

Н. А. КОРМИН

**ПОЗНАНИЕ
КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ**

**ЭСТЕТИЧЕСКИЙ
ЭСКИЗ**

**STUDIA
PHILOSOPHICA
2017**

Николай Кормин

**Познание как произведение.
Эстетический эскиз**

«Языки Славянской Культуры»

2017

УДК 16/18
ББК 87.22(8)

Кормин Н. А.

Познание как произведение. Эстетический эскиз /
Н. А. Кормин — «Языки Славянской Культуры», 2017

ISBN 978-5-94457-272-1

Книга – дополненное и переработанное издание «Эстетической эпистемологии», опубликованной в 2015 году издательством Palmarium Academic Publishing (Saarbrücken) и Издательским домом «Академия» (Москва). В работе анализируются подходы к построению эстетической теории познания, проблематика соотношения эстетического и познавательного отношения к миру, рассматривается нестираемая данность эстетического в жизни познания, раскрывается, как эстетическое свойство познающего разума проявляется в кибернетике сознания и искусственного интеллекта. В сферу исследования включается сюжет, способствующий пониманию того, как философия – эта методология души, с одной стороны, и искусство, с другой, ваяют истину, как художественно-философские формирования становятся произведенческими структурами, как эти культурные образования усиливают рельефную форму как того, что есть, так и дополненной реальности. Познание и эстетическое деяние, полагаемые в апоретике, утверждаются вместе, чтобы определить интеллектуальное произведение.

УДК 16/18
ББК 87.22(8)

ISBN 978-5-94457-272-1

© Кормин Н. А., 2017

© Языки Славянской Культуры, 2017

Содержание

Введение	7
§ 1. Подлинник познания	11
Конец ознакомительного фрагмента.	15

Николай Кормин

Познание как произведение: эстетический эскиз

Светлой памяти моей мамы Галины Ивановны посвящается

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ

Утверждено к печати решением
Ученого совета Института философии РАН

Рецензенты:
доктор философских наук В. В. Лазарев
кандидат философских наук В. А. Каюков

Введение

Образ познания, в процессе которого мы внимаем тому, что есть, в современной философии существенно усложнился, произошла своего рода метанойя, перемена эпистемологического ума, появились новые направления его исследования (в отечественной философии это – анализ эпистем культуры, культурно-историческая гносеология, гносеология культуры, креативная онтология знания, эпистемология креативности, информационная эпистемология, фрактальная модель познания¹), позволяющие представить процессуальные и структурные аспекты познания не только в виде процедур предикации знания, построения аргументов, фигур речи, мыслительных ходов, в виде узлов сети, заброшенной на мир существующего знания: мысль, понятие, суждение, умозаключение, текст, модель, рассуждение, наконец, в виде процессов трансформации знания, демонстрирующей, например, изменение условий написания сценариев информатизации современного общества. При столь существенных интеллектуальных и социальных сдвигах, которые происходят на наших глазах, «при таком всеобщем изменении природа знания не может оставаться неизменной. Знание может проходить по другим каналам и становиться операциональным только при условии его перевода в некие количества информации. Следовательно, мы можем предвидеть, что все неперебиваемое в установленном знании будет отброшено, а направления новых исследований будут подчиняться условию переводимости возможных результатов на язык машин»². Но подобные рассуждения касаются способа функционирования и статуса знания, а не природы знания. Состояние познания всегда связано с ожиданием знания (включая и «знание в руках» (М. Мерло-Понти)) и времени (не случайно говорят о современниках, что их еще не рассудило время), их материи простираются до парадоксальности квантовых пределов, за которым следует принципиальное незнание, непознаваемое, и то и другое может окружать своеобразное художественное сияние: как писал Андре Мальро, «романские скульптуры хотели показать явленное им в откровении незнание, а Пикассо показывает непознаваемое, которому никакого откровения не суждено. Его единственное, навечно единственное, в данной области знание – это чувство непознаваемого. Не допускающего ни молитв, ни причастия, чувство подвижной пустоты вроде ветра. Это искусство границ человеческого, когти, всаженные в человека подобно тем, что хищные птицы оставляют в телах степных животных. Искусство нашей цивилизации, с усмешкой выражающее ее духовную пустоту, как романский стиль выражал полноту души»³. Все указанные явления и процессы составляет как бы репертуар познания, но операции с познавательными данными, дедуктивная галерея развития познания – одно, а то, что происходит в самом познании как некой трансцендентальной бесконечности, как долговременной памяти человечества, в его запоминающем устройстве, – другое. То есть это другое требует времени, оно должно собраться, как собирается гроза, давать атрибуцию по творческой постановке, отличной от грандиозного онтологического представления, появление которого не связано с созиданием порядка из хаоса – этого чисто гносеологического акта. Художественное сознание уже давно произвело различие наблюдающего ума и творческого ума, который возвышается над первым, но в процессе познания различия между тем и другим стираются. Познание представляет собой некую невидимую духовную субстанцию, «плененный в вещах дух» (Рильке), онтологическое состояние сознания, в котором знание замещается бытием (в промежутке между знанием и бытием Полю Валери слышалась могущественная и бесцельная музыка), и такой ракурс его изучения является тайной стороной познания по отношению к его явной стороне,

¹ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.; СПб., 1998. С. 17.

² Malraux Andre. Le miroir des limbes. R, 1976. R 779; цит. по: Лиотар Ж.-Ф. За подписью Мальро. СПб., 2015. С. 461–462.

³ Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2003. С. 112–113.

и если такой ракурс поменялся, то, как следствие, возникает своего рода репетиция познания. Скорее, это некая корректурная репетиция, на которой работа авторов и всего исследовательского ансамбля построена на выявлении особенностей разбираемого знаниевого произведения, его условий, совмещенных с предопределенной перцептивной эвентуальностью. Произведения познания, формирующие новое знание, – это некое одновременно совершающееся открытие разума и личности, своего рода кристаллизация познавательного процесса в его тексте, некие пункты его матричного пути, а это места крайне противоречивые, и постигнуть их весьма сложно. Описывая свое осознание конечности и бесконечности знания, Альфред Шнитке писал, что «опора на систематизированное знание с цитатами, именами, книгами, с долго выстраиваемым внутренним миром (ты как бы строишь в себе целое государство, целый мир) – для меня была бы ошибкой. Потому что человеческое сознание имеет одну особенность: чем больше из неосознанно известного человеком перетягивается в область осознанного известного, тем больше это осознанно познаваемое теряет некую незримую, неуловимую часть, которая как тень сопровождает мысль, когда она еще не откристаллизовалась. Само слово «кристаллизация» – уже в известном смысле ограничение этого бесконечного стороннего мира. А когда он кристаллизуется, от него вся шелуха отходит. Но вместе с этой шелухой отходит и бесконечное количество нераскрытых возможностей, и в этом – опасность кристаллизации. Знание, когда оно приходит к кристаллизации, очень многое теряет, приобретая. Потому что кристалл – это яркое, сверкающее и неуязвимое нечто. Но вместе с тем это – кристалл, а не живое что-то, неорганическое, изменчивое»⁴.

Соединение познания в его произведении представляет собой событие, напоминающее некое священнодействие разума, в котором участвует и эстетическое сознание. Но, казалось бы, о каком эстетическом наброске произведения познания может идти речь, если, как признавал уже Кант, эстетическая идея не может стать познанием? Что же, собственно, означает этот запрет, не нарушается ли он в интеллектуальной практике? Ведь сам Кант считал, что «способность суждения становится пригодной к тому, чтобы быть принятой в систему чистых познавательных способностей»⁵.

Познавать – значит писать картину в сознании, и сам произведенческий опыт познания есть, в своей духовно-эстетической сущности, опыт «умной молитвы» сознания как сердцевины гносеологического и мировоззренческого делания, молитвы о мире как играющем ребенке, предполагающей определенное сосредоточение духа, особое состояние, когда внутренним усилием «ум сводится в сердце», это – некое духовное зерно познания, в котором происходит невидимая нам концентрация мыслей на познаваемом и которое прорастает утренней свежестью открытия, побуждая, подобно эстетической идее, ко многим раздумьям, «к столь длительным процессам мысли, что это никогда нельзя выразить определенным понятием, стало быть, эстетически расширяет само понятие до бесконечности»⁶. Эта идея, как говорил Кант, позволяет мысленно прибавить к «понятию много неизреченного, ощущение чего оживляет познавательные способности и связывает дух с языком как одной лишь буквой»⁷. В этом смысле благорасположение как дух в эстетическом значении сродни благодатности молитвы:

Есть сила благодатная
В созвучьи слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

⁴ Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2003. С. 112–113.

⁵ Кант И. Сочинения на немецком и русском языке М., 2001. Т. 4. С. 937.

⁶ Там же. С. 429.

⁷ Там же. С. 33.

М. Ю. Лермонтов

Произведение познания, открываемое в душе поэта или ученого, так или иначе эстетически структурировано: его в известном смысле можно рассматривать как *Ibeuvre dart*, как орган создания порядка. Эстетическое явление произведения – своего рода эпифания, которую в свое время описывал Андре Мальро, видевший в самом произведении предложение красоты. Кстати, надо признать, что на премьеру самого знаниевого спектакля нелегко попасть. Его режиссерский замысел включает в себя колорит познания, когнитивную игру с ее специфическими правилами в научных и ненаучных областях; размышляя об их соотношении, Т. Черниговская пишет: «самонадеянно считать, что все реальное – это только такое крепкое, как столы, стулья, тыквы, помидоры, а остальное – выдумки романтиков или сумасшедших, я бы тоже на такую позицию не вставала, потому что слишком мало мы знаем. Мое предложение: условиться о правилах внутри данной игры. Если договариваемся, что мы в рамках науки, то в науке есть свои правила, я не хочу сказать, что они лучше, чем правила искусства или шаманства. Не могу сказать, что одни правила хуже других, но в той комнате играют в такую игру»⁸. Режиссерский замысел включает в себя и установление отношения между самопорождением рассудка и продуктивным воображением, проведение извилистой линии пропорций между чувственностью и разумом, написание текста познания как создающей структуры, некую смысловую деятельность, при которой становится очевидным, как обретается знание изнутри, как вспыхивает согласие между выражением и мыслью, как понятие восполняется композицией той же игры, в ходе которой оно может исполнять, скажем, и некоторые басовые партии – ведь само понятие, по А. Шопенгауэру, и есть «основной бас разума». В таком театральном действии явлены не только экзистенциальные смыслы, связанные с получением знания, но и эстетическое упоение разума: предаваясь ему, можно испытать ощущение, сходное с тем, что, как сказано в «Жане Сантее», «открывало моему разуму нечто более глубокое, чем чистый дух наблюдения, показывая моему разуму реальность, находящуюся глубже, за внешностью, и таким образом доставляло мне определенное удовольствие, потому что таким образом делало из разума, разглядывающего картины и не знающего себя, что-то *почти ирреальное*, грациозное и очаровательное». В приведенном отрывке речь идет о разглядывании произведения искусства, но аналогичные переживания могут возникнуть и при восприятии произведения познания, и здесь на первый план выдвигается вся эстетика прочтения подобных явлений, анализ трансцендентально-эстетических и этических предпосылок познания: «в проблеме трансцендентальности заложено основное: при «многодействительности» и «многовосприятии одной» надо *творить видимое*, т. е. чтобы увидеть действительность, надо творить, являть действительность (которая, конечно, не может одно-явиться), в отличие от механической этики, где нарушены размерности «большого времени» и деятельности»⁹. Если произведение искусства, как считается, – это возможность реинкарнации, то в произведении познания, внутри бесконечности которого всегда пребывает субъект познания, очевиден евангельский смысл причин, в силу которых мы вообще что-то знаем. В этой другой духовной реальности мы соизмеряем наши знания с тем, что сами постоянно создаем, реально или проективно, программно, сопоставляя при этом концептуальное описание создаваемого с процедурами, с помощью которых оно передается по правилам и порядкам, установленным герольдом при социальном дворе. Именно в этой другой реальности безусловные предпосылки творчества, на вершинах которого ощущается прикосновение абсолюта, создают духовные эквиваленты для условий истинности и условий реальности души, искусства и самого мира. Философскую аналитику этих предпосылок сегодня пытаются выстроить новые дисциплины – культурология,

⁸ Черниговская Т. Все сделано до того, как сознание включилось // Диалог искусств. 2012. № 5. С. 52–53.

⁹ Мамардашвили М. К. Беседы о мышлении. М., С. 459. астрономия чувств (фр.).

аналитическая антропология, философия культуры, философия творчества, но они только в начале долгого пути, на котором могут появиться аналоги того категориального аппарата, которым издавна оперирует эстетика – эта *astronomie pas-sionee*¹⁰, метафизически исследующая «столпы созидания», выявляющая условия атрибуции целостности творчества, прежде всего художественного творчества; одновременно она является космологией чувства расположения к морали или того, что Кант называл благорасположением (*Wohlgefallen*), на котором основано эстетическое суждение. За неимением адекватного русского перевода этого термина его можно трактовать следующим образом: смысловые особенности «благорасположения» приближаются к значению термина «умиление» (кстати, его нередко использует и сам Кант), который может быть прочитан как обозначение того, что у этических пределов расположено, как выражение расположения, даваемого моральным сознанием, милосердием, милостью к людям и к миру. Это некое протопонимание, которое проявляется, если говорить об отечественной традиции, в сокровенном пред-образе сверхчувственной реальности, например, в произведении, где присутствует радостнотворное переживание, может быть, впервые найденного живописью совершенного соответствия духовности и реальности в русских пределах, запечатлены миг выступления русского мира из вечности и его прочерченность вечностью, – в картине А. К. Саврасова «Грачи прилетели»; в сущности, это – картина происхождения русского мира, которой мы по настоящему видим его. Возможно, она – первый духовный отблеск мысли о нем.

¹⁰ астрономия чувств (фр.).

§ 1. Подлинник познания

Поэтому неудивительно, что именно в эстетике ставится вопрос: как согласовать познание мира, переводящего его чувственные образы в картину знания, и творение в этом мире, откровение этого мира? Ожидание такого согласования сродни ожиданию от картин Эльстира, впечатление от которых М. Пруст описывает в романе «Под сенью девушек в цвету». Его картины – своего рода метаморфоза изображаемых реальностей, сочетающаяся с переименованием вещей соответственно целой понятийной цепочке для описания этих реальностей, при этом саму знаниевую последовательность автор «не умел углубить, как и аллею боярышника, и не так, чтобы она сохранила мне их красоту, а чтобы ее открыла».

Проблема соотношения гносеологического и эстетического, познания и искусства – старая философская проблема, история решения которой имеет мало общего с современными парадигмальными установками *artistic research*, с интерпретациями искусства как специфического способа порождения и распространения знания. Еще Ницше писал, что «искусство сильнее познания, ибо первое желает жизни, второе же достигает как своей последней цели лишь уничтожения»¹¹. Сходной позиции придерживаются и некоторые современные исследователи, считающие, что человек сделал прорывы в искусстве раньше, чем в науке. Но столь резкое противопоставление искусства и познания, безусловно, очень сильная абстракция, ведь, как сказано, даже поэзия Данте может быть понята лишь при помощи квантовой теории. Наука и искусство закладывают собственные строительные камни произведения познания. Искусство и эстетика тоже познают, они зависят от знания, невозможны без «момента знания», без возведения нового знания, его распространения, восприятия, придания ему упорядоченной формы. Но ту работу, которую проделывает «наш абстрактный разум... искусство проделывает заново, это *движение в обратном направлении*, это возвращение к глубинам, где все то, что существовало в реальности, осталось неведомо нам, а теперь должно быть заново открыто»¹². То есть эстетика познает не мир сам по себе, а скорее Гераклитов мир как играющее дитя или как парменидовский совершенный шар бытия; ее дискурсивный формат не предполагает прямого познания тех предметов, с которыми мы встречаемся в творческих актах, она когнитивно картирует созидание реальности человеком, постигает или все сотворенное творящим, или «красивостью погубленную мысль», рефлексирова над структурами живого знания и созидания, обращаясь к чему-то животворящему, в котором мы добиваемся недостижимого. Вместе с искусством она возвращается к своим эпистемологическим истокам. Согласно Шопенгауэру, познание может освободиться от своего изначального предназначения – служения воле, «сбросить свое ярмо и, свободное от всяких целей желания, существовать само по себе, как зеркало мира, откуда и возникает искусство»¹³.

В так происходящем культивировании знания есть состояния, в которых субъект познания еще не разобрался, еще не проник вглубь явлений, в нем присутствует никогда не приходящая к зрелости форма духовного движения, в котором идея познания раскрывается как идея бессмертия в жизни. Произведенческий канон познания не выходит за рамки нерасчленимых состояний истины, но следует им, и вряд ли можно удержаться, чтобы не разнообразить композицию картины познания, чтобы не ответить на вопрос, что стоит за познанием, что оно значит, каков смысл его как способа осмысления мира, несовместимого с неистовством и иступлением энергии логоса, каков голос образной плеромы самой формы поиска истины. Поле действия произведенческого темперамента обладает собственным ритмом, что

¹¹ Ницше Ф. Полное собрание сочинений. М., 2005–2012. Т. 1. Ч. 1. С. 269.

¹² Мамардашвили М. К. Психологическая топология пути (1). Кн. XII. М., 2015. С. 721.

¹³ Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1999–2001. Т. 1. С. 141.

становится очевидным, как только мы делаем первые шаги анализа, который уже определился в отношении исторической картины знания, познания. Так, А. В. Смирнов показывает, что необходимое условие рождения исторической традиции логического познания – творческий пафос, возникающий в ситуации перехода границ. Имеющая свои неоспоримые преимущества «сугубо формальная трактовка аристотелевской логики, которая возобладала и превратилась в наше время в магистральное русло развития логической мысли... все же и упускает нечто, что у Аристотеля предполагалось и без чего его логика была попросту невозможна, а именно – *творческое задание границ*»¹⁴. Хотя сама творческая сила познания, определяющая его развитие, пребывает вне территории логического смысла. В рамках произведенческого канона, можно даже сказать, в рамках логики произведения, которое находится в нас самих, исходят из понимания создающих начал, кристаллизующихся, конституирующихся внутри самих актов познания. Каноническое расположение гносеологического материала обязательно, если мы хотим выяснить, почему обретение нового знания, преданность новому напоминает воспоминание, «пропорции воспоминания» (Владимир Мартынов), почему в тексте познания может быть видна, например, комическая маска, как создается смысл.

Почему так важно эпистемологически учитывать фактор произведения, создаваемого познанием, фактор знания реальности, свободно создаваемого мышлением произведения, воспринимаемого как целое без отрицания индивидуального существования субъекта познания? Зачем вообще нужно обращаться к теме произведения познания? Дело в том, что само познание не вмещает образ собственного истока, собственного развития, и лишь в произведении его несоизмеримые миры каким-то образом объединяются так, что между ними проходит сигнал общения. Но объяснить, как живет произведение познания, как весь мир участвует в произведении нелегко, прежде всего потому, что само оно – результат оркестровки познания человеческой природой.

Познание – не просто гносеологически описываемый процесс, а лицо человечества, необходимым условием этого процесса является *human condition*. Когда субъект познания пребывает у истоков произведенческого события, то оно выступает способом идентификации его состояний, через него действует нечто иное, отличное от тех актов, в которых он ищет и находит доказательства, оперирует знаками и предметно-логическими структурами и отношениями. В отличие от единственных дорог к познанию через наблюдение, описание, эксперимент, это событие ведет к познавательному настрою, бессознательным умозаключениям, эталонам мышления, к духу научности, игре рациональности и иррациональности. Такого рода событие характеризует не только чисто познавательные, но и эстетические связи. «Чистое познание... в высшей степени радостно и уже как таковое имеет большую долю в эстетическом наслаждении»¹⁵. Указывая на ограниченность наивного противопоставления рационального и иррационального способов воздействия музыки, канадский философ Д. Бэксхёрст показывает, как музыка сопротивляется такому противопоставлению: «концептуалист должен признать очевидную истину, что действие музыки на нас не состоит исключительно в порождении суждения или его аналогии... Музыка радует, вдохновляет, умиротворяет, потрясает и т. д. В музыкальном исполнении, композиции или восприятии мы не можем четко отличить, что музыка дает нам как основание для мысли и чувства и что она *заставляет* нас думать и чувствовать. Музыка не воздействует на нас чем-то похожим на аргумент. Она захватывает наши чувства; она вызывает определенную настроенность»¹⁶. Подобно произведениям искусства, произведения познания берутся здесь не в чисто эпистемологическом, а метафизическом смысле, они

¹⁴ Смирнов А. В. Творчество и логика: к вопросу о концептуализации границы между творческим и нетворческим // Философия творчества: материалы Всероссийской научной конференции, 8–9 апреля 2015 г. М., 2015. С. 28.

¹⁵ Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1999–2001. Т. 1. С. 77.

¹⁶ Бэксхёрст Д. Формирование разума. М., 2014. С. 290.

суть структуры, которые избраны и получили благословение, выполненное из бесконечного числа возможностей, при этом они имеют оттенок гармонии, извлеченной из сознательного опыта, и являются фокусами творческой самореализации воли к знанию (или познания имплицитного и глубинного, располагающегося в завершенном виде – в виде теории, модели, формулы, логического построения и других произведений мысли и логики воображения, в образе мысли как внутреннего романа познания, его таинственной мелодии), диапазонами звучания мировых инструментов. Произведение познания собой дорисовывает субъекта познания, его портрет. Познание как произведение (классический художественный пример его изображения – образующие своеобразный триптих познания гравюры Дюрера «Меланхолия», «Рыцарь, Смерть и Дьявол», «Св. Иероним в келье») дано как бы в глубине души (кантовский критицизм строится именно на базе исследования способностей души) как прообраз «Я» или так называемый модуль универсальной перцепции, не просто наблюдающий и мыслящий по законам логики, выносящий суждения. «Мы сами эмпирия, материя этих суждений и интеллектуальных построений и преобразований, мы сами бытие, (несводимое к знанию). Поэтому мы должны не только мыслить, чтобы понять, воссоздать или выразить что-то (в науке ли, в искусстве ли или в духовной реализации личности), но еще и что-то *делать с собой*, создавать ситуации с собой или быть готовыми – *disponibles* – вступать в любые [ситуации], которые породили бы материал, вернее, материю, суждения и построения, которые событийно вызвали бы в нем проявляющиеся связи, сцепления, развертки... Нельзя просто сидеть и думать, упражняя свою готовую способность суждения, нужно приводить себя в определенные состояния и изготовляться, чтобы быть в этих состояниях (непроизвольных самих по себе)»¹⁷. Именно в произведенческой эмпирии познания становится очевидно, как способен изготовляться субъект познания.

Образы познания «питают» собой практически все художественные события. Выявляя сходство между дионисовским человеком и Гамлетом, Ницше писал, что «и тому и другому довелось однажды действительно узреть сущность вещей, они *совершили познание* – и им стало противно действовать; ибо их поступки ничего не могут изменить в вечной сущности вещей, и им представляется смешным и позорным обращенное к ним предложение направить на путь истинный этот мир, сошедший с него. Познание убивает действие, для действия необходимо покрывало иллюзии – вот учение, и это не банальная мудрость Ганса-мечтателя, который из-за лишней рефлексии, как бы из-за переизбытка возможностей, не может дойти до действия; не рефлексия, нет! – а истинное познание, понимание ужасающей истины получает здесь перевес над каждым побуждающим к действию мотивом как у Гамлета, так и у дионисовского человека»¹⁸. Метафизическая упругость произведения (мысли или искусства), оттенявшего себя собственным пространством и временем, характеризует его свойство возвращаться в изначальную форму человечности, давать закон, вводящий антропологичность в начало всего и вся, в этом смысле произведение есть «текст, внутри которого создается тот человек, который способен его написать. В том разрезе, в каком мы движемся, мы должны утверждать, что произведения производят автора произведений, то есть из таинственных глубин человеческого “Я” они извлекают то, о чем человек в себе и не подозревал и чем он не мог бы стать без произведения, без текста»¹⁹.

Познание – не только теоретически описываемый процесс, но и ностальгия по неизданному, по вещи в себе. В его произведениях становится зримым мастерство исполнения невиданной сложности, необычайность рациональности, мера научного движения к неизвестному. Познание не есть только совокупность познавательных достижений или распределение

¹⁷ Мамардашвили М. К. Психологическая топология пути (2). М., 2014. Кн. XIV. С. 1069.

¹⁸ Ницше Ф. Полное собрание сочинений. М., 2005–2012. Т. 1.4. 1. С. 52.

¹⁹ Мамардашвили М. К. Беседы о мышлении. М., 2015. С. 346.

предикатов, в его произведенческом ракурсе восполняется его конечность, выявляются дополнительные измерения познавательного акта, раскрывается искусство мышления, его тональность, интеллектуальное удовольствие, развивается интуиция, всплывающая в сознании, появляется возможность разыгрывать мир, «фундаментальная симметрия» (Гейзенберг) причины и следствия, необходимость попадания в эпистемологическую матрицу, которое сопровождается духовными открытиями. В родственной ей произведенческой матрице образуется совокупность истин о сознании, а само знание получает более высокий ранг концепта, с помощью которого оно предстает в виде «пучка» представлений, понятий, образов, схем, ассоциаций, переживаний, что сопутствуют ему. Обращаясь к концепту фундаментального знания, мы исходим из того, что сам концепт – это «как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека»²⁰. В этой концептуализированной области знаниевая материя вырисовывается как пластичная и гибкая, как не повторяющаяся ни в одной другой форме духовной жизни. На определенной стадии генезиса этого произведения обнаруживается его внутренний драматизм, свидетельствующий, что мир лишил нас возможности иметь его полностью познанным и доказанным, что мы не спаслись во времени. Познание в своем произведении раскрывается как пространство творческих всплесков, складывающееся посредством того, что Кант называл гармонией способностей познания, свободной игрой сил познания, продуктивным воображением. Такие эстетико-эпистемологические структуры, или то, что К. Поппер называл обитателями третьего мира, способны не просто программировать познание, ставить зеркало напротив реальности – ставить так, чтобы мы, как говорил Рене Магритт, видели мир «вне нас, и в то же самое время видели его представление внутри себя» (хотя, надо признать, провести границу между ними крайне сложно), именно из таких структур рождается собственноличная реальность произведения познания как специфической деятельности. В произведенческой материи эта деятельность предстает познанием через создание формы, здесь видно, как оно движется по захватывающей дух орбите, как налажен анализ, выстраивается симметрия различения, в этом опыте может сложиться живая форма ментальных состояний и возведена идеальная архитектура разума, на этой опытной площадке могут быть построены стилевые архетипы, произведены его камертонные настройки, здесь может быть выявлен пафос, характерный для всего научного творчества, может происходить диалог, скажем, импрессионистических приемов и современных концепций зрительного восприятия. Так создается целостный образ самого познания, запечатленный в его произведении, которое имеет некую рекурсивную силу, является *opera operans*; познание порождает, производит в произведении продуктивного воображения, озарения, инсайта то, что непереводаемо в точное знание, на волне такой непереводаемости сознание и бессознательное неразличимы между собой. Перед лицом произведения, контуры которого теряют свои четкие очертания, познающему нужно возрождаться вместе с другими субъектами познания, которые стоят перед лицом произведения, как художник перед ликом картины – подобно Казимиру Малевичу, который, по его словам, «проник в таинственное лицо черного квадрата» (письмо Эттингеру, апрель 1920 года). Но значит ли это, что познание творит познаваемую действительность, что оно тождественно процессу создания художественных текстов, что гносеологию можно редуцировать к конструктивистскому пониманию познания? Каждое научное достижение и произведение есть то, что входит в фонд знания, что составляет, по Канту, долю в уже накопленном богатстве познания. Произведенческий и допроизведенческий уровень познания – результат проявления определенного душевного состояния, которое «должно быть состоянием чувства свободной игры способностей представления при данном представлении для познания вообще. Представлению же, посредством которого дается предмет, чтобы из него вообще возникло познание, требуется способность *воображения*

²⁰ Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Изд. 2-ое. М., 2001. С. 43.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.