условии следования всем христианским заповедям. Наряду с этим, постепенно, на первое место выходят образы человека интеллектуального труда.

Так, первый параграф диссертации был посвящен проблеме человека с его двойственной природой. Человек рассматривался с позиции герменевтики и теории познания; были затронуты особенности философского отношения к человеку, как они складывались в эпоху Античности и Средневековья. Это нашло отражение в произведениях художников, поэтов и писателей, а также в такой первой научной дисциплине, изучающей человека, как медицина.

Показано, что отношение к человеческому телу неотделимо от попыток понять человеческую природу на сущностном уровне, вплоть до идеализации представлений о человеке как гармоническом единстве души и тела.

Рассматривая художественные образы, визуальные образы с точки зрения их философского смысла, эпистемолог привлекает герменевтику в качестве метода, позволяющего понять смысл таких художественных образов. На этом пути важное значение играют символы, на которые опирается художник, создавая целостный образ художественного произведения. Нельзя не отметить, что к символам искусства человечество прибегало постоянно. Это происходило по причине естественной для человека потребности в преобразении, украшении быта, в совершенствовании комфорта своей жизни и самого себя, своего тела. Такая установка или тяга к красоте и комфорту следует из потребностей мышления

и желания создавать предметы, которые бы сопровождали его в повседневной жизни. Создание предметов само по себе является действием, и в случае значимости этого предмета, совершенствуется деятельность по его созданию, а результат приобретает значение ценности.

Такой подход эпистемологически важен и в отношении значения и оценки произведения искусства. Не случайно художник совершенствует собственное мастерство, шлифуя навык и доводя его до совершенства. При этом художественной ценностью обладает созданный художником предмет (скульптура, живописное полотно, графика и т.д.) и оцениваемый не только с точки зрения смыслов, содержащихся в этом произведении. Глубина смыслов, отраженная в предмете, отражает его содержание. Часто сложная символика художественного произведения с множественностью образов, создающих сюжет, делает актуальной философскую оценку, передаваемую языком искусства смысла и содержания той или иной картины художника. Здесь важно знать, что олицетворяет тот или иной знак или символ, и что в целом стремился передать художник посредством передаваемых им образов художественного произведения. Поэтому на картину художника мы смотрим как на текст. Это как раз и дает основание использовать герменевтический подход в интерпретации смысла всего произведения в целом. При этом интерпретатор, толкователь включает собственные когнитивные способности, например, воображение и соизмеряет собственные знания с условиями интерпретации, которые предлагает философская герменевтика.

Глава вторая. Когнитивная герменевтика как методология истолкования художественных образов

В первой главе были рассмотрены вопросы, касающиеся природы человеческого мышления, и они связаны с выяснением специфики познания, как оно раскрывается через рассматриваемые образы и образцы художественного творчества, созданные в ранние эпохи общественного развития и, в особенности, в эпоху античности, в частности в Древней Греции. Это позволило представить процесс становления форм мышления и способов познания как эволюционирующий. При этом примитивное мышление, выразившееся в наивном искусстве, постепенно приобретает черты, приближенные к натуралистическому, реалистическому видению предметов и объектов природы, окружающего мира и человека в нем. Постепенно формируется такое миропонимание, в котором особое место занимает художественное творчество, первоначально представленное образцами наскальной живописи и орудиями труда, предметами быта. Если примитивная живопись могла рассматриваться как своеобразное учебное пособие, в наглядной форме передающее способы охоты и т.д., то отдельные орудия труда и предметы быта украшаются, постепенно формируются излюбленные приемы украшения. Создаваемый в результате такой деятельности художественный стиль становится основанием для появления новых форм, совокупность которых организует художественное пространство. Стиль в дальнейшем рассматривается исследователями в качестве основания для того, чтобы различать времена, народы, эпохи. Стиль включается в контекст культуры и является отражением определенной эпохи.

Особое место в становлении миропонимания и художественного отношения к действительности, как было показано в первой главе диссертации, занимает мифология и мифологический тип мышления. Как было отмечено, мифология сохраняет свой эпистемологический статус и в

дальнейшем, создавая и транслируя дальше в культуре то понимание мира, которое в наиболее доступной, образной форме передает эти знания. Мифология не только предшествует преднаучному мышлению, но следы ее передают предметы, созданные ремесленниками и художниками, которые посредством создаваемых художественных образов передают мифологические сюжеты. Более того, многие, дошедшие до нас керамические изделия содержат информацию, имеющую отношение как к мифологическим образам, так и передающие отношение к человеку как центральному для данного мировоззрения.

Со временем, вместе с появлением понятийного и развитием философского стиля мышления, и вниманием философии к человеку, его познанию, эта направленность просматривается и на уровне искусства, в изобразительном творчестве. С эпистемологической точки зрения образцы рассматриваемых произведений искусства (литературы, поэзии, скульптуры, театра и т.д.) содержат в себе то знание о человеке, которое эти образы передают. Поэтому мы можем сделать вывод, что сохранившиеся до наших дней образцы культуры в своей художественной форме транслируют то знание о мире и человеке, которое мы можем реконструировать, создавая целостную картину становления способов освоения действительности в ее художественном воплощении. При этом особую актуальность получает когнитивная направленность исследования, выяснение специфики когнитивных процессов познания и мышления, сопряженных с процессом творчества. Будет показано, что такое современное направление, как когнитивная герменевтика, позволяет глубже понять природу творчества с точки зрения интерпретации тех познавательных, когнитивных процессов, которые сопровождают творчество в искусстве.

Художественные образы предстают в качестве образцов мышления, характерных для данной исторической эпохи и данного народа. Более того, они демонстрируют путь становления человеческого мышления в его

движении от образа к образу, от примитивного мышления к мышлению, которое мы сегодня называем архаическим.

С онтологической точки зрения путь становления философского мышления может характеризоваться как опирающийся на предшествующий опыт мировосприятия в его образно-символическом виде. Это означает не только прогрессивную направленность развития человеческого мышления, но, вместе с ним, выражает характерную для всего человечества тенденцию освоения мира посредством различных способов отношения к действительности. Художественное видение мира сопутствует эволюции человеческого мышления и сопровождает развитие процесса познания. На этом этапе создание предметов искусства может свидетельствовать об одном важном феномене социального значения – это появление досуга, свободного времени для украшения быта человека. Тем самым, из задачи первоначально прагматической, искусство переходит на новую ступень, решает новые задачи, связанные с эстетическим аспектом отношения к жизни. Античность, в частности, искусство Древней Греции подтверждает эту мысль, а ее многочисленные художественные образы, созданные искусными мастерами и художниками, равно поэтами и мыслителями как раз и передают эту тенденцию.

Этот последний аспект важен для нашего исследования, для того чтобы проследить процесс становления художественных образов в эволюционной парадигме, где художественные образы представлены как слепки архаического типа мышления. Кроме того, он должен быть дополнен интерпретацией художественных образов, позволяющих реконструировать целостную картину мира конкретной эпохи и конкретного народа. Как будет показано в данной главе диссертации, эта задача связана с рассмотрением процесса становления форм и способов познания, где интерпретация художественных образов будет квалифицироваться как важный аспект интеллектуальной деятельности человека по освоению действительности с участием художественного мировосприятия.

Рассматривая человека, его мышление и познание, в особенности в связи с творческим воображением, нам необходимо решить несколько конкретных задач, направленных на выяснение внутренней структуры процесса человеческого познания в его движении к понятийному мышлению (от образа к понятию). Оставаясь на этой позиции и, придерживаясь эволюционной парадигмы при объяснении специфики художественного творчества, важно уделить внимание когнитивной стороне процесса творческого мышления. При этом особую актуальность приобретает задача рассмотрения тех подходов и методов, которые адекватны такому уникальному феномену, как творчество, что находит воплощение в создаваемых человеком художественных образах, смысл которых будет понят на основе их интерпретации. Поэтому особую актуальность получает проблема понимания и интерпретации как эпистемологическая задача, связанная с герменевтикой и разрабатываемой ею методологией.

Задача состоит в том, чтобы рассмотреть методологию интерпретации, и мы начнем исследование с выяснения сущности герменевтического подхода.

2.1. Философские истоки герменевтики. Сущность герменевтического подхода

Герменевтика – философское направление, которое существует более 2,5 тысячи лет. Она зародилась в Древней Греции, и история герменевтики корнями уходит в традицию интерпретации устного слова, смысл которого не был однозначным. Прежде всего, это касалось интерпретации слов, высказываемых жрицей на вопрошание тех людей, которые были озабочены решением важных жизненных и социально-политических вопросов. Так, Пифия – жрица-прорицательница в храме Аполлона в Дельфах, давала предсказания, которые затем подвергались истолкованию. Практика получения предсказания была связана с целым циклом ритуалов, важным элементом которого являлась деятельность по толкованию неоднозначных

высказываний оракула. К слову замечу, что Оракул – это прорицатель и, одновременно, место в святилище, где вопрошатель получал ответы на задаваемые оракулу вопросов. При этом оракул, Пифия приводила себя в экстатическое состояние специальной техникой. Предположительно, на ее состояние, вызывающее экстаз, воздействовали газовые испарения, которые до сих пор выходят из горной расщелины в Дельфах, а также выпиваемое Пифией вино и разжёвываемые листья лавра. По преданию, храм был построен на том месте, где Аполлон убил змея Пифона – отсюда происходит имя жрицы – Пифия. Это имя закрепилось за всеми жрицами храма Аполлона в Дельфах.

Святилище было самым популярным и чтимым общегреческим священным местом, где можно было получить желаемый ответ на заданный вопрос, обращенный к богу Аполлону. При этом ответ, и толкование его рассматривались как восходящее непосредственно к богу послание.

Для формирования методологии интерпретации важно подчеркнуть, что значение такого рода практики вопрошания изначально предполагало ответы как прямого смысла, так и скрытого, переносного, что как раз и требовало их толкования. По сути дела, оракулы передавали в устной форме волю богов и воспринимались как знамения, изречения содержание которых интерпретировалось толкователем. Тем самым постепенно оттачивалась техника интерпретации, значение смысла которой воспринималось как социально значимое для клиента (вопрошателя). Конечно, смысл такого рода текстов – устных высказываний, воспринимался и интерпретировался в зависимости от характера и значения самого задаваемого вопроса. Причем толкование как вид специальной деятельности по разъяснению смысла высказывания постепенно возросло до уровня искусства. Поэтому и возникло оно, прежде всего, в связи с необходимостью понимания иносказательного смысла слов. Кроме того, практика и техника толкования влияла на характер коммуникации между клиентом, оракулом и жрецом-толкователем. Именно они являются прообразом той профессиональной деятельности, которая

закладывала основы герменевтики. Более того, такого рода коммуникативная деятельность (со всей ее сакральностью) формировалась как вид искусства, внутри которого постепенно складывалась техника интерпретации и истолкования. Следует заметить, что такого рода коммуникативная деятельность предполагала умение находить правильные ответы на задаваемые вопросы.

Между тем любой вид искусства для древних греков не был случайным. Он находился под покровительством того или иного божества. Так, покровителем истолковательной деятельности является бог Гермес, который воплощает собой порядок; он знает правильную последовательность событий, владеет словом, умеет красиво и правильно высказать свою мысль. Причем «правильно» передавать мысль в словах означает умение последовательно мыслить и непротиворечиво говорить. Поэтому одной из функций бога Гермеса является владение устным словом и искусством истолкования. Именно Гермес рассматривается как покровитель истолковательной деятельности и сам предстает как интерпретатор божественных сообщений, примет, толкователь смысла явлений, сновидений, исторических событий и т.д. В целом, такое понимание практики толкования связано не только с мифологией и образом бога Гермеса, но именно с божественностью той конкретной интеллектуальной деятельности, которая изначально ассоциируется с умением людей правильно понимать и истолковывать события обычной жизни.

Знание изучаемого предмета и умение его правильно и красиво описать и память как напоминание о событиях, образуют двойственность знания, как обладание всеведением. Именно памятью и знанием должен обладать мыслитель, поэт, художник, ваятель, толкователь и философ. Так, древние греки верили, что Гермес обладает двойственностью слова и разума. Это находит отражение в практике герменевтики, раскрывает ее двойственную сущность, передавая в толкованиях конкретные знания (как запрос на

вопрошание), полученные, как верили древние греки, от богов, посланниками воли которых был Гермес.

Таким образом, формирование герменевтики имеет отношение к Гермесу; связано с его именем, так как в своем предназначении он доносит до понимания истинный смысл интерпретируемого. Но как искусству толкования, герменевтике покровительствует бог искусств Аполлон, поскольку, деятельность получения запроса на вопрошаемое, предполагает присутствие иррационального, сверхчувственного, т.е. тех качеств, которыми обладают оракулы и толкователи. При этом полученное от оракула знание и его последующее истолкование воспринимаются вопрошателем (тем, кто задает вопрос Оракулу), как выражение всеведения. И это всеведение превосходит представления людей о границах познания, о возможном знании, которое не доступно восприятию обычного человека.

Тем самым практикумы толкования устного слова мы можем рассматривать как начальный этап искусства интерпретации, античной герменевтики. Для становления ее предметной области и ее методов характерно согласование слова и логоса, которые рассматриваются как важнейшие элементы философского мировосприятия и миропонимания.

Как известно, для древнегреческого миропонимания долгое время актуальной являлась мифология, отсюда – мифологическое объяснение сложных процессов познания, выраженное в наиболее доступной форме, близкой тому мировосприятию обычных взаимоотношений людей, которые передают образное видение существующей картины мира, характерной для рассматриваемой эпохи.

Понятно, что мифология рассматривалась как часть истории людей, предысторией, где события и факты, явления и их интерпретация представлялись древним грекам в виде реальных событий жизни народа. Такая включенность человека в мифологическую предысторию находит отражение и в практике толкования, где конкретные боги имеют

собственную биографию и опосредуют практику конкретной интеллектуальной деятельности людей.

Так, Гермес, латинское его имя Меркурий, до своего брака с ученой девой, но смертной – Филологией, соединился в узах брака с Софией, т.е. Мудростью, а затем и с Мантикой и далее с Психеей. Миф о Гермесе указывает на то, что его божественный Разум имеет совершенно естественное соединение с мудростью и ясной, разумной человеческой речью. Он обладает душой и владеет магией слова, поэтому все магически в этом боге. Гермес покровительствует колдовству, он является посланцем и толкователем воли богов, он олицетворяет собой порядок мира. Отслеживает правильность и последовательность происходящих событий в мире людей и обещает богу искусств Аполлону подарить лиру, способную побудить к красивым и правильным речам. Главное качество Гермеса – это память и всеведение, к которому устремлены люди, память, тождественная знанию. Вместе с тем, память о событиях преобразует двойственность человеческого мировосприятия, направляя усилия людей к овладению всеведением. Но, поскольку всеведение предполагает знание того, что не лежит на поверхности, скрыто от восприятия, такое знание сопряжено с пониманием, что не всегда связано с артикулированным знанием, т.е. выраженным в слове. Есть знания, которые лежат вне слов, и этот вид знания как раз и призвана выявить герменевтика посредством искусства толкования, т.е. интеллектуальной деятельности, способствующей полноте понимания, ассоциированного со всеведением.

Итак, искусство толкования, или герменевтика, постепенно, из практики толкования устного слова, смысл которого нуждался в дополнительном толковании и выявлении скрытого смысла слов, переходило в технику интерпретации, формируя собственный методологический аппарат. Методология интерпретации как задача выяснения глубинного смысла устного слова, текста приближалась к задаче философского значения, и постепенно герменевтика приобрела философский статус, возвысилась до

уровня философского знания. Философский элемент герменевтики выразился как в ее методологической части – утверждение универсальных методов понимания, так и в ее мировоззренческой составляющей.

Следует подчеркнуть, что для рассматриваемого типа миропонимания и познания характерно образное видение мира. Это находит отражение в мифологии, которая составляет образную основу для формирования предметной области герменевтики с ее задачей максимально приблизиться к пониманию того или иного обсуждаемого вопроса. Аналогично этому, мыслители Древней Греции рассматривали Природу, усматривая в ее организации следы разумного порядка. Этот же порядок они наблюдали во Вселенной. Так, уже Пифагор называл человека микрокосмосом, а одним из первых принципов познания человека является философский принцип познания себя. Фраза «Познай самого себя» принадлежит Пилону из Лакедемона, и этот же девиз выбит над входом в храм Аполлона в Дельфах. В дальнейшем познание человека, а также познание познания становится центральной темой философских исследований. Поэтому познание самого себя для мыслителей Древней Греции – это припоминание, воспоминание (память) бессмертной души о своих прежних знаниях мира. И кто развил в себе способность «понимать нечто», тот обладает полнотой знания в форме понимания мира и себя в нем. Поэтому познание есть высшая добродетель человека, причем способность к такому познанию и пониманию приобретает людьми в процессе обучения и овладения тем или иным искусством. Искусство толкования формировало такие собственные методы, которые получили общефилософское значение и, соответственно, мы не можем обойти вниманием некоторые исходные положения, свидетельствующие о попытках философов выявить конкретные методы, получившие в дальнейшем статус герменевтических методов понимания.

Так, в диалоге «Федр», Платон устами Сократа рассказывает о правилах и методе правильного составления речей, которые лежат в основе искусства красноречия. Этот метод заключается «в способности охватывать

всё общим взглядом, возводить к единой идее то, что повсюду разрознено», а также в «способности разделять все виды на естественные части» (265d - 266a). Более того, искусство возводить частное к общему, наряду со способностью получать частное из общего, без чего невозможно ни мыслить, ни излагать свои идеи так, чтобы они стали доступны пониманию, такой способ познания Сократ называет словом *диалектика* (266 bc).

В чем обнаруживает Сократ источник бытия и смысла, когда предлагает человеку обратить взор на самого себя? Ответ прост: в логосах! Как пишет Р. Бультман, рассуждая о развитии философских идей и, ссылаясь на Сократа, – «от натурфилософии Анаксагора, которую он изучал, Сократ переходит к логосам. Ибо Анаксагор в лучшем случае объясняет причинно обусловленные процессы, указывая таким образом на необходимые условия событий, но не вскрывает их подлинного основания, смысла происходящего. "Я решил, что надо прибегнуть к отвлеченным понятиям (λόγοι) и в них рассматривать истину бытия". В речи один человек убеждает другого посредством некоторых доводов. Таким образом, должно быть возможным в "беседе" обнаружить самый сильный довод и от него следовать дальше, чтобы в конечном счете прийти к согласию в понятиях. Такое следование называется *диалектическим методом*. В процессе диалога должна выявиться истина, и таким образом прояснится смысл понятий "добродетели", "справедливости", "блага"»³⁷.

Как можно заметить, указанные понятия определяют основной круг философских проблем, интересовавших Сократа, Платона и их последователей. Вместе с тем, философы уделяют внимание коммуникативному аспекту – беседе, в результате которой обнаруживаются доводы и выявляется истина. Бультман дает подсказку и относительно метода получения смысла в результате философских бесед, раскрывающих смысл понятий. По Сократу, этот метод как раз и есть диалектический метод.

³⁷ Бультман Р. Греческое наследие /Раннее христианство // Избранное: Вера и понимание. М. 2004. С. 578.

К слову замечу, что традиция использования диалектики как искусства задавать вопросы находит реализацию и в становлении методологии понимания и интерпретации, закладывая методологические основы философской герменевтики.

Иначе говоря, диалектика (в ее первоначальном значении) предстает как конкретный метод, предполагающий получение общего знания о предмете на основании знания отдельных частей, наряду с получением знания частного характера, исходя из понимания целого, общего. В дальнейшем этот метод рассматривается как один из принципов герменевтического подхода, в частности, герменевтического круга, где смысл целого передают его отдельные смысловые части (и наоборот, на основании детали реконструируется смысл целого). Этот подход используется при анализе текстов. В нашем случае, мы будем использовать его в анализе смысла художественных образов.

Прежде чем всесторонне характеризовать герменевтический подход, следует подвергнуть философской оценке объективные культурно-исторические условия, историко-философские предпосылки и рассмотреть эпистемологические основания самой герменевтики как деятельности, направленной на понимание смысла слов, текстов, наконец, художественных образов. Как было показано в начале параграфа, история культуры содержит в себе информацию о способах познания и понимания и при этом передает характерный для данной исторической эпохи образ мира, в котором образ мифологических героев тесно переплетается с функцией познания, типичной для человека. И если образы и сюжеты мифа характеризуются с точки зрения особенностей мировосприятия (соответствующего мифологическому типу мышления), то становление философии и распространение деятельности по истолкованию – эти процессы проходят параллельно, оказывая влияние на формирование европейской культуры.

С одной стороны, мы наблюдаем процессы, связанные с развитием методологии познания (что находит отражение в формировании предмета

самой герменевтики, ее проблемного поля исследований), сопровождаемые становлением языка философии. В дальнейшем, как будет показано в последующих параграфах диссертации, методологическая составляющая процесса познания и понимания тесно смыкается с философскими исследованиями человека, включая эпистемологическую составляющую в герменевтическую парадигму. Поэтому мы должны уделить внимание становлению техники интерпретации и рассмотреть условия, в которых этот вид интеллектуальной деятельности получает профессиональную направленность, где находит отражение компетенция тех, кто занимается истолкованием.

С другой стороны, следует напомнить, что толкование – это искусство, которое сродни поэзии, близко к врачеванию, и толкователь приравнивается в социальном значении к философу. И того, и другого объединяет общая цель – уровень знания и выход на философский уровень обобщения даже в том случае, если предмет обсуждения кажется банальным.

Таким образом, философия возникла и сформировалась под сильным влиянием мифологии. На это указывает характерный для данной эпохи архаический тип мышления и понимания. Это нашло отражение как в искусстве и художественном творчестве, создаваемых им образах культуры, так и в герменевтике, которую рассматривали как искусство понимания и интерпретации. Именно в недрах древнегреческой культуры и искусства мы находим образы высокохудожественного значения и философского содержания.

Интерпретируя смысл образа на основе отдельных деталей, мы опираемся на герменевтический подход, используя при этом тот диалектический метод, о первоначальном смысле которого рассуждает Сократ. Этот метод герменевтики, сопряженный с диалектикой как искусством правильно задавать вопросы и находить на них правильные ответы, приближает человека к пониманию того, к чему обращен вопрос.

Итак, начала герменевтики лежат в архаическом миропонимании и мышлении, а ее философско-методологический аппарат формируется вместе с потребностью человеческого разума и познания находить ответы на такие вопросы, которые превосходят его разумение. Другими словами, потребность проникнуть в смысл, постичь скрытый смысл вещей побуждает отыскивать такие методы познания и формулировать такие подходы, которые направлены на понимание и способствуют, облегчают процесс понимания, благодаря технике интерпретации, ее методологии.

Следует начать с выяснения того смысла, который предписывается самой герменевтике. «Термин «герменевтика» – (*hermeneutike*), – как пишет Е.Н. Шульга, – происходит от греческого *hermeneuein*, что значит: *высказывать, выяснять, излагать, переводить*; или же от слова *hermeneia* – *объяснение, истолкование*. Между тем, термин «объяснять» имеет несколько сходных, близких по смыслу значений: *разъяснять, истолковывать, растолковывать, переводить, сообщать*, т.е. доводить по пониманию, делать понятным. Если исходить только из этого перечня слов, по сути своей, синонимичных, то можно утверждать, что под герменевтикой, "объясняющей", "истолковывающей" что-либо, подразумевается умение сделать понятным любое сообщение, наделенное смыслом»³⁸.

Для преодоления недопонимания различного рода текстов, слов, речи или различных сообщений в диалогах, коммуникативных актах и т.д. важно передать, истолковать и разъяснить смысл каждого понятия, которое может вызывать недоумение и приводить тем самым к двусмысленности или неправильному истолкованию сказанного. Поэтому для преодоления такого рода недоразумений требуется правильное толкование, следовательно, правильное использование методов истолкования. Осознавая это, греки рассматривали практику толкования как вид деятельности, который следует довести до искусства. Поэтому герменевтика характеризуется как искусство передачи не просто смысла слов или текста в целом, но направлено на

³⁸ Шульга Е.Н. Когнитивная герменевтика. – М.: Институт философии РАН. 2002. С.7.

понимание сложного и иносказательного смысла или скрытого, неявного знания, содержащегося в текстах. Как отмечает Е.Н. Шульга, «искусство истолкования в ту отдаленную эпоху носило, по большей части, аллегорический характер; оно было нацелено на выявление потаенного смысла, в первую очередь, содержательно-повествовательного, иногда назидательного, и только отчасти – натурфилософского значения»³⁹. Наряду с аллегорическим смыслом в интерпретации текстов различают иные смыслы. Между тем в конце 80-х годов прошлого века определяющую роль в создании смысла принадлежит не автору произведения самого текста, а реакции читателя на текст. Тем самым главным источником смысла текста выступает тот смысл, который читатель придает этому тексту. В герменевтике этот подход получил название теории читательского отклика. Как будет отмечено дальше, в выяснении смысла образов, созданных художником, «читательский отклик» и его восприятие, если переименовать это словосочетание, то можно будет говорить о «теории интерпретации смысла образов». Здесь, как будет показано, особую ценность приобретает интерпретация тех аллегорий, которые присутствуют в изобразительном искусстве различных исторических периодов европейской культуры.

2.2. Методы интерпретации и способы передачи смысла художественных образов

Становление искусства истолкования имеет долгую и интересную историю; оно затронуло выяснение содержания мифологических сюжетов, образов религиозного предназначения и смысла, реконструкцию и истолкования исторических событий (вспомним Гомера), выяснение философских и научных представлений о мире. Каждая из этих областей знания составила собственное предметное поле исследований, и при этом появилась потребность в таких методах и такой методологии, которая была бы адекватной изучаемому объекту. Вместе с тем, рассматривая историю

³⁹ Шульга Е.Н. Когнитивная герменевтика. М.: 2002. С. 68.

становления герменевтики, следует обратить внимание на процесс формирования предметной области герменевтики и на то, как внутри герменевтики формировалась система методов и подходов истолкования. Кроме того, герменевтика выявила и преобразовала свои собственные методы истолкования, как они складывались в недрах указанных областей знания и сферах познания, в различных религиях и культурах.

Наиболее известные методы и подходы, которые выработаны в результате развития герменевтической традиции интерпретации связаны с типологией смысла текста. Прежде всего, это буквальный смысл, переносный смысл, аллегорический, символический, мистический смысл. В зависимости от характера художественного образа, рассматриваемого и анализируемого с точки зрения герменевтического подхода, в интерпретации, как будет показано дальше, превалирует один из указанных смыслов. В зависимости от того, какой смысл используется в качестве главного, тот и определяет саму интерпретацию. Остается открытым вопрос контекста, о сути и значении которого речь пойдет дальше.

Кроме того, в данном параграфе мы рассмотрим конкретные примеры интерпретации художественных образов на основе методов герменевтики, совокупность которых передает сущность герменевтического подхода. Герменевтика становится актуальной в случае сложных для понимания и неоднозначных текстов, а также, когда требуется истолкование текстов, далеко отстоящих от нас исторических эпох с целью их понимания (например, священные книги Веды, Коран, религиозные писания, Тора и Библия). Такого рода тексты нуждаются в специальных методах истолкования не только из-за временного удаления от современности, но задача герменевтики состоит в том, чтобы выяснить истинный, первоначальный смысл таких текстов.

Герменевтика, как известно, включает в себя несколько относительно самостоятельных направлений исследований. Ее методологический статус наиболее активно представлен в так называемой библейской герменевтике,

которая сформировала принципы и подходы к анализу текстов, одновременно решая богословские вопросы. При этом методы библейской герменевтики часто оказываются уместными и в решении вопросов, касающихся видов текста и способов их «прочтения». Так, один из ведущих специалистов в области герменевтики – Энтони Тисельтон определяет предмет герменевтики, обращаясь к так называемой истории вопроса, связывая зарождение герменевтического подхода с осмыслением библейских текстов, подчеркивая, что общим для текстов самого разного содержания является способ их прочтения. Он пишет: «С начала XIX века, благодаря трудам Фридриха Шлейермахера (1768–1834), герменевтика включает несколько академических дисциплин. (1) Библейская герменевтика затрагивает, в первую очередь, *библейские* и богословские вопросы; (2) во-вторых, философские, включающие нашу способность понимать текст, а также условия, которые создают возможность понимания; (3) вопросы *литературоведения*, касающиеся видов текстов, а также способов их прочтения; (4) *социологические* вопросы о том, как принадлежность к той или иной социальной группе, расе или полу оказывает влияние на прочтение текстов; (5) и, наконец, герменевтика непосредственно связана с теориями коммуникации, а зачастую с *лингвистикой*, поскольку изучает весь процесс передачи содержания или воздействия текстов на *читателя* или сообщество»⁴⁰.

Для цели нашего исследования важно сконцентрировать внимание на герменевтическом подходе, выделяя из всей проблематике герменевтики, представленной, в частности, Э. Тисельтоном, методологический аспект. Такая направленность изучения предшествующего опыта становления герменевтики как философского направления в широком комплексе других дисциплин, обусловлена конкретной задачей диссертации – определения наиболее эффективных методов понимания интерпретации применительно к смыслу. Причем смысл мы рассматриваем как непосредственно

⁴⁰ Тисельтон Э. Герменевтика. Пер. с англ. – Черкассы: Коллоквиум. 2011. С. 7.

философскую проблему соотношения образа и смысла, передаваемые посредством произведения изобразительного искусства. Как можно было заметить из характеристики герменевтики, высказанной Тисельтоном, объект герменевтического подхода к художественным образам все еще остается нераскрытым, не попадает в сферу герменевтики. Это делает наше диссертационное исследование актуальным как с точки зрения проблемы понимания смысла, так и с позиции формирования и дальнейшего развития методологии интерпретации. Перспективы этой работы связаны с признанием выдающихся философов прошлого значения самой герменевтики. Так, Шлейермахер подчеркивал: «Герменевтика – это искусство понимания, и потому носит философский характер»⁴¹. В русском переводе труда Ф. Шлейермахера герменевтика определяется как перспективное направление, как искусство понимания. Но она *«еще не существует в общей форме, но только как множество специальных герменевтик»*⁴². Герменевтика, как подчеркивает Шлейермахер, связана с искусной деятельностью разного рода. У Шлейермахера герменевтика еще не является научным термином со строго фиксированным значением, но это «а) искусство правильно излагать свои мысли, б) искусство правильно пересказывать чужую речь третьему лицу, в) искусство правильно понимать чужую речь. Научное понимание соотносится с третьим значением, которое выступает в качестве опосредующего между первым и вторым»⁴³.

В связи с этой задачей становится очевидной проблематика философии понимания, которая тесно связана и формировалась вместе с определением статуса самой герменевтики, так и с выяснением ее методологического аппарата. На философский характер герменевтики указывает Г.-Г. Гадамер, подчеркивая, что «Герменевтика – это прежде всего практический прием, искусство понимания»⁴⁴. Тем самым проблематике интерпретации придается

⁴¹ Там же, с. 8.

⁴² Шлейермахер Ф. Герменевтика. Пер. с нем. А.Л. Вольского. СПб.: «Европейский Дом». 2004. С

⁴³ Там же, с 41.

⁴⁴ Hans-Georg Gadamer. Reflections on My Philosophical Journey/ ed. Lewis Edwin Hahn. Chicago and La Salle, Ill.: Open Court, 1997. P. 3.

философское значение, сама же герменевтика сохраняет свое методологическое значение и в этой части своей направленности может характеризоваться как своего рода практическая философия, тесно примыкая к практике беседы, диалога, о которой рассуждал Сократ, к практике в сфере толкования текстов, речи и т.д.

Опираясь на традицию интерпретации библейских текстов с целью выяснения специфики правил интерпретации, следует подчеркнуть, что толкование этих текстов рассматривалось как фактор священной традиции, следовательно, правила толкования не претерпели серьезных изменений на протяжении двух тысячелетий. Как отмечает, в частности, Э. Тисельтон, «Ранние формулировки имели больше общего с дедуктивной логикой, чем с герменевтикой в широком смысле этого слова»⁴⁵. Он усматривает историю становления практики толкования как связанную с мышлением. Так, он говорит о семи правилах интерпретации, приписывая их Галлилею. «Первые пять, по сути, представляют собой правила дедуктивной и индуктивной логики. Первое (оно называлось «легкое и тяжелое») было связано с умозаключениями. Второе касалось использования сравнений и аналогий. Третье, четвертое и пятое относились к дедукции (формулировке выводов из общего принципа применительно к конкретному случаю) и индукции (выведению общей аксиомы на основе заключений, сделанных из каждого конкретного случая). Шестое и седьмое правила, напротив, имели непосредственное отношение к герменевтике. Они отвечали на вопросы: какое влияние оказывает один отрывок Писания на смысл другого? Каким образом широкий контекст отрывка проливает свет на его смысл?»⁴⁶.

Такой подход к методам герменевтики делает привлекательным рассмотрение проблемы смысла в контексте художественного творчества. Тем самым расширяется горизонт герменевтики, которая нацелена на выявление смысла тех или иных текстов, в случае, когда произведение

⁴⁵ Тисельтон Э. Герменевтика. Пер. с англ. – Черкассы: Коллоквиум. 2011. С. 8.

⁴⁶ Там же. С. 8-9.

изобразительного искусства предстает как специфический текст с собственной символикой, знаковостью, семиотикой. Кроме того, включение художественного контекста изобразительного искусства заставляет по-новому оценивать герменевтику как «науку интерпретации». Это значит, что, будучи искусством, она демонстрирует практическую и эвристическую ценность своей методологии, обращенной на образы искусства. С другой стороны, герменевтика как наука, постоянно пополняет свой методологический аппарат за счет формулирования принципов интерпретации. При этом задача философии состоит в том, чтобы, изучая историю герменевтики, не упустить из внимания те философские вопросы, которые возникают по ходу развития герменевтики. В первую очередь, и на это обращают внимание исследователи, важным аспектом философской герменевтики остается проблема понимания.

Рассуждая об интерпретации в связи с проблемой понимания, в особенности, понимания текста, как отмечает Г.Г. Шпет, «интерпретация источника есть великое эвристическое орудие»⁴⁷. Однако философ критикует В. Дильтея, полагая, что тот «ошибается, считая, что понимание является особым источником познания»⁴⁸. Не разделяя этот взгляд Г.Г. Шпета в рассуждения, касающиеся противопоставления понимания и познания, отметим то, как Шпет говорит о методе исследования. Он указывает на необходимость выделять особые свойства предмета в качестве основания для выбора адекватного метода. Другими словами, именно предмет определяет адекватный метод исследования. Ссылаясь на Дильтея, который разделял науки о природе и науки о духе или его бытия, Шпет задается вопросом о том, может ли его раскрыть понимание? «Не нужно особенно углубляться в природу понимания, – пишет Шпет, – чтобы заметить основной признак понимания, как сопровождающего познание процесса и не тождественного с ним. Поэтому, оставаясь на почве чисто феноменологического определения

⁴⁷ Шпет Г.Г. История как проблема логики. Критические и методологические исследования. Материалы. В двух частях / Под ред. В.С. Мясникова. М: Памятники исторической мысли. 2002. С. 896.

⁴⁸ Там же, с. 896.

"духовного", какую бы роль понимания ни играло в усмотрении и описании его, мы не можем идти дальше утверждения, что "духовное" есть некоторый знак, манифестация, обнаружения, требуется дальнейшее исследование, чтобы показать его бытие»⁴⁹. Как можно заметить, исходя только из этого текста, Шпет не только ищет основания интерпретации как методологии исследования, но конкретизирует ту проблематику понимания и интерпретации, которая традиционна для герменевтики.

Интерпретация используется и для цели выяснения глубинного смысла, передаваемых в различного рода текстах, для выяснения сути идей, положений, различных суждений. Поэтому каждый конкретный метод истолкования направлен на выяснение такого рода смыслов. Так, религиозная (библейская) герменевтика, или экзегезис, нацелена на то, чтобы донести до понимания людей истинный смысл конкретного вероучения с его догматикой.

Рассмотрим сами герменевтические приемы. Это необходимо для того, чтобы соотнести между собой методы герменевтики, раскрывая специфику процесса познания и выявляя тот характер знания, который эти художественные образы демонстрируют. Поэтому остановимся более подробно на конкретных герменевтических методах; рассмотрим, как они складывались исторически и как этот процесс связан со становлением философской герменевтики, в том числе, в ее эпистемологическом контексте. При этом задача интерпретации (и толкования текстов), если придавать ей философское значение, состоит в том, чтобы продемонстрировать обоснованность адекватного толкования. Именно на этом пути перед интерпретатором встает задача правильно истолковывать материал исследования. Это предполагает владение методологии интерпретации. Однако плодотворность методов герменевтики становится таковой при участии иных сверх методологических условий. Например, необходимо учитывать социальные, исторические, психологические факторы,

⁴⁹ Там же, с. 897.

оказывающие влияние на характер интерпретации. Не случайно, в деле интерпретации текстов иной культуры и иной традиции восприятия, толкователь обязан овладеть и в какой-то степени «погрузиться» в контекст изучаемого текста, сюжета, образа конкретной культуры, соотнося адекватную методологию интерпретации с историческим контекстом, в котором это произведение создавалось. Такой подход делает актуальными вопросы традиции истолкования конкретных текстов, например, как это можно наблюдать в библейской герменевтике. Это значит, что интерпретатор не может не использовать те традиционные методы, характерные для текстов рассматриваемой культуры. Кроме того, вся последующая интерпретация характеризуется как адекватное при условии, что интерпретатор признает преемственность знания, к какой бы эпохе или традиции эти знания ни относились.

Современные исследователи рассматривают герменевтику как междисциплинарную по своей природе уже только на том основании, что образцом таковой является изучение текстов и богословами, и религиоведами. Это обстоятельство приводит к выводу, что герменевтика может выступать как интегрирующая дисциплина, в частности, в истории христианства, где она рассматривается как связующее звено между ветхозаветными и новозаветными исследованиями. Объединяющим началом здесь выступает задача понимания как традиционная для эпистемологии и философской герменевтики. Например, исследователь этой традиции Рудольф Бультман, пишет: «Метод, посредством которого в Ветхом Завете обнаруживали греческую мудрость, – это метод *аллегорезы*, искусство интерпретации. Ранее всего этот метод был разработан стоиками для того, чтобы из мифов о богах и сочинений старых поэтов вычитывать философское учение»⁵⁰. Бультман отмечает, что под ощутимым влиянием греческой мысли находится мир иудейских понятий и представлений. Так, в

⁵⁰ Бультман Р. Первоначальное христианство в контексте Древних религий. // Бультман Р. Избранное: Вера и понимание. М. 2004. С. 554.

эллинистическом иудаизме родной язык, выйдя из повседневного употребления, уступил место греческому языку. В III и II веках до н.э. появляется греческий перевод Ветхого Завета – Септуагинта, развивается греко-иудейская литература, которая заимствует не только традиционные литературные формы (эпос, драма, изречения оракулов и сивилл, литературы пиров), но и воспринимает мир философских понятий. Вместе с этим можно наблюдать, как методы интерпретации, традиционные для иудеев соотносятся с идеями и традициями интерпретации, характерными для греков. Например, Филон Александрийский, рассуждая о человеке, которого он мыслит подобием духа Божьего, отмечает, что дух божий в человеке «сам невидим, однако видит все; по своей сути непознаваем, однако познает сущность других вещей; искусством и наукой он прокладывает себе широко разветвленные пути, обходит всю землю и море и узнает, что есть на земле и море. ...Ведомые любовью к мудрости, он выступает за пределы всего чувственно воспринимаемого мира и устремляется к чисто духовному миру...И когда он предстанет перед Ним, охваченный страстным желанием видеть, то на него потоком прольются чистые и несмешанные лучи совершенного света, и сияние их ослепит духовные очи»⁵¹.

В целом, иудейское толкование направлено на поддержание принципов веры. История народа предстает как иллюстрация традиционной этики и психологии. Между тем у Филона мы можем наблюдать преемственность идей платоновской философии, соединенная с эллинскими мистериями. По Филону, именно она (мистерия) вместе с философией выражает тайную мудрость⁵². Поэтому для Филона Платон – это посвященный в высшие ступени знания непревзойденный союзник Моисея. Однако подлинное общение души с Богом осуществляется через экстатическое видение Бога, поэтому идеалом становится не благородный муж, как у греков, а мистик и аскет. Отыскивая параллели между Ветхим и Новым Заветом, Бультман

⁵¹ Бультман Р. Первоначальное христианство в контексте Древних религий. // Бультман Р. Избранное: Вера и понимание. М. 2004. С. 557-558.

⁵² Там же, с. 558.

приходит к идее типологизации, как отыскания типичного в этих двух источниках. «Под типологией как герменевтическим методом, - подчеркивает Бультман, - понимают используемую Церковью со времен Нового Завета интерпретацию Ветхого Завета, которая в лицах, событиях или институтах видит прообразы, превосходящие изображения соответствующих лиц, событий и институтов времени спасения, наступившего с пришествием Иисуса Христа. Обозначение «типология» восходит к Павлу, который в Рим 5: 14 называет Адама типом Христа, а в I Кор 10: 6 израильтян – типами Христа. ... Типология подчинена идее повторения, доказательство через пророчества – идее исполнения. И тому и другому методу соответствует различное понимание времени; доказательство через пророчества имеет дело с прямолинейным течением времени, типология – с циклическим»⁵³

В дальнейшем, типичное и типологическое приобретает новый смысл и значение. Конкретные науки выстраивают различные типологии, наблюдая, сравнивая и описывая различные объекты и процессы. В какой-то степени эту тенденцию можно наблюдать в истории становления герменевтики, которая различает специальные методы и методы универсальные.

Следует особо отметить, что в становлении герменевтических методов и в истории формирования герменевтики мы наблюдаем определенную преемственность. Дело в том, что методы интерпретации мифологических образов используются и в отношении понимания текстов с иным, не мифологическим содержанием, что как раз и будет показано на конкретных примерах. Как известно, изобразительное искусство наполнено произведениями с мифологическими сюжетами. С другой стороны, европейское искусство широко использует образы религиозного содержания, что делает необходимой задачу, связанную с пониманием смысла

⁵³ Бультман Р. Происхождение и смысл типологии как герменевтический метод. // Бультман Р. Избранное: Вера и понимание. М. 2004. С. 477.

религиозных текстов, и на этом пути как раз и выясняется роль герменевтического подхода.

Для европейской культуры основным источником вдохновения художников является Библия (Ветхий Завет и Новый Завет). Эти тексты наполнены разнообразными сюжетами как назидательного характера, так и повествовательного содержания. Выяснить и отличить смысл конкретного сюжета позволяет знание текстов Библии, умение отличить исторический контекст от мистического. Поэтому проникнуть в глубинный смысл религиозных библейских сюжетов позволяет, прежде всего, экзегезис с его практикой использования адекватных методов интерпретации.

Остановимся более подробно на характеристике герменевтического подхода к библейским источникам и при этом покажем, как эволюционировал сам герменевтический подход.

Первоначальное значение толкователи придают буквальному смыслу Библии, и эта традиция толкования восходит к иудаизму. Здесь буквальный смысл каждого слова передает значение всего контекста. Этот метод получил широкое распространение не только в практике устного толкования библейских текстов, но сами сюжеты, содержащиеся в Библии получили художественное воплощение в поэзии, музыке, живописи, скульптуре.

Всплеск интереса к библейским сюжетам, наряду с поклонением телесной красоте античности, обнаруживает эпоха Возрождения. Соотнесение интереса к традиции античности в изображении человека телесного и попытку передать глубинную внутреннюю наполненность образа, мы наблюдаем в творчестве Микеланджело. Рассмотрим известное скульптурное изображение Моисея работы Микеланджело с позиции библейской герменевтики. В этом случае скульптурное изображение Моисея предстает как своего рода текст, истинный смысл которого мы попытаемся реконструировать.

В рассматриваемом сюжете Моисей находится в состоянии некоего творческого озарения, воодушевления, которое, как мы знаем из текста

Библии, ниспослано ему во время пребывания на горе Синай. При этом Микеланджело создает образ Моисея при помощи художественных средств и приемов изобразительного искусства, где каждая деталь соответствует тексту Библии. Тем самым невербальный текст скульптурного изображения мы как раз и подвергнем интерпретации, соотнося образ с текстом, который передает скульптурная композиция в целом.

Подчеркну, что одним из герменевтических приемов интерпретации является передача буквального смысла. Так, Микеланджело, изображая Моисея, опирался на эпизод из текстов Ветхого Завета. «Когда сходил Моисей с горы Синай, и две скрижали были в руке у Моисея при сошествии его с горы, то Моисей не знал, что лицо его стало сиять лучами оттого, что Бог говорил с ним» [Ис.34:29]. Как можно заметить, Микеланджело следовал тексту. Однако, как отмечает, Е.Н. Шульга, Микеланджело следовал буквальному смыслу каждого слова данного сюжета, знакомого ему в переводах Иеронима. «Недостаточно хорошо зная древнегреческий язык, – пишет Шульга, – Св. Иероним перевел слово "лучи" как "рога", используя один из смыслов древнегреческого оригинала. Впоследствии это нашло отражение в восприятии образа Моисея с рогами на голове, что мы видим, например, в известной скульптуре Микеланджело»⁵⁴.

Как можно заметить, неправильный перевод слова приводит к неверному истолкованию, и как следствие буквального восприятия текста – к буквальному изображению личности Моисея, голову которого венчают рога. В целом, рассмотренный пример показывает, как может одно неверно понятое слово привести к искаженной трактовке визуального образа. С другой стороны, то, что лицо Моисея «стало сиять лучами оттого, что Бог говорил с ним», следует понимать как указание на восприятие этого момента в жизни Моисея, и оно связано с проявлением *мистического*. Именно *мистический* смысл (религиозного значения) становится важным и главным в интерпретации данного сюжета, превосходя тем самым буквальный смысл,

⁵⁴ Шульга Е.Н. Понимание и интерпретация. РАН. Институт философии. Москва. Наука. 2008. С. 166.

который передал Святой Иероним своим переводом данного фрагмента текста Библии.

Вместе с тем, наш пример иллюстрирует значение буквального смысла при его правильном прочтении, что особенно важно для понимания текста при переводе его на другой язык. (Что, конечно, не снижает высокохудожественного изображения образа Моисея, переданного Микеланджело). Поэтому важно не только знание отдельного языка и его конкретных слов, но и умение проникать в другую культуру, в другой опыт понимания и познания. Такое «проникновение» представляет собой когнитивный опыт коммуникативного обмена между разными культурами на основе знания языка. Именно коммуникативная практика, наряду с деятельностью по переводу текстов создает дополнительные условия для формирования герменевтического подхода к языку культуры. При этом интерпретатор, как и переводчик или участник диалога (коммуникации) учитывает контекст рассматриваемой культуры. Контекст помогает понять другого, например, представителя другого народа и другой культуры, точно так же контекст интерпретации (слов, текста, речи) помогает понять глубинный смысл рассматриваемого и изучаемого текста. Поэтому контекстуальность интерпретации составляет сущность герменевтического подхода, наряду с конкретными методами, о которых будет идти речь в данном разделе диссертации.

Рассмотрим более подробно вопрос о том, как каждый из выделенных типов герменевтических смыслов используется в интерпретации художественных образов. Я проанализирую соотношение «образ – смысл» на примере сюжетов работ известных авторов конкретных эпох. Это позволит конкретизировать исследуемую проблематику становления методологии герменевтики и при этом покажет, как герменевтический подход помогает раскрыть специфику человеческого понимания и познания.

Прежде чем перейти к такому анализу, следует подчеркнуть, что в основании нашего исследования лежит взгляд на становление познания как

на проблему, соотнесенную с процессом развития самой культуры, которую передают художественные образы. Для каждой исторической эпохи характерны не только собственный стиль мышления и тип мировосприятия, но и особый язык образов, который передают художественные произведения (керамика, наскальная живопись, портрет, ювелирное искусство и т.д.). Соотнося тип мышления и культуру, отмечу, что примитивное мышление (примитивный тип культуры и соответствующий ему стиль изображения) сменяется архаическим мировосприятием, что демонстрирует эволюцию познания и мышления в его движении от образного к дискурсивному (от образно-мифологического к понятийному) и, наконец, философскому мышлению и пониманию. Между тем все названные типы мышления сохраняются, о чем свидетельствуют, как будет показано, художественные образы разных исторических эпох.

Наиболее развитый этап герменевтики с точки зрения ее методологии связан с религиозным мышлением, что находит отражение в искусстве. Поэтому герменевтика художественных образов связана с религиозным смыслом, который содержат в себе и передают художественные произведения. Задача герменевтики состоит в том, чтобы выявить этот смысл на основе анализа конкретных деталей и образа в целом. В основании библейской герменевтики лежит та практика истолкования, которая выработала определённые принципы, методы и приемы, различая смысл понимания событий, которые содержатся в текстах Библии. Иначе говоря, в нем мы находим *символический* смысл, *буквальный*, *прямой*, *мистический* и *аллегорический* смысл.

Вместе с тем, нельзя не заметить, что та типология смысла, которая уже составлена на основе изучения памятников истории, литературы, философии Древней Греции, на самом деле, закладывает основы правильного понимания смысла текстов Священного Писания, и эти тексты изучаются и истолковываются с позиции утверждения истин и положений конкретного вероучения. С философской точки зрения это значит, что в процессе

познания наблюдается определенная преемственность той конкретной методологии понимания и познания, сущность которой раскрывается на основе используемых герменевтических методов, конечно, при условии, что интерпретатор учитывает их контекстуальное содержание.

Напомню, что, наряду с *буквальным* смыслом, большую роль в интерпретации играет *символический* смысл, и с ним мы чаще всего сталкиваемся, когда интерпретируем художественные образы литературных произведений или произведений изобразительного искусства. Конечно, символический смысл превосходит *буквальный* и *типический* тем, что он обладает более яркой, разнообразной смысловой наполненностью и содержанием. Эту тенденцию демонстрируют как мифологические образы и сюжеты, где символизм восприятия связан с типическим и буквальным смыслом, а также религиозные тексты, оказавшие влияние на формирование европейской культуры на протяжении многих веков. Так, типическое, т.е. символическое в библейской герменевтике весьма распространено, при этом символика образа используется для того, чтобы подчеркнуть конкретный смысл образа, а также для того, чтобы выделить отличительные черты каждого из них, и этот подход иллюстрируют конкретные образы текстов и сюжетов Ветхого и Нового Завета.

Как будет показано на отдельных примерах, методы истолкования и герменевтический подход в целом оказываются приемлемыми в отношении интерпретации художественных образов, в том числе, религиозного содержания.

Например, каждый из четырех Евангелистов (Лука, Марк, Матфей, Иоанн) имеют свой отличительный символ (Лука – телец, Марк – лев, Матфей – ангел, Иоанн – орел). Тем самым создается символическая контекстуальность образов. При этом в сознании людей каждый из символов ассоциируется с конкретным Евангелистом. Такое совмещение образа конкретного человека с его символом было не случайно и, по-видимому, тем самым преодолевался буквальный смысл человека телесного, возвышаясь до

уровня сакрального, что художников наталкивало на символическое сопровождение изображения каждого из евангелистов. При этом символизм образа отрывал их от восприятия обычных людей, придавая образам евангелистов мистичность и ценность изображения. Остается открытым вопрос, связанный с поиском ответов на символическое значение восприятия тех или иных конкретных животных. Что означает то или иное животное, представленное в миропонимании конкретного народа и отраженное в художественных образах?

Следует заметить, что животные, особенно распространенные в конкретных областях и географических зонах, часто носят символический характер: животные ассоциируются с конкретными человеческими качествами. Например, в Древнем мире овца была символом богатства. Вспомним знаменитое золотое руно древних греков, для которых руно символизировало власть и расположения богов, что как раз и нашло отражение в мифах. Так, одна из легенд гласит, что царевич Артрей, у которого была золоторунная овца, должен был стать по этой причине царем Микен. Однако его брат Фиест выкрал овцу, но, узнав о вероломстве брата, Артрей в отместку убил его детей и накормил Фиеста их плотью. Эта история стала основой дальнейших трагических событий, которые передают мифы Древней Греции.

Во многих мифологических сюжетах овца предстает как жертвенное животное, посвященное богам или значимым событиям. Особое место образ овцы мы встречаем в религии иудеев и христиан. Так, в раннем христианстве овца или ягненок, символизирует чистоту и жертвенность, передает идею искупления; символизирует доброту, кротость, обновление и, в целом выступает как символ Христа. Такой символизм не случаен, и он имеет отношение не только к конкретной культуре и религии, но восходит к одной из древнейших традиций кочевых народов Среднего Востока, у которых жертва новорожденного ягненка символизировала весеннее обновление. Во времена Ветхого Завета кровь пасхального ягненка была знаком иудейского

спасения. Не случайно поэтому такие пророки, как Исайя, называли Агнцем будущего Мессию. Так, Иоанн Креститель называл Иисуса Христа Агнцем Божиим, который возьмет на себя все грехи мира. Этот библейский сюжет находит отражение в изобразительном искусстве, где Иисуса Христа часто изображают в образе Пастыря с ягненком на плечах. Как можно заметить, в этом художественном образе можно усмотреть не только миссию Христа, но его жертвенность, связанную со спасением человечества. Тем самым по отдельным деталям художественного образа воссоздается смысл конкретного контекста жизнеописания Христа с указанием на глубинный смысл его личной жертвы, имеющей, тем не менее, общечеловеческое значение.

Подчеркну, что такой символизм не случаен, и он уходит глубоко корнями в архаическое мировосприятие. Дело в том, что овца давала людям шерсть и молоко, т.е. тепло и пищу, и поэтому рассматривалась как существо, символизирующее не только кротость, но и доброту. Со временем она становится атрибутом милосердия, что находит отражение в изобразительном искусстве Средневековья. Именно в этом качестве ее образ украшает центральный портал собора Нотр-Дам в Париже, где Милосердие (женское изображение с овцой над головой) символизирует эту добродетель.

Так, в мозаиках христианских храмов часто изображали двенадцать овец, которые символизируют 12 апостолов. Эти приведенные примеры показывают, как из буквального смысла конкретный образ переходит в символический, что как раз и подтверждает созданные художественные произведения (мифы, тексты Библии). Другой важный элемент миропонимания, связанный с символикой живого, имеет конкретный смысл, спрятанный в контекст христианского вероучения и представлен в образе орла.

Так, согласно христианской символике, орел, как мы уже знаем, является эмблемой Святого Апостола и евангелиста Иоанна Богослова, и орел часто изображается на церковных кафедрах. Скрытый смысл этой священной птицы восходит к глубокой древности. По одной версии, орел

предстает как воплощение пророческих способностей человека, что находит отражение в легендах и сказаниях. Например, для греческого поэта Пиндара орел стал символом поэтического накала мысли, благодаря которому в стихотворной форме выражаются истины. Широкое распространение данного символа можно встретить в геральдике у разных народов, на изображениях гербов и государственных флагах. Таким образом, орел ассоциируется с властью, победой, духовным величием. На эти качества указывают не только те смыслы, которые мы назвали, но они рассматриваются как конкретные свойства данной птицы, орла, эти качества переносятся на человеческую почву восприятия в его образном виде.

Изобретатели эмблем связывали высокий полет этой птицы с высокими духовными идеалами и соотносили орла со стремлением к познанию. Некоторые эмблемы изображают эту птицу как атрибут благородства, величия, успеха и надежды. Так, Древней Греции символическое значение орла трактовалось как вдохновение. В средневековом христианстве орла ассоциируют с вознесением Христа и победой над злом, причем важным элементов данной символики является убитая змея в клюве орла.

Интересной символикой наделяется бык, который предстает как один из самых распространенных образов, призванных подчеркивать божественность, царственность, а также указывать на силы природы. В Вавилоне и Сирии бык представляет собой образ огненных небес. Причем изображение человека, стоящим верхом на быке, должно было указывать на защитную роль такого рода изображений. Эти образы-символы можно обнаружить над входом в общественные здания. Покровительственный смысл образа в Древней Греции был связан с идеей воплощения божественной сущности, перенесенной на ее земное воплощение – в царскую власть. На такую трансформацию символики смысла указывает, в частности, древнегреческий миф о Минотавре. Однако в этом случае мы наблюдаем развитие идеи царской власти в ее движении от так называемой ритуальной

символики образа конкретного животного – к тому, что выражает ритуал – взаимоотношения подданных со своим царем.

Реконструкция символики требуется везде, где мы соприкасаемся с художественным воплощением того или иного конкретного образа, в особенности сложного и неоднозначного для понимания, что делает актуальным использование герменевтического подхода.

Так, Альбрехт Дюрер в гравюре «Император Максимилиан I» изобразил быка по правую руку от императора, что должно было указывать на царственность изображаемой особы. Причем природные сексуальные силы, которые подчеркивает образ быка, указывает и на готовность к действию, которое постоянно нуждается в контроле со стороны самого человека, чтобы не стать жертвой собственных страстей. Тем самым бык Дюрера следует интерпретировать как импульсивность и природную необузданность, нуждающуюся в постоянном контроле. С другой стороны, образ быка символизирует отцовство и отцовское покровительство, что согласуется с той политической и социальной ролью, носителем которой является непосредственно император. Тем самым мы наблюдаем в этом примере согласование буквального смысла с его метафорическим подтекстом. Выяснение истинного смысла такого рода метафор становится возможным благодаря герменевтическому подходу, наряду с использованием знания смысла образа, используемого в определенном контексте. Таким образом, соотношение герменевтического и эпистемологического при изучении конкретного сюжета произведения позволяет создать, на основе интерпретации, новый, целостный образ, рассматриваемый в определенном контексте (исторически-содержательном контексте, религиозно-мифологическом, философском).

Как уже было отмечено, определенные символические животные ассоциируются с библейскими персонами. Так, лев – символ Святого Марка, причем лев указывал на то, что Марк – это потомок иудейского племени и, одновременно, лев Марка в бестиарии указывал на царя. Лев как царь зверей

имел важные качества: мог жить в горах, где мало воды, спать с открытыми глазами и, согласно Библии, возрождать своих умерших детенышей. В христианстве лев символизировал бдительность, поэтому его часто размещали у входных дверей домов, на пилярах и портиках церквей, включали в качестве символа власти в орнаменты. Следует сказать, что лев был популярен уже в самые древние времена, в частности, в ветхозаветную эпоху. Например, пророка Даниила часто изображали борющимся со львами, и этот образ указывал на героя, способного превозмогать самое сильное животное на земле. Определенным смысловым сходством обладал библейский крылатый лев – изображения крылатых львов можно встретить повсюду, например, на колонне города Венеции, где крылатый лев Марка предстает как эмблема города и интерпретируется в контексте смысла этого целостного образа – защитника жителей Венеции.

Итак, герменевтика учитывает контекст интерпретации. Интерпретация художественных образов показывает, что один и тот же образ может иметь разную интерпретацию. Так, для иудеев образ крылатого льва ассоциируется с одним из четырех архангелов; в христианстве, как уже было отмечено – это один из четырех евангелистов; в обыденном миропонимании лев является символом власти.

Рассмотрим более глубоко традиционную христианскую символику. Христианство использует многообразную символику, однако в целом, все созданные образы-символы призваны передать скрытый смысл вероучения. Тем самым символизм образов, на самом деле, передает различные этапы жизни Иисуса, сопутствуя ему. Так, человек – символ Матфея – указывает на рождение, бык (Святого Луки) – на смерть, лев (Святого Марка) – на воскресение и орел указывает на вознесение Иисуса. Тем самым символы четырех евангелистов представляют собой целый цикл жизни и, одновременно, на основополагающие идеи, которые принадлежат непосредственно христианскому вероучению с его провозглашением идеи воскресения. Здесь скрытая символика образов в их художественном

воплощении может характеризоваться как сопряженная с глубинным сакральным смыслом отдельных положений христианского вероучения. При этом нельзя не отметить историчность переплетения смыслов каждого из перечисленных образов, обнаруженных в различных культурах. Общий смысл этих образов указывает на существование определенной традиции их восприятия и на эволюцию понимания смысла этих образов, которые используются в контексте христианского вероучения как иллюстрация целостной картины мира (имеется в виду образ христианского мировосприятия в целом). Причем символизм образа в его художественном воплощении не противоречит характеру вероучения, следовательно, его тексту, что как раз и подтверждает эффективность герменевтической интерпретации, где учитывается скрытое содержание символов.

Развивая эту мысль дальше, отмечу, что символический или типический смысл воспринимается как понятный для христианина, поскольку каждый «образ-символ» имеет длительную историю и восходит к тому первоначальному смыслу, который был типичен и понятен для людей конкретной эпохи и конкретной культуры. Метод рассуждения по аналогии делает этот смысл герменевтически нагруженным, т.е. содержит смысл первоначальной, исходный и тот смысл, который ему придает непосредственно христианское миропонимание. Тем самым сохраняется преемственность таких, например, аналогий, которые указывают на власть, но с измененным контекстом, как это мы видим на примере эволюции смысла символов орла, льва, быка.

Текст Библии содержит символы, которые часто выражены в форме такого литературного приема, как притча с ее метафорическим языком и аллегорическим смыслом.

Рассмотрим с этих позиций сюжет известной притчи о блудном сыне, который передает, в частности, известная картина Рембрандта, представленная в экспозиции Эрмитажа. Здесь визуальный образ сюжета вполне запоминающийся и передает весь контекст конкретного библейского

повествования. Однако, если посмотреть на сюжет картины с точки зрения библейской герменевтики, то можно заметить, что истолкование сюжета не всегда однозначно, и оно различно для различных конфессий.

Первым условием правильной интерпретации является аудитория, на которую она направлена. Дело в том, что интерпретация конкретного фрагмента текста зависит от тех слушателей (читателей, зрителей), которым она предназначена. Так, сюжет возвращения блудного сына для иудеев и христиан понимается по-разному. Прежде всего, подчеркну, что для иудеев сама возможность просьбы со стороны сына о выделении ему доли наследства – сомнительна. Более того, невозможно получение наследства при жизни отца. Поэтому в иудаизме этот момент истории возвращения блудного сына не согласуется с правовым контекстом и исторической традицией данного народа. Кроме того, сын не может получить долю своего наследства при живом отце, и отец обязан соблюдать при разделении имущества первородное право.

Однако для Иисуса, а значит, для христианина этот сюжет имеет не только правовое и поучительное значение, но предстает как аллегория, поскольку глубинный смысл притчи учит милосердию и всепрощению. Подобно тому, как отец простил раскаявшегося блудного сына, так и мы должны прощать всех тех, кто осознал и раскаялся в совершенных преступлениях и поступках. Конечно, об этом выводе мы говорим, исходя из смысла самого христианского вероучения, сущность которого передает притча о блудном сыне, повествуя о том, как должен поступать милосердный отец по отношению к своим детям.

С точки зрения философской герменевтики, притча о блудном сыне дает пример переплетения символического смысла с буквальным, буквальный смысл с переносным значением. В самом сюжете и в содержании этой притчи мы находим следы иудейского миропонимания (недоумение старшего брата по поводу того, что младший блудный сын, расточивший свое имущество, удостоен отцом всяческих наград и ликования: новые

одежды, перстень на руку и обувь на ноги, и откормленного тельца для веселья). Сам отец поясняет это так: «Ибо этот сын мой был мертв и ожил; пропадал и нашелся» [Лук. 15:24].

Символический смысл этой притчи направлен на воспитание христианского долготерпения, которое преодолевается и вознаграждается в форме милосердия к павшим и радости, ликования по поводу того, кто достиг понимания истинных ценностей. Для отца – это любовь к своим сыновьям. Оба сына – блудный и раскаявшийся, а также старший сын, о котором в Библии сказано: «Все моё – твоё» – равноценны для отца. Отцовская любовь распространяется на обоих сыновей.

В христианском контексте интерпретация образа отца имеет буквальную аналогию с самим Христом как с Отцом, который милосерден к павшим. Общее, объединяющее оба подхода к пониманию данного сюжета о блудном сыне является тот моральный смысл, который передан текстом притчи. Поэтому следует констатировать, что для библейской герменевтики важным способом истолкования является *моральное истолкование*, отталкиваясь от которого человек извлекает этические уроки из отдельных мест Библии. Тем самым, *моральное истолкование* мы можем характеризовать как конкретный метод или подход к анализу смысла текстов, образов и т.д.

Сюжет этой притчи оказал влияние на творчество многих художников, ученых, философов. Близко по смыслу к сюжету этой притчи смысловой контекст известного фильма Андрея Тарковского «Солярис», финал которого можно понять буквально – как взятого у Рембрандта. Однако у Тарковского в финальной сцене «Соляриса» возвращение сына связано с новым смыслом, который можно интерпретировать как идею «постоянного возвращения», которую передает символика дома, его порога и, наконец сына, стоящего на коленях перед отцом. Все это, по замыслу Тарковского, имеет космическое значение, связанное с пониманием природы человека, его привязанности к дому (у Тарковского это Земля) и его устремлений к неведомому. Поэтому

здесь человеческое (возвращение домой, встреча с отцом) дополняется идеей преодоления всего земного через соединение с космическим разумом. Тем самым, идею вечного возвращения следует понимать в переносном значении. В фильме смысл финала можно трактовать как перспективу и, одновременно, как точку соприкосновения разума с Разумом в космическом пространстве.

Теперь, когда мы рассмотрели примеры соотношения буквального и символического смысла одного и того же текста, обратимся к рассмотрению методов герменевтики, которые применимы по отношению к такого рода текстам. Итак, символический смысл библейской герменевтики можно подразделить на два вида – *духовный* и *мистический*. Самый понятный и простой способ объяснения сущности духовного смысла – указание на природу его связи с *буквальным* смыслом, подобно тому, как для верующего очевидно, что дух соотносится с телом. В свою очередь, сущность мистического смысла обусловлена его малопонятной природой, и люди посвященные, т.е. обладающие знанием, способные к яркому воображению, познают, понимают и интерпретируют мистические смыслы различных текстов, где присутствует некая дуальность. Так символический смысл восходит к буквальному, а прямой может указывать на мистический смысл и т.д. Все это свидетельствует о преемственности методов понимания текстов как в экзегезисе, так и в библейской герменевтике в целом, наконец, эту тенденцию мы обнаруживаем при интерпретации художественных произведений.

Важно подчеркнуть, что практика интерпретации текстов религиозного содержания важна не только для конкретизации методов и построения типологии, но дает хорошую базу общеметодологического значения. В этом случае практика интерпретации текстов предстает как познавательная деятельность, направленная на выяснение скрытого и глубинного смысла текста.

Можно предположить, что существует определенная разница в понимании и интерпретации текстов, которые относятся к разным культурам,

историческим эпохам и передают суть различных культурно-исторических традиций и даже религий посредством этих текстов. С другой стороны, как кажется, герменевтические методы должны быть одними и теми же, независимо от содержания интерпретируемого текста. Это обстоятельство выдвигает на первый план проблему поиска такой *общей* методологии, благодаря которой смысл любого текста представляется наиболее правильным, верным, истинным. Например, если для древних иудеев единственно верным является буквальный смысл текста, уже только на том основании, что этот текст внушен Богом, то в христианской традиции на первое место встает символический смысл слова. Причем «символизм» передается не конкретным словом, но его скрытым подтекстом. В примере о блудном сыне мы как раз и видим, как по-разному интерпретируется этот текст, исходя из целого контекста и смысла вероучения, который является важнейшим для истинного понимания смысла рассмотренного сюжета. В нашем примере христианская интерпретация отличается от иудейской. Это значит, что в качестве контекста интерпретации выступает конкретное вероучение и конкретная традиция понимания и интерпретации. В ветхозаветном смысле это связано с исполнением законов, а в христианской интерпретации подчеркивается значение идеи всепрощения, долготерпения и милосердия.

Итак, главной задачей интерпретации является определение точного смысла текста (фрагмента текста, конкретного слова, используемого в том или ином контексте). Аналогичным образом герменевтический подход может использоваться по отношению к анализу художественных произведений с целью выяснения их скрытого смысла. Для интерпретации художественных образов контекст создается на основе отдельных деталей образа, его сопровождающих. При этом конкретность каждой детали аналогична буквальному их восприятию. Целостность художественного визуального образа формируется посредством этих деталей, как прямого назначения, так и второстепенного. Это очень близко тому, что дает герменевтика текста,

различая прямой, буквальный смысл и символический (переносный, мистический, анагогический). Для правильного истолкования художественного образа имеет значение то, как этот образ «вписан» в контекст. Например, если это художественный фильм, то зритель воспринимает скрытый смысл фильма (подтекст, который режиссер намеревался передать) на основе восприятия событий, которые разворачиваются в сюжете фильма. При этом скрытый подтекст «читается» на основе передаваемых визуальных образов, как, например, финал «Соляриса». Здесь с наибольшей очевидностью можно рассуждать об *аллегорическом* истолковании в связи с тем библейским смыслом, который Тарковский стремился передать посредством создания художественного визуального образа в своем финале картины.

Кроме того, большое значение для целостного восприятия сюжета художественной ленты фильма важны диалоги, которые сопровождают визуальный ряд, музыка, усиливающая драматизм конкретного момента и направленная на то, чтобы воздействовать на подсознание зрителей. Все это составляет современный багаж художника с его знанием тех смыслов, которые обладает общечеловеческой культурной ценностью. Понимание таких смыслов и восприятие их как ценностно нагруженных создает важное условие для воплощения художественного замысла произведения. При этом знание первоначальных смыслов составляет важную эпистемологическую основу для самой герменевтики. И хотя художник часто может не сознавать, что он пользуется герменевтическим подходом в своем творчестве, в реализации замысла, тем не менее, задача философа как раз и состоит в том, чтобы подчеркнуть эффективность герменевтики в деле интерпретации того или иного художественного произведения на основе интерпретации конкретных образов и выявления замысла художника.

Итак, в этой части диссертации я обозначила некоторые рациональные элементы истолкования и показала, какие способы интерпретации наиболее часто применяют по отношению к текстам и эти же методы герменевтики

приемлемы и применяются для истолкования и расшифровки смысла художественных образов. Герменевтика – философское направление, требующее дальнейшего развития учения об истолковании, связанного с проблематикой эпистемологии и ее методологии. Истолкование прежде всего предназначено для разрешения эпистемологической проблемы понимания. При этом сложные художественные образы с множественной символикой представляют собой не просто текст, но знание, скрытое содержание которого предполагает активную внутреннюю работу воспринимающего и интерпретирующего.

Рассмотренные примеры показали эффективность герменевтики и ее методов. Показано, что герменевтика является актуальной в случае неоднозначных для понимания и сложных текстов, а также, когда требуется истолкование художественных литературных и изобразительных произведений, в особенности, произведений и текстов, далеко отстоящих от нас исторических эпох и культур с целью их понимания. Интерпретация используется и для цели выяснения глубинного, скрытого смысла этих текстов, выяснение основных идей, которые они передают, например, положений религиозного и философского содержания. Каждый конкретный метод истолкования направлен на выяснение такого рода смыслов, и задача интерпретатора, проблема интерпретации состоит в том, чтобы использовать нужный прием.

Рассмотрение конкретных сюжетов с точки зрения их содержания и смысла, показало, что возможно различное понимание схожих сюжетов. Поэтому интерпретация учитывает, прежде всего, аудиторию и тот контекст, реконструируя который мы получаем представление о конкретном художественном произведении, о тексте, смысл которого мы выясняем, соотнося различные исторические контексты и используя при этом традиционные герменевтические приемы. Решая задачу сравнения, соотнесения различных интерпретаций, мы приходим к выводу, что характер интерпретации обусловлен спецификой того знания, которое передает

конкретный образ, сюжет или их разнообразное художественное воплощение (живопись, кинематограф). Такая работа по интерпретации дает хорошую основу для понимания специфики процесса познания, обозначая тот характер знания, на которое опирается интерпретатор.

Прежде чем мы перейдем к рассмотрению когнитивных особенностей человеческого мышления и познания, выявим значение тех или иных когнитивных способностей для решения творческих задач, подчеркнем, что деятельность интерпретации требует особых усилий – творческих, которые могут раскрыться только при условии овладения «предметом». Тем самым знание как основа познания оказывается важным условием творческой деятельности по интерпретации.

2.3. Когнитивные особенности процесса художественного творчества, роль воображения

Существует тесная связь между деятельностью мышления и сознания и общего состояния, и функционирования всего организма человека. Высшие формы нервной деятельности, которыми обладает человек, связаны с проявлением когнитивных способностей. В них входят мышление, чувства, понимание, память, речь, фантазия и т.д., определяют характер коммуникации людей и способствуют их социальной адаптации. Понятие «когнитивный» означает познавательный. Существует несколько когнитивных (познавательных) функций. Так, к ним относят *внимание* – это поддержание обязательного для познания уровня психической активности. *Восприятие* – это построение образов и представлений о чем-либо на основе полученной информации. *Память* – сохранение и впоследствии воспроизведение полученной информации. *Интеллект* – произведение действий с полученной информацией, благодаря памяти, которая опирается на такую деятельность мышления, как анализ, оценка, обобщение, сравнение, решение тех или иных задач. Интеллект человека и его мышление

проявляется на уровне языка, речи. *Речь* – это языковая, словесная способность общения, в процессе которого используются символические знаковые системы, прежде всего, язык.

Процесс интерпретации сопровождает любую форму коммуникации, взаимодействия людей, и эта деятельность направлена на понимание и взаимопонимание. Поэтому проблематика понимания затрагивает вопросы когнитивного характера, сближая эпистемологию, когнитивные науки и непосредственно герменевтику, которая занимается выявлением наиболее эффективных способов понимания и интерпретации. Осуществляясь на уровне коммуникации, сопровождая общение людей, интерпретация способствует взаимопониманию. Тем самым социальные аспекты интерпретации коммуникативной деятельности входят в проблемное поле герменевтики.

Изучением когнитивных аспектов процесса мышления и познания традиционно занимается психология. Но не только она. Так, философия творчества сегодня невозможна без учета тех наработок, которые дают нам когнитивные науки. Я остановлюсь только на тех вопросах, которые затрагивают внутренние процессы человеческого мышления и познания в связи с пониманием специфики художественного творчества.

Как известно, художественное творчество требует реализации определенных усилий, как интеллектуального характера (зарождение замысла произведения, их образов и т.д.), так и таланта. Талант художника проявляется в его мастерстве, а создание образов связано с реализацией такой его когнитивной способности, как *воображение*.

Современные исследователи когнитивных способностей человека различают основные виды воображения: активное и пассивное, *продуктивное* и *репродуктивное*. Отдельно рассматривают такие разновидности глубинного проявления воображения, как сновидения, грезы, галлюцинации и мечты. Между тем, часто мечты, фантазии получают реальное воплощение в искусстве. Поэтому фантазия может рассматриваться

как *продуктивное* воображение, благодаря которому создаются образы, смысл их может содержать такое знание, которое, тем не менее, нуждается в интерпретации. Реализованные фантазии художника часто подвергаются интерпретации как со стороны искусствоведов, так и философов. В этом последнем случае анализу подвергаются образы, созданные творцом, но также особый интерес представляет сам процесс создания художественного произведения и, в особенности, его символика и философский контекст. Продукты такого воображения, как правило, ни на что не похожи или мало похожи на то, что уже известно в истории искусства или любого другого вида деятельности человека. В создаваемых образах проявляется воображение талантливых писателей, художников, которые открывают новую страницу в литературе или искусстве.

По мнению многих выдающихся художников, например, Микеланджело, каждый истинный художник предлагает собственное видение мира, создает свое, порой, новое направление в искусстве. Невозможно сказать, что в результате творческой деятельности продуктивного воображения вообще ничего нет нового. При желании его всегда можно отыскать, разложить продукты воображения, изучаемый объект культуры или творчества отдельного художника, его произведения, на знакомые и понятные художественные элементы, смыслы. Но к ним сущность воображения и его продукта ни в коем случае не сводится. Однако это пытаются делать сторонники ассоциативного подхода к воображению, раскладывая образ на отдельные части и элементы, и снова воссоздавая его. Такой подход к изучению способности воображения является малопродуктивным, поскольку ни один художник-творец подобным образом не поступает. На самом деле этот процесс выглядит совсем по-другому: образ в процессе фантазирования рождается сразу, в целом и затем уточняется в деталях в ходе реализации создаваемого произведения.

Следующий тип воображения – это *репродуктивное* воображение, в продуктах которого имеется не мало уже известного, хотя есть и отдельные

элементы нового. Таким, например, является воображение начинающего поэта, писателя, инженера, художника, которые поначалу создают свои творения по известным образам и мотивам, обучаясь профессиональному мастерству. Безусловно, и в продуктах их фантазии можно отыскать немало такого, что они придумали сами, но в целом эти продукты все же напоминают нечто, кем-либо уже сделанное (сотворенное).

Таким образом, «понимание творческого характера процесса познания невозможно сегодня без всестороннего рассмотрения особенностей человеческого воображения как *продуктивного воображения*, ассоциированного со способностью интеллекта порождать образы (например, ментальные), так и *репродуктивного воображения* как умения наглядно воспроизводить идеальные и/или образы объектов, сохраненные в памяти»⁵⁵. Безусловно, эти типы воображения имеют общие черты и обладают интегративным свойством. Прежде всего, это способность человека создавать такие образы, которые имеют аналоги в реальной жизни, или, напротив, превосходят действительность. Это делает воображение такой когнитивной способностью, которая имеет эвристическое значение для творчества.

Следует отметить, что уже И. Кант в своих «Лекциях по метафизике» придает значение воображению, классифицируя и различая модусы «образной способности». Он выделяет «две способности образной силы». Это *способность воображения* и *способность отображения*. Кант соотносит воображение с фантазией, которую он определяет, как способность создавать образы, называя ее «чувственной творческой силой»⁵⁶. Тем самым по Канту, *продуктивным* представляется воображение, направленное на создание новых образов (в свою очередь *репродуктивное* – это «воспроизводящее» образы, полученные ранее).

⁵⁵ Шульга Е.Н., Букреева А.Н. Воплощение воображаемых образов в художественном творчестве / Проблема воображения в эволюционной эпистемологии. М.: ИФРАН, 2013. С. 166-167.

⁵⁶ Кант И. Из рукописного наследия. М.: Прогресс – Традиция. 2000. С. 146.

С другой стороны, следует отметить, что уже на уровне проявления способности к воображению происходит «отчуждение мысли от конкретной (наличной) вещи и создание «чистого» образа, вплоть до абстракции и научного, теоретического или философского понятия»⁵⁷.

На первый взгляд кажется, что конкретный материал с его фактурой и свойствами или какой-либо предмет, событие, впечатление дают импульс для воображения художника или рассматриваются как первостепенное условие для создания художественного произведения в целом. Конечно, образ увиденный в воображении художника, может быть обусловлен теми факторами внешнего характера, которые как раз и влияют на художественный замысел творца или подталкивают весь ход его мыслей. Однако не только внешние свойства и внешние обстоятельства влияют на конкретный замысел, но и внутренние, психологические моменты, от которых ясно проступает ощущение симпатии автора к создаваемому им произведению. Так, художники часто приглашают натурщиков, чей физический и внутренний облик близок к их замыслу. Кроме того, они должны иметь некоторые визуальные сходства с увиденным в воображении.

С другой стороны, следует указать на следующий факт. «Из истории искусств мы знаем, что, например, в связи с повышенным интересом к историческим темам в XVI веке в России усиленно развивался жанр исторического портрета. Но портреты исторических лиц носили условный характер, поскольку художников интересовали не индивидуальные черты портретируемых, а только их сан и возраст. Так, роспись Благовещенского собора Московского Кремля (1563 - 1564) передает портреты московских князей, а также античных мудрецов – Гомера, Аристотеля, Вергилия и других, однако в костюмах греков преобладают русские национальные особенности, которые мирно уживаются с фантастическими и традиционно византийскими: Гомер изображен в царской мантии с венком на голове, но на

⁵⁷, Шульга Е.Н., Букреева А.Н. Воплощение воображаемых образов в художественном творчестве / Проблема воображения в эволюционной эпистемологии. М.: ИФРАН, 2013. С.167.

нем русская рубашка и штаны; римский поэт Вергилий облачен в типичную для византийских и древнерусских икон одежду мучеников, но в шляпе с опущенными полями, какую носили в старину русские крестьяне. Как можно предположить, здесь фантазия художника работала в направлении создания таких образов, которые были бы узнаваемыми, понятными и близкими по духу русскому человеку»⁵⁸.

Итак, приведенный пример показывает, что в создании образов в данном случае, участвует преимущественно *продуктивное воображение* при создании художественного произведения, сочетая в себе увиденное в воображении и воссозданное в материале, но также присутствует *репродуктивное воображение*, нацеленное, направленное на буквальное понимание смысла созданных образов, что делает восприятие их и интерпретацию более понятной для современников, поскольку персонажи созданного произведения, близки восприятию людей. Увиденный и проанализированный, интерпретированный сюжет или отдельный исторический образ был понятен, и он ясно транслирует схожесть в восприятии человека конкретной исторической эпохи с самим собой, приближая тем самым созданные художником образы лиц и персонажей далеко отстоящих исторических эпох и культуры.

Основанием такой типологии воображения как одного из важных творчества может рассматриваться философская концепция Канта, в которой воображение предстает в качестве ответственного за те идеалы, которые создает, воссоздает и реконструирует сам человек. По мысли Канта, «воображение есть созерцание также и без присутствия предмета, и объект в этом случае называется образом фантазии, которые может быть либо продукцией (творчество), либо репродукцией (воспоминание) имеющегося ранее созерцания»⁵⁹. Следуя Канту, мы помещаем воображение в когнитивное поле исследования, располагая его рядом с интеллектом и

⁵⁸ Там же, с.173.

⁵⁹ Кант И. Трактаты и письма. М., 1980. С. 587.

знанием. Такой подход придает значение воображению не просто как рабочему инструменту для синтеза фантазии и рассудка, но, вместе с этим делает продуктивным воображение, опирающееся на знание. Тем самым когнитивные аспекты творчества предстают в качестве важной составляющей процесса познания и выражения знания в художественной форме.

Художественное творчество начинается с обостренного внимания к явлениям мира и предполагает редкие впечатления, умение их удержать в памяти и осмыслить. Поэтому важным психологическим фактором художественного творчества является память. У художника она не зеркальна, избирательна и часто носит творческий характер, оказывая влияние на создаваемый им образ, сюжет, картину, текст. Творческий процесс сопровождается воображением, благодаря которому воспроизводится весь комплекс знаний, представлений, впечатлений, чувств, хранящихся в памяти.

Так, у самого загадочного живописца в истории западного искусства, смелого и прогрессивного гения иронии и сарказма Иеронима Босха, мы видим полотна, наполненные гротескными и демоническими образами, с нравоучительными тенденциями, где явно присутствует новаторское, продуктивное воображение. В то время как христианская церковь в Европе является носителем непоколебимой догматики, некоторые ее священнослужители выступают на этом фоне в качестве представителей высшей знати, однако их человеческие качества часто таковы, что вызывают усмешку, подвергаются критике и осмеянию. В том числе, в виде создаваемых целостных образов, одним из которых является картина Босха «Корабль дураков».

Рассмотрим более подробно символику этого образа.

Корабль – это традиционный символ Церкви еще с ранних эпох христианства. Корабль этот наполнен разными людьми. В центре, среди народа, сидит монах и монахиня, играющая на лютне. Вместо мачты корабля растет живое дерево – Майское, вместо руля – сломанный сук. Люди на

корабле и священнослужители пьют, бесчинствуют и горланят песни. Одному из компании стало плохо от чрезмерно выпитого вина, другой объедается до икоты, а иной настолько отупел, что гребет черпаком как будто веслом, пытаясь ускорить движение корабля. Рулевой этого корабля – шут в нелепом костюме и колпаке с бубенцами. На весь этот шабаш из ветвей дерева, невозмутимо взирает сова. Однако корабль никуда не плывет, под ним не воды и мачта проросла как дерево с ветвями и листьями. Картина насыщена символикой. Так, дерево и сова – символы зла, ереси и дьявола в Средние века. Но есть и иная трактовка, интерпретация этого образа в картине. Так, сова является символом знания, мудрости и она с высоты своих знаний смотрит на всю эту компанию. Символика образов и картина в целом ясно дают понять, что будущего у этого корабля нет, так как он никем не управляем и никуда не плывет, а люди в нем – беспокойны и рано или поздно разрушат этот корабль. Все это происходит под знаком Луны, изображенной на флаге, развивающимся на мачте корабля (проросшем дереве). Интересна интерпретация данной символики. Так, Луна говорит о том, что наступили сумерки и день идет к закату, следовательно, корабль и его пассажиры вступили в период заката. Персонажи и герои у Босха получают конкретную оценку. Не случайно, картина называется «Корабль дураков». При этом скрытый, глубинный смысл и все предназначение картины со всеми ее персонажами и символами – все это выражает отношение художника к тем негативным сторонам человеческой природы, которую он подчеркнуто высмеивает. В целом, эта картина представляет собой завуалированную церковь (корабль), отдельные представители которой погрязли в грехе и распутстве и не заботятся о спасении собственных душ. Все фигуры на картине вызывают антипатию; лица их плоски, будто маски, а тела уродливые. Неустойчивость и эфемерность корабля, мачта которого пустила корни, подчеркивает бессмысленность всего происходящего.

Следует подчеркнуть, что анализируемая картина представляет собой сюжет, «читаемый» вполне ясно и определенно. Однако многие другие его

произведения не так однозначны и до сих пор подвергаются разнообразным интерпретациям тех или иных его образов и картин в целом. С точки зрения эпистемологии, мы видим здесь проявление творческого воображения художника как выражение его личности, его знаний и его отношения к действительности. При этом фантазийные образы и сюжеты могут характеризоваться и с позиции герменевтики, помогая тем самым реконструировать смыслы каждого образа, создавая целостное представление о миропонимании самого художника.

В творчестве современных художников мы наблюдаем аналогичную тенденцию к использованию сложной символики для выражения собственного видения реалий жизни в их художественном воплощении. С точки зрения работы воображения, а также для выяснения того когнитивного аспекта творчества, которое является превалирующим в рассматриваемом сюжете, укажем на творчество Михаила Шемякина. С этой позиции для нас представляет интерес его композиция «Дети – жертвы пороков взрослых», которая расположена на Болотной площади в Москве.

Следует отметить, что сам сюжет и творческая задача, вставшая перед скульптором, была предложена Ю.М. Лужковым. Именно он предложил сюжет и перечислил все пороки взрослых, которые должен был реализовать Шемякин.

По собственному рассказу художника о том, как создавалась композиция, нам известно, что он не сразу придумал те символы, которые бы соответствовали каждому из перечисленных Лужковым пороков взрослых. Тем не менее, он нашел конкретные символы в культуре Средневековья, в частности, использовал образы, обнаруженные у Гофмана. Из этого факта мы можем сделать вывод, что знание истории, литературы и, в особенности, знание смысла средневековой символики, направленной на познание природы человека и, олицетворяющей его типичные пороки, составили основу для создания скульптурной композиции в ее современной форме.

Для понимания смысла данного сюжета в целом важно то, что означает и передает каждый символический образ этой скульптурной композиции. Подчеркну, что искусство Средневековья обладает собственной символикой, поэтому каждый символ, используемый скульптором приобретает новый, современный контекст, «снимает» религиозный смысл и, благодаря талантливому воплощению, делает доступным пониманию весь пафос сюжета в целом. При этом мы можем представить миропонимание людей конкретной эпохи на основании тех символов, которые для нее характерны. Как будет показано дальше, Шемякин использует универсалии средневековой культуры, которые передает в художественной форме понятийно-мыслительный контекст созданных художником образов, и эти образы, осовремененные, тем не менее, наделены собственным глубинным смыслом. Здесь следует заметить, что «универсалии, - как подчеркивает В.С. Стёпин, - обнаруживают себя во всех проявлениях духовной и материальной культуры (в обыденном языке, феноменах нравственного сознания, в художественном освоении мира, функционирования техники и т.д.)»⁶⁰.

Эти особенности проявления универсалий культуры мы проследим на конкретном примере. Предвосхищая их конкретизацию, отмечу, что каждый символический образ в скульптурной композиции Шемякина восходит к эпохе Средневековья. Поэтому соотнесение средневекового контекста как глубинного по отношению к его современному воплощению, как раз и транслирует процесс передачи тех смыслов, в которых находят отражение универсалии культуры конкретной эпохи, в данном случае, Средневековья с его скрытым символическим значением, вложенным в миропонимание.

Рассматривая каждую фигуру, отмечу, что композиция представляет собой общий «метафизический синтез» формы и символа, выраженный и интерпретируемый в контексте средневековой культуры и перенесенный на современные нам реалии. Так, пороки, выраженные в скульптурной композиции, следует понимать буквально. И хотя они соотнесены со

⁶⁰ Стёпин В.С. Цивилизация и культура. СПб.: СПбГУП. 2011. С. 68.

средневековой символикой, их образы предстают в нашем восприятии как нечто новое. В центре композиции на пьедестале возвышается скульптура, олицетворяющая худший из пороков – двуликое равнодушие – человек с закрытыми глазами, заткнутыми ушами, сложенными на груди руками и уродливым телом. Художник рассматривает «равнодушие» как самый главный людской порок, поскольку безразличие – корень всяческого зла, что заставляет художника поместить эту скульптуру в центр композиции. «Садизм» передает образ свирепого носорога с распростертыми объятиями. Его выпирающее брюхо поддерживает веревка с петлей. Как можно заметить, иносказательность здесь нацелена на то, чтобы в гипертрофированном виде подчеркнуть скрытую страсть взрослых к запретам и чрезмерному доминированию над волей других людей.

Кроме того, садизм может интерпретироваться как фактор доминирования над людьми, которое проявляется, в том числе, в консервативном обучении детей жить и действовать «как надо», что, в конечном итоге, ведет к подавлению творческого начала в человеке и тиражированию им собственных комплексов и ошибок.

«Пропаганда» как порок связан с насилием, и этот порок передает скульптура популярного детского героя Буратино. Однако стопка книг у его ног, которые он освещает фонарем, вызывает недоумение, поскольку среди них книга Гитлера «Майн кампф».

Следует заметить, что «пропаганда» как порок сегодня связана с тиражированием аудио и видео продукции, детских компьютерных игр, часто агрессивных, их влияние на психику детей уже не вызывает сомнения. Идея такого рода «пропаганды», переданная в скульптуре, представляется вредоносной для детской природы.

К порокам взрослых причисляются: беспамятство, невежество, лжеученость, нищета, алкоголизм, воровство, война, наркомания, проституция. «Невежество» изображено в виде веселящегося осла с

шутовской погремушкой и часами в руках, что символизирует быстротечность времени, которое можно растратить попусту.

«Лжеученость» передает образ человека в строгой монашеской рясе, с закрытыми глазами и свитком, символизирующим знания. Но это псевдонаучное знание, бездумное использование которого способно привести к катастрофе, например, к разработке опасного оружия и противоестественному вмешательству в природу.

«Нищета» изображена в виде худой, босой старухи в рваной одежде и с посохом; она протягивает руку за милостыней. Этот символ указывает и на нищету духовную.

Символ войны – в виде ангела смерти в защитном противогазе, похож на персонаж фильма «Звездные войны». Он предлагает детям бомбу – игрушку в виде Микки-Мауса.

«Алкоголизм» символизирует сидящий на бочке бог вина и виноделия Дионис с кубком и бутылкой в руках. Однако античный бог лишен традиционной красоты и изображен с двойным подбородком и огромным пивным животом, что должно прямо указывать на тот порок, которым подвержены некоторые современные мужчины.

«Воровство» скульптор передает в виде гротеска, на который указывает вид слащавой и хитрой свиньи, которая одета во фрак и размахивает денежным мешочком.

«Наркомания» – одно из самых сильных изображений скульптора, буквальный смысл которого вполне очевиден – это смерть в образе Дракулы, со шприцем и мешочком героина в руках. Вместо ангельских крыльев у него за спиной острые крылья-косы, что ассоциируется со смертью. За этой скульптурой следует «Проституция» в образе мерзкой жирной жабы с большими губами и бородавками по всему телу и змеями на поясе.

В целом, 13 аллегорических фигур, передающие человеческие пороки и двух фигур играющих в жмурки детей с завязанными глазами, изображены предельно символически. Символизм образов здесь таков, что в целом весь

сюжет не оскорбляет художественного восприятия зрителя. Дело в том, что подтекст каждого образа «читается» на основе конкретной символики, заимствованной из истории культуры. При этом каждая отдельная фигура снабжена текстом, указывающим на конкретный порок, и все это вызывает любопытство и рассматривается как предостережение взрослым не только по отношению к детям, но и к ним самим. Наконец, соотношение «я» и «другие» (зритель–интерпретатор и конкретный образ) поддерживается самим расположением фигур, по отношению к которым находится зритель как сторонний наблюдатель. Это как раз и делает всю композицию не устрашающей и не агрессивной, но поучительной, требующей знания символики.

Для цели нашего исследования важно характеризовать всю символику художественных образов с тем, чтобы показать работу воображения мастера. Здесь мы видим, как согласуются воображение и знания, фантазия и талант. С эпистемологической точки зрения важно отметить, наряду с работой воображения (как художника, так и зрителя), активность ассоциативного мышления. Именно ассоциативное мышление использует Шемякин, привлекая образы средневековья, однако устрашающий характер их первоначального смысла смягчается благодаря ассоциации, на которую направлена вся композиция. Тем самым устрашающий и нравоучительный характер символики соотнесен с теми ассоциациями, которые они должны вызвать у зрителей.

Как известно, большинство художников нашего столетия, принадлежащих к различным школам, по-разному изображают окружающий мир (людей, животных, природу). Это разнообразие восприятия мира, с одной стороны, делает этот мир узнаваемым для людей, а с другой стороны, показывает работу человеческого воображения, реализуемого в художественной форме. Именно поэтому мы рассматриваем искусство как способ освоения действительности. На этом пути художник передает не только реалистически увиденное, но и воображаемое: мифологические

образы и сюжеты, вкладывает религиозный смысл в создаваемые образы, использует исторический контекст в своем творчестве (например, в парадных портретах и исторических и программных сюжетах) и т.д. Другими словами, все, что известно художнику – знания, наряду с воображением, составляют основу его творчества, и если воображение мы характеризуем как одно из важнейших когнитивных способностей человека, то знание, навык, мастерство – все это в совокупности составляет основу художественного творчества. При этом воображение художника раскрывается и рассматривается, интерпретируется в контексте системы значений, важных и наиболее значимых для данной культурной среды. Поэтому любые стилизации, которые мы встречаем, например, у живописцев, можно характеризовать как попытку, как способ увидеть реальность наблюдаемых событий, явлений или человека с новых позиций. Например, уподобить его образ известному мифологическому герою или придать библейскому пророку исторические черты и реальный облик человека, представителя определенной культуры. В этом случае художник использует принцип подражания, или, как отмечали греки, *мимесис*. Причем подражание предстает как важная составляющая разумной деятельности человека. В более широком, современном контексте подражание приближено к интерпретации при условии, конечно, что художник привносит свое собственное видение предмета или объекта изображения, подражая реальности, но всякий раз преобразуя объекты или предметы, создавая новый стилизованный образ.

Подражание, которое использует художник, – это всегда перенесение внутрь себя воображаемый мир, воспринимаемый в форме образов, сюжетной линии, ситуации, конкретного объекта живописного полотна или скульптурной композиции. Точно так же подражание – это попытка соотнести собственный мир и мир воображаемый (мир поступков, идей, чувств) – с идеальным миром. В этом сложном процессе творчества мы можем усмотреть некоторый способ кодирования как перенесения реального

– в сферу художественного. Поэтому восприятие художественного со всеми его образами можно рассматривать как ответное кодирование, которое производит наблюдатель (Другой).

«В целом такое ответное кодирование есть не что иное, как обратное воздействие воображаемого мира (иногда иллюзорного, вымышленного) на аудиторию, и тогда мы вправе утверждать, что произведение искусства способно повлиять на мировосприятие аудитории, воздействуя на реальное поведение людей в тех или иных жизненных ситуациях. И здесь нельзя не отметить, что не только сюжет произведения или телесная красота отдельных героев (портретов) становятся объектом подражания, но сам контекст со всем многообразием смыслового содержания способен возбуждать воображение и влиять на настроения, на умы людей, на их предпочтения. В этом как раз и состоит суть «обратного кодирования»⁶¹.

Таким образом, созерцание произведений искусства представляет собой со-творчество, в котором зритель предстает как со-автор и интерпретатор увиденного. При этом оценка произведения зрителем зависит не только от знания человека, от его приверженности той или иной культуре, стилю, эпохе, от предпочтений, но предполагает активное участие его собственного восприятия, воображения, фантазии, мышления, способности к обобщению, т.е. по сути в этом процессе созерцания объектов искусства задействован самый широкий спектр разнообразных когнитивных способностей человека.

Эпистемология опирается на результаты самых разных дисциплин, изучающих когнитивные способности человека. В познании тайн творчества важны результаты, полученные психологами, которые изучают эмоции в искусстве и другие проявления человеческого интеллекта и психики. Среди отечественных психологов эта проблематика интересовала В.М. Бехтерева, А.Ф. Лазурского, Л.С. Выготского, А.Н. Леонтьева, С.Л. Рубинштейна.

⁶¹ Шульга Е.Н., Букреева А.Н. Воплощение воображаемых образов в художественном творчестве / Проблема воображения в эволюционной эпистемологии. М.: ИФРАН, 2013. С. 176..

Труды этих исследователей можно рассматривать как фундаментальные в деле познания природы человека. Например, Л.С. Выготский пришел к выводу, что орудия и предметы, созданные человеком, представляют собой и могут рассматриваться как важная основа понимания сущности психической деятельности человека, его сознания. При этом создаваемые человеком предметы выступают как такие знаки, которые обладают определенным психологическим значением для него. Выготский одним из первых задался вопросом: что делает внешний предмет психологическим фактом? И ответил так: это значение, приписываемое предмету.

Для уточнения сущности творческого процесса этот вывод является весьма значительным, поскольку мы придаем предмету, образу, изображению, наконец, целому сюжету то или иное конкретное значение; наделяем его смыслом. Без такой когнитивной работы нашего разума (воображения и мышления) нет восприятия художественного образа как целого. Это значит, что благодаря интерпретации процесс создания художественных образов (содержащихся в тексте или переданных в скульптурных изображениях и живописных полотнах) приобретает смысл. При этом сам смысл образов побуждает к интерпретации и выяснению их значения для человека («И чувства добрые я лирой пробуждал»).

По Выготскому, значение предстает как единица сознания, как внутреннее выражение внешнего предмета. В *значении* находит отражение соответствие между внутренним и внешним, между сознанием и материальным предметом. Другими словами, внутреннее и внешнее выступает как *значение*. Отталкиваясь от этой идеи Выготского, А.Н. Леонтьев говорит о том, что объективный мир – это не только «мир значений». Он приходит к выводу, что именно совокупность значений как раз и создает образ мира. Это значит, что за внешним обликом вещей, предметов и объектов мира кроется их значение, а смысл и значение, которое они несут в себе, помогает раскрыть свойства этих предметов. Я бы добавила

сюда, что на основе их сравнения и интерпретации, в результате чего как раз и образуются смыслы и значения.

В художественном творчестве, в процессе создания образов, смыслы и значения предстают как индивидуальные воплощения работы воображения художника. Однако они обладают общечеловеческим значением и смыслом только в случае, если новые образы и их значения гармоничны, и они вписаны в контекст общечеловеческих значений. Например, в полотнах европейских художников часто используются библейские сюжеты, что можно характеризовать как использование традиционного для Европы христианского миропонимания. Это миропонимание художника находит отражение в создаваемых им образах при участии такой когнитивной способности, как его уникальное образное воображение. При этом то, что художник передает в создаваемых им сюжетах картин, находят отражение его эмоции, знания, опыт и мастерство. Поэтому художественное произведение предстает как некий текст, смысл которого подвергается интерпретации, причем эта интеллектуальная деятельность, еще раз подчеркну, предполагает участие собственного воображения интерпретатора, наряду с знанием предмета интерпретации и умением применять известные методы герменевтики.

Как было показано, особую роль в художественном творчестве играет такая когнитивная способность человека, как воображение, которое мы подразделяем на определенные типы. Показано, что понимание процесса познания невозможно без всестороннего рассмотрения особенностей человеческого воображения как *продуктивного воображения*, ассоциированного со способностью интеллекта к созданию нового, способность порождать образы и *репродуктивного воображения* как умения наглядно воспроизводить идеальные образы объектов, сохраненные в памяти человека и перенесенные в конкретную творческую деятельность по созданию этих образов внутри художественного произведения.

2.4. Художественный образ и его скрытые мировоззренческие смыслы: герменевтический подход

Для цели диссертации особый интерес представляют те работы, которые насыщены символикой или содержат конкретные детали образа, нуждающиеся в интерпретации. При этом важно подчеркнуть, что собственное воображение интерпретатора художественных текстов участвует в этом сложном процессе познания и понимания с целью выяснения истинного смысла художественного произведения или предмета изобразительного искусства. В особенности это становится необходимым в том случае, когда интерпретатор (исследователь) соприкасается с произведениями, сложными для восприятия и неоднозначными по смыслу. Кроме того, актуальность интерпретации связана с произведениями и артефактами, далеко отстоящих от нас эпох и культур. В этом случае интерпретация может быть связана с дешифровкой тех или иных записей, в том числе, переданных в форме настенной живописи.

Так, мифология Древнего Египта воссоздана на основе дешифровки иероглифических записей и рисунков настенной живописи. Многочисленные изображения в рисунках наскальной живописи позволили ученым выявить скрытое содержание такого рода «текстов», понять глубинный смысл отдельных записей, создавая целостную галерею мифологических персонажей и образов, передающих жизнь и историю народа и конкретной исторической личности. Значение такой работы по интерпретации состояла в том, что в этих текстах содержатся мировосприятие египтян, и в целом, созданные древними художниками образы передают ту картину мира, которая характерна для данного народа. Так, зооморфные образы богов Египта позволили сделать вывод, касающийся истоков формирования религиозного и предфилософского миропонимания и мировоззрения народов древности. Именно зооморфизм Египта демонстрирует хорошо развитое воображение людей, в котором сочетается образно-мифологическое мышление с исторически-реалистичным видением мира и отношением к его

устройству. Кроме того, мифология, зафиксированная в храмовой живописи Египта (и внутри пирамид) содержит информацию об особенностях деятельности людей (охота, возделывание земель, строительство, война, коронация и т.д.), передает знание о мире, о характере процессов природы, о животном мире и взаимоотношении людей, о социальном устройстве общества. Все эти знания переданы через художественную форму, характерную именно для Древнего Египта. Благодаря сохранившимся произведениям монументального и строительного искусства, настенной живописи, мы можем судить не только о специфике изобразительного языка данной культуры и технических возможностях мастеров той эпохи, но и об эволюции мировосприятия людей, на первых этапах развития которого можно наблюдать то, как модифицируются в образах те или иные элементы восприятия мира, его природных и социальных процессов. Кроме того, интерпретируя образы и сюжеты, мы получаем представление о социальной структуре и организации данного общества, его приоритетах, предпочтениях и об отношении человека к человеку, его бессмертию.

Следует подчеркнуть, что зооморфизм встречается у многих народов на ранних стадиях социально-экономического развития общества. Это позволяет предположить, что для эволюции человеческого мышления и познания характерны определенные этапы. Однако символика образов часто такова, что нуждается в интерпретации, что как раз и делает актуальным использование герменевтического подхода. Например, для реконструкции целостной картины мира данного народа, для выяснения тех культурных универсалий, которые для него характерны, и делать это на основе анализа и интерпретации смысла художественных образов.

Для современного философа важно знать не только то, какую идею, какую мысль стремился передать художник в своем произведении, но и какое знание содержит этот художественный образ. Кроме того, для герменевтического анализа важно уяснить, понять смысл произведения как соотнесенного со знанием (пониманием мира), в границах которого творит

художник. Понять, «вытащить» глубинный смысл образа, как раз и призвана философская герменевтика.

С когнитивной точки зрения, важно обратить внимание на то, что может объединять и что объединяет художника и интерпретатора. На этот вопрос мы находим любопытный ответ у Фридриха Шлейермахера, который писал: «Занятия герменевтикой в полном объеме надлежит рассматривать как произведение искусства, но не в том смысле, будто оно завершается созданием произведения искусства, а в том, что сама эта деятельность имеет лишь *характер* искусства, ибо в правилах не задано их применение, т.е. оно не может быть механизировано»⁶².

Это значит, что интерпретатор использует известные ему методы, всякий раз воспроизводя их и творчески преобразовывая. Поэтому не случайно Шлейермахер соотносит занятия герменевтикой с искусством, которое, тем не менее, «не может быть механизировано», как об этом говорит Шлейермахер. Напротив, интерпретация, или истолкование – это всегда творческий процесс. При этом задача талантливого интерпретатора состоит в том, чтобы *правильно* истолковать изучаемое произведение художника, выявляя скрытый подтекст, мотивацию и смыслы, обозначая неявное знание художника и тот контекст, который отражает рассматриваемое произведение. На этом пути (в деле интерпретации) как раз и имеет значение используемый интерпретатором герменевтический метод анализа.

Еще раз подчеркну, что у герменевтики много разных методов, имеющих отношение к смыслу. Смысл может быть явный, буквальный, символический или мистический; текст может иметь прямое, косвенное или переносное значение и т.д. Характеристику этих методов истолкования дает Е.Н. Шульга в своей книге «Когнитивная герменевтика», придавая историческое значение процессу становления и эволюции методов в связи с развитием знания и познания. Она пишет: «Некоторые толкователи и комментаторы использовали метод аллегорического истолкования того, что

⁶² Шлейермахер Ф. Герменевтика. СПб.: «Европейский Дом». 2004. С. 48.

скрывалось под мифическим покрывалом, и таким образом думали, что эти фантастические произведения были объяснительными рудиментами физических законов и естественных феноменов. Позднее, в эпоху александрийского гностицизма и христианской патристики миф пытались осмыслить с новых религиозных позиций. На миф стали смотреть как на аллегоризацию определенных религиозных представлений»⁶³.

Такая конкретизация методов понимания и интерпретации, связанных с культурно-историческими приоритетами, но важна для представления об эволюции методов герменевтики, и эти методы могут использоваться для интерпретации конкретных произведений искусства. При этом задача герменевтики в этом случае не противоречит задаче художника, в частности, для понимания специфики процесса его творчества: его мотивации, его сверхзадачи, хода его мысли и т.д. Поэтому, обращаясь к творческому наследию конкретного автора, мы будем использовать герменевтический подход и при этом выявим когнитивные способности, участвующие в творческом процессе и тот характер знаний, на которые опирался художник.

Для того, чтобы показать эффективность герменевтики как искусства интерпретации со всем методологически актуальным багажом, рассмотрим и проанализируем с герменевтической точки зрения некоторые произведения выдающегося художника эпохи Возрождения – Микеланджело. Кроме того, нам интересно определить тот тип воображения, который характерен для этого мастера, и который отвечает специфики проявления его когнитивных способностей.

С точки зрения когнитивной герменевтики, творчество Микеланджело и его художественные образы мы могли бы характеризовать как проявление преимущественно *продуктивного воображения*. Вместе с тем, как представитель эпохи Возрождения, он использует в своем творчестве каноны и принципы античного искусства, в особенности, в изображении телесной красоты человека. Это позволяет выдвинуть предположение, что для

⁶³ Шульга Е.Н. Когнитивная герменевтика. М.: ИФ РАН. 2002. С. 69.

Микеланджело характерно преимущественно *репродуктивное воображение*. Но так ли это на самом деле?

Рассматривая конкретную скульптурную композицию Микеланджело, в частности, гробницу Лоренцо Медичи в Капелле Медичи во Флоренции, постараемся выявить истинный ход мыслей художника, те идеи и скрытые смыслы символов, которые он использует при создании этой скульптурной композиции. При этом постараемся определить тот тип воображения, которое проявляет художник в конкретном случае.

Сразу же отмечу, что моей задачей является выяснение смысла тех визуализированных образов, которые переданы скульптурными портретами на надгробии Лоренцо Медичи. Их три. Скульптурный портрет Лоренцо в образе античного героя – мыслителя, олицетворяющий мудрость, с двумя фигурами на крышке саркофага. Это «Утро» – символ чистоты и пробуждения и «Вечер» – скульптура в виде женщины, которая олицетворяет мудрость и, одновременно, усталость от жизни.

Следует заметить, что по мнению некоторых историков искусства, скульптура под названием «Вечер» представляет собой портрет самого Микеланджело.

Нетрудно заметить, что в создании данного скульптурного комплекса превалирует сознательное начало, подчиненное определенному символизму создаваемых образов. Другими словами, каждая скульптура, по замыслу художника, является носителем конкретного смысла. На прямой, буквальный смысл указывает их названия: «Утро» – Аврора и «Вечер» – Сумерки, что ассоциируется с началом и завершением дня, а также с этапами жизни человека. Такая интерпретация, как правило, не вызывает споров. Однако нельзя не отметить, что Микеланджело не был бы гением, если бы не включал в контекст своего скульптурного произведения такие детали, такие частности, без которых образ Лоренцо не был бы законченным и полным. Так, интересно отметить сходство женской головы в скульптуре «Утро» с античными богинями: Афродитой, Кибелой, Астартой и др. (что можно

связать с проявлением *репродуктивного воображения* автора). Использование канонов античной красоты человеческого тела здесь не случайно. В эпоху Ренессанса широко использовались образы времен Античности в качестве классических образцов для подражания тому прекрасному идеалу, канонам которого следовали художники эпохи Возрождения.

Как можно заметить, используемые скульптором конкретные образы – это известные герои античной мифологии, однако они получают у художника новый смысл и новое значение, сопряженное с христианским вероучением и миропониманием, для которого характерно признание начала и конца сотворенного мира и человека в нем. Этот религиозный оттенок составляет внутренний контекст всей композиции в целом, несмотря на то, что каждая скульптура выражает идею, восходящую к античности. Тем самым, мифологический смысл дополнен религиозным содержанием. При этом чисто мифологическая интерпретация образов представляет собой трансформацию воображения художника, придание конкретному образу в целом символический, мистический смысл.

Здесь следует подчеркнуть, что библейский подтекст созданных скульптором образов не так явен, как их античный ремейк. Кроме того, для этого исторического периода характерно использование мифологических образов с их прямым смыслом в сочетании с аллегорическим смыслом, превосходящим буквальный смысл, как это принято в библейской герменевтике, которая подчеркивает значение аллегорий для утверждения христианской идеи. «Гермин *аллегория*, – пишет Е.Н. Шульга, – как раз подразумевает, что действительный смысл выражения отличается от его обычного вербального значения»⁶⁴. И этот ход мыслей мы как раз обнаруживаем у скульптора, который использует античные фигуры как аллегии, понятные и доступные воображению современных ему зрителей.

⁶⁴ Шульга Е.Н. Экзегезис: зарождение и развитие метода интерпретации // Ценности и смыслы. 2010. №4 (7). С. 81.

Микеланджело широко использует аллегорию в своей скульптурной композиции, но при этом жизненный цикл человека, его рождение и угасание – смягчается, благодаря данным аллегориям, что дает определенную надежду зрителю. Для художника это внутренняя интеллектуальная работа воображения, фантазии, которые опираются на знание мифологии, наряду с утверждением идеи христианского вероучения, смысл которого не снижают восприятие красоты и гармонии мифологических образов, где используется аллегория.

Особое значение для нашей задачи имеют скрытые знаки, на которые поверхностный зритель не всегда обращает внимание.

Напомню, что Микеланджело сам был в каком-то смысле философом. Об этом говорят его женские образы, изображенные в Капелле Медичи, явно свидетельствуя о том, как художник воспринимал жизнь с ее быстротечностью. Его женщины были как земным, так и священным воплощением жизни, женственности, мудрости, что соответствует канонам античной философии и культуры. Не случайно выбраны детали костюма: пояс под грудью скульптуры «Утро», и то, как собрана ткань, ее легкий намёк – все это характерные признаки одежды гречанок. Облик портрета и выражение лица – невинно, девственно, и в целом выражает начало дня, пробуждение к жизни. «Вечер» – это другой образ, олицетворяющий мудрость, зрелость, силу, т.е. то, что характерно для проявления мужского начала. В целом, композиция несет в себе смысловую наполненность и завершенность. Но особенно интересно с точки зрения герменевтического анализа скульптурное изображение самого Лоренцо, который сидит в кресле в глубоком раздумье. Под его левой рукой находится шкатулка, которая, по видимому, символизирует деловые качества и мудрую практичность героя. На портрете Лоренцо лежит печать глубоких размышлений; черты лица передают зрителю горечь утраты, щемящей скорби, меланхолии и усталости.

Созданное произведение Микеланджело говорит и о том, что он сам пребывал в каком-то глубоком пессимизме, точно что-то угнетало его, или о

чем-то он сожалел, как об утрате и потере. О философской глубине творческого воображения Микеланджело свидетельствует рассматриваемая нами скульптурная композиция. Отдельные детали ее передают содержание того знания, которым владел сам мастер, и в этом случае мы смело можем утверждать, что он сам – портрет своих скульптур.

Процесс интерпретации и передаваемый смысл сюжета, наряду с характеристикой каждого составляющего его образа, на самом деле, представляет собой соприкосновение с внутренним миром художника. Поэтому интерпретатор должен проникнуть в творческий замысел, раскрывая содержание и вникая в смысл каждого элемента, каждой детали произведения. Этот конкретный момент творческой интерпретации предполагает «вчувствование», которое характеризуется как когнитивный момент процесса познания, узнавания изучаемого произведения. Вместе с тем, «вчувствование» эта та когнитивная особенность философского познания процесса мышления, которая может квалифицироваться как философская категория, неотделимая от когнитивного аспекта изучения проблем познания и, связанная с аспектами, изучаемыми когнитивной герменевтикой⁶⁵.

Следует подчеркнуть, что Микеланджело умел отделить вечное и временное в своих произведениях; он передавал внутренний смысл того мировоззрения и того образа мира, носителем которого он был сам, и элементы которого передавали детали создаваемых им сюжетов. В связи с этим, хочу обратить внимание и проанализировать с точки зрения неявного содержания знания две любопытные детали рассматриваемого нами надгробия Лоренцо Медичи. Первая деталь – коробка (ящичек), которая находится под левым локтем героя. Напомню, что Лоренцо известен как банкир, который собрал состояние путем ростовщичества, т.е. ссужал граждан Флоренции деньгами под проценты. На этот род его деятельности как раз и указывает левая (берущая) рука, лежащая на коробке. Вторая деталь

⁶⁵ Термин «когнитивная герменевтика» и само это направление в философии принадлежит Е.Н. Шульге.

– менее ясна по смыслу. Дело в том, что из коробки выглядывает голова мыши, и здесь приходится включать не только собственное воображение интерпретатора, но учитывать тот намек и то неявное знание, которое хотел передать посредством этого образа сам Микеланджело. И если денежный ящик для долговых расписок представляется вполне подходящим символом и явно указывает на Лоренцо как банкира, то мышь может ассоциироваться с каким-то скрытым смыслом и значением, привязанным к образу Лоренцо.

Конечно, Микеланджело не мог допустить случайных знаков. Его символика мыши – это продолжение образа Медичи. Попробуем разобраться, что она (мышь) могла символизировать в данном контексте создаваемого скульптором образа в целом со всеми его деталями и частностями?

Существует и получила распространение версия о возможном влиянии буддийской и индийской культуры на творчество Микеланджело. На этой идее настаивают некоторые авторы. В частности, П. Баренбойм и А. Захаров в своей книге с интригующим названием «Мышь Медичи и Микеланджело. Капелла Медичи» подробно описывают роль семьи Медичи для Флоренции и при этом характеризуют Флоренцию как новый Рим и новые Афины, где процветает искусство, где проходит активная финансово-политическая жизнь людей, и где семейные традиции Медичи поддержаны трудами и творениями выдающихся мыслителей и деятелей искусства.

Авторы подчеркивают тот факт, что государственной идеологией этой семьи в течение XV века был неоплатонизм. Приверженность этому направлению в философии было естественным для многих стран Европы. Идеи Платона получили распространение в интеллектуальной среде и политической элите, и, как отмечают авторы, «почитание Платона было здесь превращено почти в религиозный культ»⁶⁶. Встает ряд вопросов: как культура Индии с ее богатой символикой и как буддизм могли внедриться в интеллектуальную среду флорентийского общества? Могло ли это найти отражение непосредственно в творчестве Микеланджело?

⁶⁶ Баренбойм П., Захаров А. Мышь Медичи и Микеланджело. Капелла Медичи. М.: Летний сад. 2006. С. 12.

Известно, что мышь в индийско-тибетской культуре ассоциируется с богом Ганеши, как сопровождающий его персонаж. Мышь является «транспортным средством» этого бога, являясь его перевозчиком. В буддийском миропонимании изображение мыши Ганеши символизирует богатство, выступает как символ благополучия, мышь приносит изобилие в семейный дом⁶⁷. Прячущаяся под покровом темноты, редко видимая и всегда за работой, мышь подобна невидимой милости Бога. С другой стороны, аллегория мыши указывает на воровство, кражу, и она способна найти потерявшуюся вещь в доме. У африканских народов мышь наделяется сверхъестественными силами и ее подвергают ритуальному сожжению в практике предсказаний, полагая, что мышь обладает тайной загробного мира.

Остается открытым вопрос: мог ли Микеланджело использовать чужую и чуждую ему мифологию для того, чтобы подчеркнуть особенности той деятельности, которой занималась непосредственно семья Медичи?

Начну с того, что я не разделяю позицию Баренбойма – Захарова по поводу их ассоциации образа мыши в данной скульптурной композиции, которую они соотносят с индийско-буддийским мировосприятием, знанием особенностей образного выражения этого типа культуры, якобы известной Микеланджело. На самом деле (и авторы нигде об этом не упоминают), нет конкретных свидетельств и текстов, которые бы подтверждали приверженность или знакомство Микеланджело с образной символикой, характерной для индуизма. Между тем, авторы данного предположения настаивают на следующем: «Циркуляция идей художественных образов между Европой и Индией почти наверняка происходила и, кстати говоря, вполне могла быть предметом обсуждения на застольных беседах Платоновской Академии во Флоренции, где, наряду со знаменитыми философами Пика дела Мирандолла, Фичино, Полициано, нередко бывал и подросток Микеланджело»⁶⁸.

⁶⁷ Там же. С. 26-28.

⁶⁸ Там же, с.27.

Однако убеждение авторов основывается только на предположениях, условно связанных с биографией Микеланджело, а также в связи с фактом более древнего по отношению к христианству и старшего его на шесть веков буддизма, не говоря уже о том, что индуизм существует более трех тысяч лет. Авторы рассматриваемой книги в качестве аргумента используют определенные предположения, которые, на самом деле, только мигрируют от одного текста к другому. Так, вызывает сомнение предположение авторов о том, что Сократ вступал в диалоги с индийским брамином, и Пифагор получил свои знания и философские идеи из путешествия в Индию, что источниками не подтверждается. Такие предположения высказываются и кочуют от текста к тексту, подчеркивая загадочный облик Пифагора и мистический характер его идей. Что касается конкретно Микеланджело, то влияние на него буддизма – не подтверждено документально, точно также, как и связь с идеями буддизма образа мыши в скульптурной композиции Капеллы Медичи. Наконец, исторические факты о зарождении конкретных религий, на самом деле, имеют косвенное отношение к той конкретной мыши, голова которой высовывается из-под левой руки Лоренцо. И вообще ошибочным представляются аргументы в пользу использования Микеланджело индийско-буддийской символики. Распространение этой ошибки в интерпретации искажает ту цель и ту задачу, которую ставил перед собой скульптор, направляет по ложному пути тех интерпретаторов, которые не придают значение глубинному смыслу рассматриваемых образов и не учитывают культурно-исторический и философский контекст самого произведения.

На мой взгляд, Микеланджело был выразителем знания и миропонимания собственной эпохи, обладал полнотой знания особенностей той культуры, в которой жил и творил. Он знал лично тех людей, скульптурный портрет которых передавал. В то же время, он был носителем определенной культурной традиции, передавая стиль эпохи. Отсюда – использование античных героев и образы античных богов, создающих ореол

восприятия того конкретного лица, которого мы видим. Тем самым художник использует традиционную символику, характерную для Ренессанса и при этом включает собственное воображение, создавая целостный образ реального исторического персонажа.

И все же мы не можем оставить без внимания зашифрованное послание художника.

На первый взгляд, мышь Микеланджело указывает на быстротечность и непостоянство любого благополучия и достатка, сколоченного путем стяжательства. С другой стороны, преодолевая этот смысл образа, вспомним, о какой эпохе идет речь. Идеалы, которые отстаивала эпоха Возрождения, хотя и представлены в полную силу в Капелле Медичи, тем не менее, указывают на то, как сам Микеланджело мог предчувствовать смену вектора. В древнегреческой традиции мышь ассоциировалась с Аполлоном и Дионисом, но это не означает, что мы должны использовать прямые ассоциации мыши Медичи (и самого Лоренцо) с данными греческими богами. Скорее всего, мы должны использовать принцип буквального восприятия мыши как мелкого грызуна, способного, тем не менее, навредить человеку. Поэтому не случайно мастер тонко вводит образ мышки, намекая тем самым на возможный закат данной семьи уже только на том основании, что все преходяще, и мышь не только способна уничтожить накопленное богатство семьи, но предостерегает от возможности всякого падения. В этом смысле, мышь можно истолковывать как образ всего преходящего и при этом рассматривать ее как конкретный символ семьи Медичи.

Другой, более широкий смысл можно приписать мыши, раздвигая горизонт нашего понимания конкретного культурно-исторического контекста, усматривая в ней не прямое указание к смене парадигмы, которая приходит вслед за Ренессансом.

Конечно, мы учитываем то обстоятельство, что важным аспектом творчества является воображение художника и те образы, которые создает мастер – не лишены воображаемых смыслов, создание которых есть

отражение когнитивных способностей человека. Наконец, Микеланджело обладал не только уникальными творческими способностями и *продуктивным воображением*, но и чисто человеческими качествами, например, юмором, иронией, поэтому с этой точки зрения, мышшь Микеланджело использовалась как тайный образ, по сути, снижающий пафос всего скульптурного комплекса. Но, поскольку образ мыши не является активным, центральным, смысл его, его сакральность не видна обывателю. Мышь только намекает на нечто такое, о чем не могут догадываться и знать все. Поэтому интерпретация нужна там, где есть скрытый смысл⁶⁹ и многообразные художественные образы культуры дают богатый материал для дальнейших герменевтических поисков.

Итак, в этой части диссертации на примере анализа конкретного художественного произведения была продемонстрирована эффективность герменевтического подхода, в том числе, в отношении понимания специфики деятельности по созданию конкретных художественных образов. Важно то эпистемологическое значение, которое мы выявляем, используя герменевтику и ее методы по отношению к изучаемым объектам. Прежде, чем продолжить анализ рассматриваемой скульптурной композиции с ее скрытыми смыслами, следует остановиться на значении герменевтического подхода для реализации этой задачи.

Эффективность методов герменевтики состоит в том, что на основании смысла отдельных деталей образа реконструируется картина целого. Кроме того, герменевтика помогает увидеть и соединить в единый образ множество конкретных деталей при условии, что каждая деталь образа наделена определенным контекстуальным смыслом. В случае скульптурной композиции Микеланджело, которую мы рассмотрели с этих позиций, мы увидели, как различные пласты культуры соединяются в единое целое и при этом не разрушают внутреннюю гармонию всего произведения. Важно при

⁶⁹ Букреева А.Н. Символика художественного образа: проблема интерпретации // Ценности и смыслы. №6 (40). 2015. С.124-127.

этом, что творчество Микеланджело демонстрирует не только талант и мастерство художника, но передает тот характер миропонимания, которое типично для данной конкретной эпохи. В его творчестве реальное и мифологическое, мистически-религиозное и конкретно-телесное соединены в единое целое. Благодаря герменевтическому анализу каждой конкретной детали с их смысловой нагруженностью, у исследователей (зрителей) создается полное представление о характере и направленности идей, которые эти художественные детали передают. Тем самым, как можно сделать вывод, герменевтический подход уместен и эффективен для выяснения как скрытого, так и истинного смысла визуального образа. В конечном итоге, это позволяет характеризовать герменевтический подход как универсальный метод понимания и интерпретации не только текстов, но и художественных образов, анализ которых помогает раскрыть специфику когнитивных аспектов творчества, расширяя тем самым горизонт участия самой герменевтики.

Конечно, в эпоху расцвета Флоренции наиболее популярным философским течением был неоплатонизм, идеи которого легко соотносились с христианским вероучением. Однако основные фигуры рассматриваемой композиции соответствуют канонам Ренессанса с его поклонением красоте человеческого тела, освещенного духовной красотой, духовностью. В целом рассматриваемое произведение – это послание, своего рода текст, которым художник транслирует миру знания, идеи, представления, идеалы. При этом герменевтический подход к выяснению смысла каждой детали образа, нацелен на определенную сверхзадачу – на правильное понимание смысла, на контекстуально верное, правильное восприятие произведения искусства.

Слово «правильное» употреблено здесь не случайно; это слово использует Платон, связывая его с процессом познания, которое, по мысли философа, получает правильное направление. Поэтому герменевтический подход как раз и нацелен на то, чтобы способствовать правильному

пониманию. В данном случае – пониманию смысла рассматриваемого художественного произведения. Этому способствует знание сюжета, глубинного смысла каждого символа, знака и детали произведения. При этом роль интерпретатора состоит в том, чтобы передавать полученные смыслы, создавая тем самым целостный образ произведения искусства. В этом процессе задействованы разнообразные когнитивные способности, в частности, образное мышление художника, которое связано с его воображением, наряду с воображением самого интерпретатора. Цель интерпретации в этом случае состоит в том, чтобы понять автора лучше, чем тот понимал себя сам. В этом как раз и состоит конкретная задача философской герменевтики.

Итак, данная глава диссертационного исследования была посвящена иллюстрации эффективности герменевтического подхода к анализу художественного творчества и выявлению истинного содержания и смысла образов изобразительного искусства. В качестве материала исследования использовались изобразительные образцы европейской культуры. С позиции эпистемологического содержания и герменевтического подхода проанализированы работы мастеров, далеко отстоящих от нас культур. Прежде всего, тех произведений, которые насыщены символикой и содержат конкретные детали, нуждающиеся в интерпретации и создающие целостный художественный образ. анализу были подвергнуты также современные произведения изобразительного искусства, в особенности такие, скрытый смысл которых подвергся интерпретации. Было выявлено, что скульптурная композиция «Дети – жертвы пороков взрослых», выполненная Михаилом Шемякиным, сложна для понимания истинного смысла и восприятия каждого конкретного образа композиции, но нуждается в герменевтической оценке. Прежде всего, для понимания скрытого смысла каждого из выделенных автором пороков взрослых, важно было выявить истинный источник предложенных образов. Безобразные по сути и

гипертрофированные образы, созданные скульптором, используются автором для усиления визуального воздействия на зрителей. В диссертации сделан вывод, что каждый предложенный образ, в действительности, восходит к эпохе Средневековья, для которого человек по своей природе порочен, но призван преодолевать свои пороки. Шемякин, подчеркивая эту идею, стремится воздействовать буквально, однако переносный смысл каждой скульптуры в данной композиции наделен скрытым подтекстом. Воздействие на восприятие прямо и непосредственно, образ композиции пробуждает воображение зрителя, создавая ассоциативные ряды и погружая в контекст сюжета. При этом можно наблюдать, как работа воображения скульптора соотносена с тем материалом средневековья, который представляется автором наиболее устрашающим, усиливающим визуальный эффект воздействия на восприятие современного зрителя. Тем самым назидательный аспект соотносится с воспитательной целью всего целостного образа.

Были рассмотрены вопросы, соотнесенные с целью диссертации, ее основными задачами. Показано, что методология философской герменевтики, разработанная для анализа текстов различного содержания, оказывается эффективной и в отношении интерпретации смысла художественных образов, для выяснения подтекста отдельных деталей художественного произведения, часто скрытого или неявного содержания. Выявлено, что в создании художественных образов произведений изобразительного искусства огромное значение имеют личные качества художника, его когнитивные способности, в частности, проявление его воображения, причем воображение, положенное на знание и воплощенное в самом художественном произведении, создает тот контекст, который подлежит дальнейшему истолкованию.

Проведенное исследование художественных произведений позволяет сделать вывод об универсальном характере некоторых методов философской герменевтики. Показано, что герменевтический подход представляет собой универсальный способ освоения художественной действительности, в

частности, на основе эпистемологической характеристики содержания образа как текста со своим особым типом знания, и герменевтической оценки художественного произведения как целого. При условии, что интерпретатор правильно и адекватно оценивает каждую деталь, отдельный элемент создающий целостную картину образа. На этом пути большое значение имеют знания, которыми владеет сам интерпретатор.

Интерпретатор, как показано в диссертации, в качестве своего основания для успешной реконструкции и истолкования образа, опирается на знание методов герменевтики и в полной мере владеет культурно-историческим контекстом, относящимся к эпохе создания рассматриваемого произведения. Интерпретатор учитывает личность автора, эпоху, условия создания произведения, цель, контекст, в котором оно создается, а также все, что сопряжено с творческим процессом создания произведения искусства.

Впервые такая когнитивная способность, как воображение, рассматривается в эпистемологическом контексте. Показано, что герменевтика позволяет уточнить каждую деталь символики образа, различая скрытый смысл, передаваемый посредством реализации творческого воображения художника. Тем самым выявлена как герменевтическая, так и эпистемологическая роль воображения, раскрывающаяся в процессе интерпретации.

Итак, интерпретатор должен учитывать тот контекст, в котором работает автор и который создается им на основе знаний, умений, навыков и, наконец, внутреннего творческого потенциала – все это вместе участвует в сложном процессе художественного воплощения того замысла, который передают создаваемые художником образы. При этом важно подчеркнуть, что собственное воображение интерпретатора художественных образов как особых текстов, участвует в сложном процессе познания и понимания изучаемых текстов, образов, целостных художественных произведений. Все это делается с целью выяснения истинного смысла художественного произведения или предмета изобразительного искусства. В особенности

герменевтический подход становится необходимым в случае, когда интерпретатор соприкасается с произведениями, сложными для восприятия и неоднозначными по смыслу. Кроме того, эффективность герменевтических методов актуализирует свое значение в интерпретации, которая направлена на понимание произведений и артефактов, далеко отстоящих от нас исторических эпох и культур. В этом случае интерпретация может быть связана с дешифровкой тех или иных записей, в том числе, переданных, например, в настенной живописи. Дешифровка и реконструкция уместна в работе археолога, филолога, историка культуры. Здесь герменевтический подход должен быть использован как дополнительное методологическое средство анализа, наряду с традиционными для гуманитарных наук методами анализа.

Заключение

Опыт истолкования смысла художественных образов позволяет сделать вывод, что художественное творчество может рассматриваться как способ сохранения и передачи знания в художественной форме, как своеобразное освоение действительности.

Процесс воссоздания в воображении образа мира или даже конструирование новой картины мира с образами и символами, с идеями и способами их воплощения в искусстве является характерной чертой художественного творчества. Творчество в целом, и каждый его вид в отдельности, имеет свои критерии и основания: философские, мировоззренческие, психологические, эмоциональные и т.д. Художественное творчество предполагает знание материала, с которым работает художник, овладение навыком и техникой воплощения замысла. Материал и художественная форма являются опосредующим звеном в работе воображения. При этом главная задача художника состоит в том, чтобы успешно реализовать задуманный проект, включать воображение и соотносить создаваемые в воображении образы с основной идеей, на которую этот проект нацелен.

Произведение искусства способно вызвать у людей конкретные мысли, чувства, пробудить воображение и т.д. Чем более совершенно конкретное произведение искусства: живописи, литературы, музыки, тем разнообразнее проявляется связь автора и зрителя, читателя и слушателя, делая их сопричастными данному автору и его произведению даже в том случае, если автор находится в исторически далеко отстоящей от нас эпохи. Символика его произведения «прочитывается», эмоции – сопереживаются, а смыслы интерпретируются, исходя из контекста. Зритель, слушатель, читатель, посредством деятельности собственного интеллекта и воображения погружается в глубины произведения, оценивая его уже в контексте собственного мировосприятия и знания, приобщаясь к нему, переосмысливая

и интерпретируя. В этом переосмыслении как раз и состоит суть эпистемологического подхода к анализу художественного творчества и культуры в целом. Интерпретируя тексты культуры и выявляя новые смыслы, герменевтика всегда стремится составить общую картину их формирования, исследователь особенности творческого освоения действительности, процесса познания окружающего мира, образы которого постигаются сквозь призму этих смыслов.

Значение исследования состоит в расширении проблемного поля философской герменевтики за счет постижения философского смысла художественных образов, составляющих их символов и знаков. Тем самым философская герменевтика художественного образа, как показано в диссертации, позволяет раскрыть содержание знания, скрытого в художественных образах и образцах культуры определенной эпохи. Включение проблематики интерпретации художественных образов в философско-герменевтический контекст исследований позволяет сделать вывод, касающийся перспектив исследования. В частности, это направление исследования намечает новые перспективы развития методологического аппарата философской герменевтики и ее методологии.

Новизна данного диссертационного исследования состоит в расширении сферы применения герменевтического подхода. Герменевтика художественных образов как невербальных текстов позволяет выявить скрытый смысл конкретных деталей образа и на этой основе реконструировать смысловое содержание произведения, интерпретировать его в определенном культурно-историческом контексте.

Становление художественных образов рассматривается как процесс реализации творческого мышления художника; определяется значение творческого воображения, его роль в создании культурных универсалий, понимаемых как знаки культуры.

Вслед за И. Кантом, который выделял продуктивное и репродуктивное воображение, предложено различать эти конкретные типы воображения как проявление творческих когнитивных способностей художника.

Предложенный подход к интерпретации смысла (герменевтика художественных образов) позволяет определить специфику творческого воображения художника и оценивать создаваемые им художественные образы с точки зрения продуктивного либо репродуктивного процесса создания художественного произведения. Наряду с этим осуществляется фиксация исходных культурно-исторических оснований формирования целостного образа, обозначается преемственность знания, передаваемого всем контекстом произведения. В результате через призму творческого воображения и сознания художника реконструируется целостная картина мира современной ему эпохи.

В перспективе подобный подход позволит раскрыть специфические аспекты анализа смыслового содержания невербальных текстов с учетом контекста вовлеченности изучаемых объектов культуры, артефактов, рассматриваемых с точки зрения художественного творчества. Тем самым художественное творчество предстает как объекты эпистемологического анализа, способствуя расширению методологической базы философской герменевтики.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика. 2004. – 480 с.
2. *Аверинцев С.* Собрание сочинений. София – Логос. Словарь. Киев.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – 912 с.
3. *Аверинцев С. С.* Античность. Вступительная статья. / Идеи эстетического воспитания. Антология в двух томах. Том первый. М. 1973. С. 117-139.
4. *Алексеев А.П.* Философский текст: идеи, аргументация, образы. М.: Прогресс – Традиция. 2006. – 328 с.
5. *Анисов А.М.* Семиотическое типология знаков // Логическая семантика: перспективы для философии языка и эпистемологии: Сборник научных статей, посвященных юбилею Е.Д. Смирновой. М.: Креативная экономика. 2011. С. 184-203.
6. *Аристотель.* Об истолковании. Сочинения в четырех томах. Том. 2. М.: «Мысль». 1976. С. 91-116.
7. *Аристотель.* Риторика / Перевод и прим. О.П. Цыбенко под ред. О.А. Сычева и И.В. Пешкова. Поэтика / перевод В.Г. Аппельрота под ред. Ф.А. Петровского. М.: «Лабиринт». 2011. – 208 с.
8. *Асмус В.Ф.* Метафизика Аристотеля. // Аристотель. Сочинения в четырех томах. Том. 1. М.: «Мысль». 1976. С. 5-62.
9. *Асмус В.Ф.* Античная философия. М., 1999. – 400 с.
10. *Адо Пьер.* Духовные упражнения и античная философия / пер. с франц. при участии В.А. Воробьева. М.; СПб. 2005. – 448 с.
11. *Баренбойм П., Захаров А.* Мышь Медичи и Микеланджело. Капелла Медичи. М.: Летний сад. 2006. – 79 с.
12. *Батаева Е.В.* Об «умной иконографии» новозаветного мифа. - СПб. 2008. – 224 с.

13. *Бетти Эмилио*. Герменевтика как общая методология наук о духе / Пер. с нем.: Е.В.Борисова. М.: «Канон +» РОО «Реабилитация». 2011. – 143 с.
14. *Бескова И.А.* Язык творческого бессознательного / *Философия творчества*. Ежегодник. Выпуск 2. 2016: Когнитивные и социокультурные измерения. С. 111-151.
15. *Бекбосынова Ж.Б.* Проблемы герменевтики (Понимание и интерпретация в культурно-исторической коммуникации). М. «Луч». 1992. – 166 с.
16. *Бердяев Н.А.* Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ: Астрель, 2011. – 672 с.
17. Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве: сб. статей. М 2012. – 183 с.
18. *Бранбо Роберт С.* Философы Древней Греции. ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002. – 342 с.
19. *Букреева А.Н.* Роль художественного творчества в становлении когнитивных способностей // *Актуальные проблемы современной когнитивной науки*. Иваново. 2013. С 161-165.
20. *Букреева А.Н.* Эпистемологические аспекты символики визуального художественного образа // *Философия и культура*. NOTA BENE. №12 (84). 2014. С 1834 - 1844.
21. *Букреева А.Н.* Символика художественного образа: методология интерпретации // *Актуальные проблемы современной когнитивной науки*. Иваново. 2014. С 31-32.
22. *Букреева А.Н.* Символика художественного образа: проблема интерпретации // *Ценности и смыслы*. Научный и информационно-аналитический гуманитарный журнал. №6 (40). 2015. С 124-136.
23. *Букреева А.Н.* Герменевтический круг как метод интерпретации художественных образов // *Ценности и смыслы*. Научный и

- информационно-аналитический гуманитарный журнал. №5 (51) 2017. С.142 – 155.
24. *Бультман Р.* Избранное: Вера и понимание. Т I-II. пер. с нем М.: РОССПЭН. 2004. – 752 с.
25. *Васильева Т.В.* Поэтика античной философии. М. 2008. – 735 с.
26. *Васюков В.Л.* Логическая семантика и внутренняя онтология языка // Логическая семантика: перспективы для философии языка и эпистемологии: Сборник научных статей, посвященных юбилею Е.Д. Смирновой. М.: Креативная экономика. 2011. С.55 – 81.
27. *Васюков В.Л.* Конструктивизация когнитивных аспектов восприятия визуального образа // Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Актуальные проблемы современной когнитивной науки». Иваново. 2014. С. 26-28.
28. *Вдовина И.С.* Феноменолого-герменевтическая методология анализа произведений искусства // Феноменология искусства. М. ИФ РАН. 1996. С 139-159.
29. *Вдовина И.С.* Поль Рикёр: практическая мудрость философии / Поль Рикёр в Москве. М.: Канон+. РООИ «Реабилитация». 2013. С. 267-276.
30. *Вдовина И.С.* Поль Рикёр: творчество «жизненного мира» / Философия творчества. Ежегодник. Выпуск 3. Творчество и жизненный мир человека. М.: ИИнтелЛЛ. 2017.С. 85 - 103.
31. *Волков И.Е.* Контекстуальность как когнитивный феномен // Актуальные проблемы современной когнитивной науки. Иваново. 2012. С. 82-84.
32. *Виланд. К.-М.* Об отношении прекрасного и приятного к полезному / Идеи эстетического воспитания. Антология в двух томах. Том второй. М. 1973. С. 161-167.
33. *Власть и образ. Очерки потестарной имагологии.* Отв. ред. *М.А. Бойцов, Ф.Б. Успенский.* СПб.: Алетейя. 2010. – 384 с.
34. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М. 1968. - 576 с.

35. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основа философской герменевтики. Пер. с нем./ Общ.ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс. 1988. – 704 с.
36. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: «Искусство». 1991. – 367 с.
37. Гадамер Г.-Г. Введение к истоку художественного творения // Хайдеггер М. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. Пер. с нем. Михайлова А.В. М.: Академический Проект. 2008. С 238 – 256.
38. Гачев. Г.Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. М. 1972. – 200 с.
39. Герасимова И.А. Имя, образ, понятие // Мысль и искусство аргументации. М. 2008. С.113-144.
40. Гердер И.- Г. О воздействии поэзии на нравы народов в древние и новые времена / Идеи эстетического воспитания. Антология в двух томах. Том второй. М. 1973.
41. Гёте И. В. Об искусстве. М. 1975. – 624 с.
42. Гильманов В.Х. Герменевтика «образа» И.Г. Гамана и Просвещение: Монография. Калининград: Изд-во КГУ. 2003. – 569 с.
43. Гиппократ. Не навреди! Афоризмы. М.: 2016. – 160 с.
44. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Пер. с англ. Под ред. и с послесл. А.А. Тахо-Годи. М.: Прогресс 1992. – 624 с.
45. Грюнвальд И.Г. Художественная интерпретация времени искусства // Феноменология искусства. М. ИФ РАН. 1996. С 182-189.
46. Гусев С.С., Тульчинский Г.Л. Проблема понимания в философии. М. 1985. – 125 с.
47. Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение. 2006. – 184 с.

48. *Дорфман Л.Я.* Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М. 1977. – 424 с.
49. *Дильтей В.* Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г.К. Косикова. М.: МГУ. 1987. – С. 108-135.
50. *Дильтей В.* Герменевтика и теория литературы / Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. Под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова. Т.4. / Пер. с нем. Под ред. В.В. Биbihина и Н.С. Плотникова. М.: Дом интеллектуальной книги. 2001. – 531 с.
51. *Дубровский Д.И.* Сознание, мозг, искусственный интеллект: сб. статей. М.: ИД Стратегия-Центр. 2007. – 272 с.
52. *Зелинский Ф.Ф.* Эллинская религия. Минск. 2003. – 330 с.
53. *Зинченко В.П., Моргунов Е.Б.* Человек развивающийся. Очерки российской психологии. М. 1994. – 304 с.
54. *Зинченко В. П.* Гетерогенез творческого акта: слово, образ и действие в «котле Cogito» / Когнитивный подход. Научная монография / Ответственный редактор - академик РАН В.А. Лекторский. М.: «Канон+». РООИ. «Реабилитация». 2008. С. 375-434.
55. *Зинченко В. П.* Сознание и творческий акт. М. 2010. – 592 с.
56. *Иглтон Т.* Идея культуры. Пер. с англ. И. Кушнareвой. М.: Изд. дом Высшей школы экономики. 2012. – 192 с.
57. *Инишев И.Н.* Чтение и дискурс: трансформации герменевтики. Вильнюс: ЕГУ. 2007. – 168 с.
58. *Интерсубъективность в науке и философии / Под. ред. Н.М. Смирновой* М.: Канон+ РООИ «Реабилитация». 2014. – 416 с.
59. *Кант И.* Из рукописного наследия. М.: Прогресс – Традиция. 2000.
60. *Касавин И.Т.* Подходы к теории дискурса: М. Бахтин и Ю. Лотман / Коммуникативная рациональность и социальные коммуникации; под ред. *И.Т. Касавина., В. Н. Поруса.* М. 2012. С. 225-250.

61. *Касавин И.Т.* Креативность смысла / Коммуникативная рациональность и социальные коммуникации; под ред. *И.Т. Касавина, В.Н. Поруса*. М. 2012. С. 432-436.
62. Когнитивный подход: философия, когнитивная наука, когнитивные дисциплины. Научная монография / Отв. ред. *В.А. Лекторский*. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация». 2008. – 464 с.
63. *Кереньи К.* Дионис: Пробраз неиссякаемый жизни: Пер. с нем. М. 2007. – 319 с.
64. *Кузнецов В.Г.* Герменевтика и гуманитарное познание. М.: МГУ, 1991. – 192 с.
65. *Кузнецов В.Г.* Герменевтическая логика // Современные проблемы познания в социально-культурных и естественных науках. Воронеж: Издательско-полиграфический центр Воронежского государственного университета. 2010. С. 197-219. (370 с.)
66. *Кудряшова Т.Б.* К вопросу о роли воображения в культуре // Известия высших учебных заведений. Серия: Гуманитарные науки. Ивановский государственный химико-технологический университет (Иваново). Т. 1, №1. 2010. С. 34-37.
67. *Князева Е.Н.* Творчество: эпистемологический анализ / Творческое мышление: натуралистическое видение. Рос. акад. наук, Ин-т философии. ИФ РАН. М.: 2011. С 6-26.
68. *Кравец А.С.* «Второе дыхание» герменевтики / Современные проблемы познания в социально-гуманитарных и естественных науках. Воронеж. 2009. С. 11-136.
69. Культура интерпретации до начала Нового времени. М. 2009. – 463 с.
70. *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937.
71. *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. М.: Республика. 1994. – 384с.

72. *Лекторский В.А.* Эпистемология классическая и неклассическая. М.: Эдиториал УРСС. 2001. – 256 с.
73. *Лекторский В.А.* Философия и исследования когнитивных процессов / Когнитивный подход. Научная монография / Ответственный редактор - академик РАН В.А. Лекторский. М. 2008. С. 5-19.
74. *Лекторский В. А.* Философия, познание, культура. М. 2012. – 384 с.
75. *Леонтьев А. Н.* Проблемы развития психики. М. 1972. – 576 с.
76. *Леонтьев А.Н.* Психология образа / Вестник МГУ. Сер. 14. Психология. 1979. №2.
77. *Леонтьев Д. А.* Психология смысла: природа, строение, динамика смысловой реальности. М. 2009. – 512 с.
78. *Лессинг Г.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957. – 520 с.
79. *Лотман Ю. М.* О природе искусства // *Лотман Ю.М.* Чему учатся люди. Статьи и заметки. М. Центр книги ВГБИЛ М.И. Рудомино. 2010. С 114-121. (416 с.)
80. *Лифшиц Мих.* Античный мир, мифология, эстетическое воспитание / Идеи эстетического воспитания. Антология в двух томах. Том первый. М. 1973. с. 7 — 113.
81. *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы. М. 1927. – 250 с.
82. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики: Поздний эллинизм. М. Искусство. 1980. – 766 с.
83. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек - Текст - Семиосфера - История. М. 1996. — 464 с.
84. *Лотман Ю. М.* Чему учатся люди. Статьи и заметки. М. 2010. – 416 с.
85. *Майданов А.С.* Отображение и воображение как виды деятельности архаического интеллекта / Проблема воображения в эволюционной эпистемологии. М.: ИФ РАН. 2013. С. 143-165.
86. *Мерло-Понти Морис.* Видимое и невидимое. Пер. с фр. О.Н. Шпарага. Минск. 2006. – 400 с.

87. *Микенгана Л.А.* Диалог когнитивных практик. Из истории эпистемологии и философии науки. М. 2010. – 575 с.
88. *Микешина Л.А.* Философия познания. Проблемы эпистемологии гуманитарного знания. 2-е изд. М. 2009.
89. *Микешина Л.А.* Диалог когнитивных практик. Из истории эпистемологии и философии науки. М.: РОССПЭН. 2010. – 575 с.
90. *Михайлов. И.А.* Герменевтическая логика Г. Шпета и Г. Липпса. / Г.Г. Шпет. *Comprehensio*. Четвертые шпетовские чтения. Томск. 2003. С. 114 – 124.
91. *Михайлов А.В.* Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета. 2006. – 560 с. («Письмена времени»).
92. *Найдыш В.М.* Наука древнейших цивилизаций. Философский анализ. М. 2012. — 576 с.
93. *Никифоров А.Л.* Семантическая концепция понимания / Объяснение и понимание в научном познании. М. ИФ РАН. 1983.
94. *Никифоров А.Л.* Философия науки: история и методология. М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. – 280 с.
95. *Никифоров А.Л.* Язык как средство построения индивидуального жизненного мира // Философия науки. Выпуск 17. Эпистемологический анализ коммуникации. М. 2012 С. 156-173.
96. *Орел В.Е.* Культура, символы и животный мир. Харьков. «Гуманитарный центр» 2013. – 592 с.
97. *Павилёнис Р.* «Смысл и идентичность, или Путь к себе» / пер. с лит. Р. Чичинскайте. Вильнюс. ЕГУ. 2013. - 242 с.
98. *Пилюгина М.А.* Взаимосвязь опыта и смысла в процессе интерпретации // Опыт и смысл. М.: Институт философии РАН. 2014. С.197-206.
99. *Поль Рикёр* в Москве. М. 2013. – 488 с.

100. *Пятигорский А.М.* Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. М.: «Языки русской культуры». 1996. – 280 с.
101. *Пятигорский А.М.* Мышление и наблюдение. Рига. 2002. – 172 с.
102. *Рикёр П.* Герменевтика и психоанализ. Религия и вера. Пер. с фр., послесл., примеч. И.С. Вдовина. М. Искусство. 1996. – 270 с.
103. *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. и вступит, ст. И. Вдовиной. М. 2002. – 624 с.
104. *Рикёр П.* Путь признания. Три очерка. Пер. с фр. И.И. Блауберг, И.С. Вдовиной. М.: 2010. – 272 с.
105. *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси. М.. Наука. 1987. – 753 с.
106. *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. М.: Наука. 1981. – 607 с.
107. *Рубцов Н.Н.* Символ в искусстве и жизни: философские размышления. М.: Наука. 1991. – 176 с.
108. *Семёнов В.Е.* Трансцендентальные основы понимания (И. Кант и неокантианство). Владимир.: Изд-во Владим.гос. ун-та. 2008. – 228 с.
109. *Семёнов В.В.* Уроки Платона. Наука и политика. Пущино. ООО Фотон-век. 2011. – 160 с.
110. *Сененко М. С.* Вена. М.: «Искусство». 1970. – 223 с.
111. Символическая логика: Учебник. / *Я.А Слинин, Э.Ф. Караваяев, А.И. Мигунов.* СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2005. – 506 с.
112. *Скржинская М.В.* Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. СПб. 2010. – 464 с.
113. *Солсо Р.* Когнитивная психология. М. 1996. – 598 с.
114. *Сорина Г.В.* Пространство абсурда: особенности коммуникации // Пространство и время, 2(16). 2014. С 103-110.
115. *Сорина Г.В.* Экспертный анализ текста: методология и практика / Издательский центр АНОО «ИЭТ», 2017. – 182 с.
116. *Смирнова Н.М.* Воображение в структуре когнитивных практик // Проблема воображения в эволюционной эпистемологии. М.2013. С.
117. *Смирнова Н.М.* Смысл и творчество. М.: «Канон+» 2017.– 304 с.

118. *Стёпин В.С.* Философская антропология и философия науки. М.: Высшая школа. 1992. – 191 с.
119. *Стёпин В.С.* Теоретическое знание. М.: «Прогресс-Традиция». 2000. – 774 с.
120. *Стёпин В.С.* История и философия науки. М.: Академический проект; Трикста. 2011. – 423 с.
121. *Стёпин В.С.* Цивилизация и культура. СПб.: СПбГУП, 2011. – 408 с.
122. *Стёпин В.С.* Человеческое познание и культура. СПб. 2013. – 140 с.
123. *Стёпин В.С.* Философская антропология и философия культуры. Избранное. М.: Академический проект; Альма Матер. 2015. – 542 с.
124. *Татаркевич В.* Античная эстетика. Пер. с польск. Предисл. А. Сикоры. Мв н. 1977. – 327 с.
125. *Твардовский К.* Образы и понятия / Исследования аналитического наследия Львовско-Варшавской философской школы. СПб. 2006. С 161-222.
126. *Тисельтон Э.* Герменевтика. Пер. с англ. – Черкассы: Коллоквиум, 2011. – 430 с.
127. *Тондл Л.* Проблемы семантики. М.: «Прогресс». 1975. – 484 с.
128. *Труфанова Е.О.* Я – н арратив и его автор / Философия науки. Выпуск 15. М.: 2010. С. 183-193.
129. *Тульчинский Г.Л.* Смысл и гуманитарное знание // Проблема смысла в науках о человеке. М.: Смысл. .2005. С. 7-26.
130. *Тульчинский Г.Л.* Современные факторы культурогенеза // Культурологические чтения. Научно-теоретический альманах. I. Спб. Спб ГУ. 2005. С. 123-128.
131. *Тульчинский Г.Л.* Свобода и смысл. Новый сдвиг гуманитарной парадигмы. (Российские исследования в гуманитарных науках. Том 16). The Edwin Mellen Press. 2001. XVI + 462 p. (doc. 2,2 Mb).
132. *Тульчинский Г.Л.* Феноменология зла и метафизика свободы. СПб: Алетейя, 2018. – 484 с.

133. *Фалёв Е.В.* Герменевтика Мартина Хайдеггера. СПб.: Алетейя. 2008. – 224 с.
134. *Философия без границ (Сборник статей): В 2 ч. Ч. 1 / Под. ред. В.В. Миронова / Состав. Ю.Д. Артамонова, А.В. Воробьев, А.А. Костикова.* М. 2001. – 148 с.
135. *Феноменология искусства.* М.: ИФРАН, 1996. – 263 с.
136. *Флоренский П.* Иконостас. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2014. 49 с.
137. *Фуко М.* Герменевтика субъекта. Ленинградское отделение. Изд-во Наука. 2007. – 680 с.
138. *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. Пер. с нем. / составл., переводы, вступ. Статья, примеч. А.В. Михайлова. М.: 1993. – 1464 с.
139. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. Пер. с нем. Михайлова А.В. М.: Академический Проект. 2008. – 528 с.
140. *Христофорова О.Б.* Логика толкований. Фольклор и моделирование поведения в архаических культурах. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – 116 с.
141. *Шлегель Фридрих.* Актуальность прекрасного. В двух томах. Том I. М. Искусство. 1983. – 478 с.
142. *Шлегель Фридрих.* Эстетика. Философия. Критика. В двух томах. Том II. М. Искусство. 1983. – 448 с.
143. *Шликевич Е. А.* Швейцарские витражи в Эрмитаже. С-Пб. Издательство Государственного Эрмитажа. 2010. – 184 с.
144. *Шпет Г.Г.* Театр как искусство / Мастерство театра. №1. 1922. С. 31-55.
145. *Шпет Г.Г.* История как проблема логики. Критические и методологические исследования. Материалы. В двух частях / Под ред. В.С. Мясникова. М.: Памятники исторической мысли. 2002. – 1168 с.
146. *Шпет Г.Г.* Явление и смысл. М. 1914. – 227 с.

147. *Шпет Г.Г.* Искусство как вид знания. Избр. труды по философии культуры / от ред., сост. Т.Г. Щедрина. М. 2007. – 712 с.
148. *Шпет Г.Г.* Герменевтика и ее проблемы / Густав Шпет. Мысль и Слово. Избранные труды. С.248-415; Примечание. Именной словарь к тексту «Герменевтика и ее проблемы». Составители: *С.В. Черненко*, *Т.Г. Щедрина*. С. 416-469.
149. *Шлейермахер Фридрих.* Герменевтика. Пер. с нем. А.Л. Вольского. СПб.: «Европейский Дом». 2004. — 242 с.
150. *Шульга Е.Н.* Телесность как феномен и элемент менталитета // Телесность как эпистемологический феномен. М. 2009. С. 89 - .
151. *Шульга Е.Н.* Когнитивная герменевтика. М. 2002. – 235 с.
152. *Шульга Е.Н.* Экзегезис: зарождение и развитие метода интерпретации. // Ценности и смыслы. Научный и информационно-аналитический журнал. № 4(7). 2010. С. 71-95.
153. *Шульга Е.Н.* Проблематика предпонимания в герменевтике, феноменологии и социологии. М. 2004. – 173 с.
154. *Шульга Е.Н.* Понимание и интерпретация. РАН. Институт философии. М.: Наука. 2008. – 318 с.
155. *Шульга Е.Н.* Философия креативности: идеи, концепции и теории творчества / Эпистемология креативности. Отв. ред. Е.Н. Князева. М. 2013. С 130 - 148.
156. *Шульга Е.Н., Букреева А.Н.* Воплощение воображаемых образов в художественном творчестве // Проблема воображения в эволюционной эпистемологии. М.: ИФРАН, 2013. С. 166-184.
157. *Шульга Е.Н.* Фантазия как когнитивный феномен. Фундаментальные основания творческого воображения и сознания // Актуальные проблемы современной когнитивной науки. Иваново. 2012. С 115 - 126.
158. *Шульга Е.Н.* Художественный образ как объект когнитивной герменевтики / Актуальные проблемы современной когнитивной науки. Иваново. 2013. С 131 - 141.

159. *Шульга Е.Н.* Концептуальные основы философии сознания / Проблема сознания в междисциплинарной перспективе / под ред. В.А. Лекторского. М. 2014. – 376 с.
160. *Шульга Е.Н.* Смыслообразование как эпистемологическая и герменевтическая проблема // Вестник гуманитарного факультета Ивановского государственного химико-технологического университета. Вып. 7. 2014. С. 15-21.
161. *Щедрина Татьяна.* Густав Шпет: путь философа / Шпет Г. Мысль и Слово. Избранные труды. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЕН). 2005. С. 5-32. – 788 с.
162. Эпистемология креативности / Отв. Ред. *Е.Н. Князева.* М.: Канон+. РООИ «Реабилитация». 2013. – 520 с.
163. *Austin John L.* How to Do Things with Words. Oxford: Clarendon. 1992.
164. *Barthes Roland.* The Death of the Author, in Image-Music-Text, translated by Stephen Heat. London; Fontana. 1977.
165. *Bultmann Rudolf.* Faith and Understanding, vol. 1. London. SCM. 1969.
166. *Carson Donald A.* Biblical Interpretation in the Church: Text and Context. Exeter: Haternoster. 1984.
167. *Gadamer Hans-Georg.* Reflections on My Philosophical Journey / ed. Lewis Edwin Hahn. Chicago and La Salle, Ill.: Open Court, 1997. P.3-63.
168. *Osborne Grant R.* The Hermeneutical Spiral: A Comprehensive Introduction to Biblical Interpretationю. Downers Grove. Ill.: Inter Varsity. 1991.
169. *Panofsky E.* Gothic architecture and scholasticism. Latrobe. 1951.