Ильинова Надежда Александровна

ВООБРАЖЕНИЕ И АБСОЛЮТ: ПОСТКЛАССИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ОНТОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена раскрытию роли воображения и воображаемого в пространстве современного постклассического мышления, философии, науки и опыта человека в целом. Исходный "ген" культуры, связанный с самоутверждением человека в его свободе и духовности, именно в структурах опыта воображения обнаруживает собственное максимальное воплощение и развитие. Мир культуры есть опыт Абсолютного, опыт самоутверждающейся и самоутвержденной реальности человеческого духа. Воображение конституирует образ, который есть энергия смысла.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/11-1/15.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 11(73): в 2-х ч. Ч. 1. С. 57-60. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/11-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

6. **Евин И. А.** Синергетика мозга. М. – Ижевск: НИИ «Регулярная и хаотическая динамика», 2005. 108 с.
7. **Левочкина И. А.** Проявление музыкальных способностей // Способности и склонности: комплексные исследования / под ред. Э. А. Голубевой. М.: Педагогика, 1989. 200 с.
8. **Леонтьев А. Н.** Деятельность, сознание, личность. М.: Политиздат, 1975. 304 с.
9. **Леонтьев А. Н.** Лекции по общей психологии. М.: Смысл, 2000. 509 с.
10. **Леонтьев А. Н.** Некоторые проблемы психологии искусства. Избранные психологические произведения: в 2-х т. М.: Педагогика, 1983. Т. 2. 320 с.
11. **Маслоу А.** Самоактуализация // Психология личности: тексты / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузырея. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. С. 108-117.
12. **Нейгауз Г. Г.** Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Советский композитор, 1983. 526 с.
13. **Пиаже Ж.** Роль действия в формировании мышления // Вопросы психологии. 1965. № 6. С. 33-52.
14. **Пономарёв Я. А.** Психология творчества. М.: Наука, 1976. 304 с.
15. **Рузавин Г. И.** Концепции современного естествознания: учеб. пособие. М.: Гардарики, 2006. 303 с.
16. **Савшинский С. И.** Пианист и его работа. Л.: Советский композитор, 1961. 272 с.
17. **Тараканова Н. Э.** Развитие «эйфорической» мотивации в музыкально-педагогической практике // Методология педагогики музыкального образования: научная школа Э. Б. Абдуллина: сб. науч. ст. М.: МПГУ, 2007. С. 206-212.
18. **Торопова А. В.** Музыкальная психология и психология музыкального образования: учеб. пособие. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Учебно-методический издательский центр «ГРАФ-ПРЕСС», 2010. 240 с.

SYNERGETIC FEATURES OF THE PERFORMER'S ACTIVITY

Ivonina Lyudmila Fedorovna, Associate Professor
Perm State Institute of Culture
ivoninaluda@gmail.com

The article proposes a hypothesis on the possibility to study the specifics of musical performance activity using the synergetic approach. The ability of the musician's professional activity to self-organization is examined by the example of analyzing motivation for the choice of the performer's current repertoire. The author formulates a thesis on internal initiative as a driving force, by which the performer carries out his/her activity. The paper concludes on availability of the synergetic approach when studying the specifics of such type of activity.

Key words and phrases: musical performance; repertoire; self-organization; synergetic approach; creative work; motivation; art.

УДК 165.1
Философские науки

Статья посвящена раскрытию роли воображения и воображаемого в пространстве современного постклассического мышления, философии, науки и опыта человека в целом. Исходный «ген» культуры, связанный с самоутверждением человека в его свободе и духовности, именно в структурах опыта воображения обнаруживает собственное максимальное воплощение и развитие. Мир культуры есть опыт Абсолютного, опыт самоутверждающейся и самоутвержденной реальности человеческого духа. Воображение конституирует образ, который есть энергия смысла.

Ключевые слова и фразы: воображение; игры сознания; онтология; бытие; самосознание; Абсолют; самоутверждение Духа.

Ильинова Надежда Александровна, к. соц. н., доцент
Адыгейский государственный университет
nady_i@bk.ru

ВООБРАЖЕНИЕ И АБСОЛЮТ: ПОСТКЛАССИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ОНТОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

Актуальность темы статьи обусловлена, в первую очередь, возросшим интересом философии к внерациональным формам миропостижения. Для современной онтологии и теории познания характерен поиск универсальных форм идентичности и тождественности как опыта самого субъекта, сознания, так и сущего в целом. Воображение в современном пространстве смыслов человеческого существования, мышления и ценностей рассматривается как одна из таких форм. Тема воображения оттеняет коррелятивные структуры философии как исторически сложившегося опыта отношения человека к реальности, самому себе, как специфического духовного усилия, направленного на преодоление фундаментального разрыва сознания и мира [7, с. 93]. Причем именно воображению на фоне операционалистских когнитивных «правил» отдается приоритет. Начиная с кантовского трансцендентализма, воображению отводилась все большая роль, которая в ситуации утраты идеала классической метафизики и культуры в целом оказалась вообще определяющей.

Каков же конкретный статус воображения в рамках поля нового онтологического мышления? Ответы на этот вопрос мы можем найти в работах как постмодернистов, этих «философских революционеров» XX века, так и в трансперсональной философии и психологии. Воображение для авторов этих направлений как раз и есть главный метод или, даже лучше сказать, путь обретения Абсолюта в жизни сознания, в простом единичном существовании человека. Воображая то, что фундирует нас, мы ощущаем свою причастность ему. С. Гроф данный метод характеризует следующим образом: «До начала творения Космическое Сознание являет собой безграничное недифференцированное поле с исполинским творческим потенциалом. Творение начинается внутри этого поля подобно возникновению ряби на воде – как нарушение изначального единства, выражающееся в виде игры воображения и порождения различных форм» [3]. Подчеркнем, образ волны – один из самых фундаментальных и часто используемых сегодня в науке и философии: вспомним образ электрона как частицы и волны, представление о солитонах, выражение «волновой пакет» и метафору волны в теории Э. Титченера.

То, что в сциентистской системе кодирования реальности получило именование вакуум или пустота, для мышления, для человека, общества и культуры вообще оказалось синонимом воображаемого, потенциальности, которая онтологически важнее, ценнее и масштабнее любого предметного определения.

Собственно, именно с реальностью воображаемой и связаны основания новой онтологии, которая, таким образом, уже не просто есть слово о бытии, а есть прямое свидетельствование источника энергии бытия, условий его явленности, выраженности, включающие в себя условное «молчание» горизонта небытия. Другими словами, если проект «старой» онтологии и гносеологии опирался на фундаментальный тезис о том, что сознание просто тем или иным способом познает мир и формирует собственную картину реальности, опираясь на это познание, то новейшее время трансформации философии и науки (особенно физики и математики) дает исчерпывающее основание для формулировки такого тезиса: сознание не познает некий самоданный мир, а воображает его, двигаясь от одного образа к другому и обнаруживая в этом опосредствованном движении структуру явления мира и его самоописания. «Мир воображаемый» как полагаемое «царство свободы и духовности» максимально отвечает основной потребности человека – потребности утвердить себя как духовное творческое существо. Трагедия судьбы сознания, о которой писал еще Гегель в «Феноменологии духа», заключается в том, что оно всякий раз сталкивается с миром чувственным, материальным, который словно постоянно напоминает о конечности и тленности бытия. Но для того ли человек вообще пришел в этот мир, чтобы, познав его тайны и глубины, прожив и пережив великое и мощное влечение к истине, красоте и благу, покинуть его, растаяв как лед на полуденном солнце? Вряд ли. Сознание, субъект уже не есть исходный пункт отправления воображающего мышления, выстреливающего из него неким вектором или стрелой. Оно оказывается медиатором, посредником между проявленным наличным миром и некой сверхсубъектностью, «трансцендентальной субъективностью», абсолютностью, немыслимой без проявления «своего иного». Ни мир, ни сознание не предшествуют друг другу. Рождение каждого есть обретение энергии и мощи другого.

Для новой онтологической платформы философского мышления оказываются ключевыми такие категории, как возможное и действительное, всеобщее и единичное. Ибо именно в таких координатах можно выразить становление реальности Абсолюта для сознания. При этом, например, Гроф предлагает, опираясь на традицию индийской синкретической мистики, трактовать волнообразный процесс воображения и воображаемого как процесс инволюционно-эволюционный. Непосредственно воображение, игра воображения, занимает в этой «модели» место эволюции, когда Абсолютное постепенно открывается как действительность существующей сущности, как присутствие в опыте Возможного. «Инволюция – это процесс самоограничения и уплотнения, посредством которого вселенское Сознание-Сила поэтапно отгораживает себя и создает планы бытия. <...> Эволюция – процесс противоположный, когда из видимого космического Бессознательного, являя свои скрытые энергии, вновь возникает Сознание-Сила. <...> постепенное проявление высших сил сознания в материальной Вселенной, ведущее к еще большей манифестации божественного Сознания-Силы в своем творении» [Там же].

Контуры новой онтологической парадигмы, опирающейся на воображение, таким образом, есть утверждение первичности этого самого «между» или, иными словами, первичности самого становления, движения, энергии раздачи. В XX веке для этой первичной ситуации французским мыслителем, философом и социологом Жильбером Дюраном был предложен термин *l'imaginaire* [10]. С французского языка данный термин переводится лишь приблизительно как «воображаемое» или «мир воображения». «Имажинэр» и есть то первичное, что опосредует собственное различие и тем самым конституирует как имманентную форму – в виде субъективного знания и образа реальности, так и содержание – в виде самого горизонта любого сущего, существующего как предметное иное образа. «Имажинэр» схватывает именно промежуточное, которое и есть «круг кругов» или само опосредствование Духом самого себя. В этом и ни в чем ином – корень человеческой духовности, нередуцируемости к любому конкретному и партикулярному. «Согласно Дюрану, приписывание реальности субъекту и объекту и лишение свойства реальности воображения в конечном итоге есть всего лишь философская гипотеза, имеющая давнюю историю и ставшая в западноевропейской мысли безусловным консенсусом. Однако стоит только выйти за рамки этой мысли и обратиться к структурам мышления других культур… или к сфере искусства, мы можем убедиться, что субъект-объектный дуализм отнюдь не исчерпывает возможных философских установок и многие незападные (развитые или примитивные) культуры понимают онтологический статус воображения, *mundus imaginalis*, совершенно иначе. <...> понять содержание [культурно-исторического опыта] возможно только в том случае, если мы отойдем от жесткой дуальности “субъективное – объективное” и признаем онтологическую самостоятельность за той инстанцией, которая находится между ними, то есть за воображением, имажинэром» [5, с. 86]. Явленный мир как сущее (налично выраженное, присутствующее теперь особенное) и как Дух есть «результат свободной игры воображения» [Там же, с. 87].

Новые контуры онтологии можно обозначить как «игру» воображения в том смысле, что любые определения и характеристики жизни как самого субъекта, так и реальности, в которой он пребывает как физически, так и мысленно, можно рассматривать как продукт извилистой витиеватой тропы воображающего потока сознания. В данном случае важно понять следующее. «Игра» воображения не умаляет его деятельность или его продукт, а наоборот, онтологически возвышает. Хотя в данном случае уже нельзя говорить о нисхождении или возвышении реальности воображаемой. Очень точным понятием, фиксирующим специфику именно такой реальности, является концепт «ризома», выдвинутый Жилем Делёзом и Феликсом Гваттари в 1970-е годы. Ризоматическая реальность есть реальность чистого самоутверждения как такового. Очень ёмкая характеристика, которую дает Ж. Делёз ризоме, подчеркивает именно этот аффирмативный аспект: «Ризома – это антигенеалогия» [4, с. 19]. Вариативность и множественность здесь даны, выражены, существуют «для себя» и не есть означающее чего-то иного (какого-то другого содержания), кроме самого себя как чистого становления себя-иным.

Вся человеческая культура и есть такой полиморфный хор как царство воображаемого, которое есть и 1) само воображающее, и 2) положенное одновременно. «Имагинативный абсолют», о котором писал тот же Я. Э. Голосовкер [2, с. 25], если говорить языком «генетического анализа», рождается из ничего. Но это самое «ничего» есть термин старой онтологии, опирающейся на дихотомию мысли и бытия (составившей также основание библейского сюжета Творения, который и в мифологии, и в томистической картине мира обыгрывался как противоположение имманентного и трансцендентного). Поэтому более точным и правильным языковым орудием будет феноменологический понятийный аппарат, способный помочь выяснить сущность воображения в связи с временностью сознания и его актуальным имманентным единством (Э. Гуссерль), а также специфику воображения как конструирования реальности антропологического опыта.

Воображаемое рождается (является, раздается, эманирует) из самого себя как чистого движения становящегося различения. Ему ничего не предшествует и не следует за ним в виде нечто. Воображаемое как ризоматическая структура не есть древо (одна ось и один центр, корень, исход, крона) и не есть «пирог», составленный из отдельных кусков. «Ризома не ответственна ни за структурную, ни за порождающую модель. Ей чужда любая идея генетической оси как глубинной структуры. Генетическая ось подобна генетическому стержневому единству, на котором организуются последовательные стадии… Все остальное – это ризома, карта, а не калька. <...> Она способна к соединению во всех своих измерениях, демонтируема, обратима, способна постоянно модифицироваться. <...> Это, возможно, одна из важнейших характеристик ризомы – всегда выступать множественно» [4, с. 22]. Воображаемое потому исчерпывающе самоутвердительно, что оно не есть погружаемый в прошлое опыт самовыявления. Оно всегда есть аутентичное чтение самого себя, движение, знающее собственное различие и воспроизводящее себя именно в таком качестве структуры, означающей лишь самоё себя. Образ древовидной графики менее всего подходит для изображения воображаемого, которое само себя воображает. Как подчеркивает Делёз, дерево есть запакованная самость, закрытая структура, «калька», а не аутентичная реальность как карта собственного отождествляющего различения. Напомним, что в конструктивизме (например, в теории познания У. Найссера [8]) также речь шла о карте как маршруте самовыявления сознания. Мир человеческой культуры (сама жизненность «Я», его история, биография и автобиография) всегда актуально выражен.

Нарисованная нами картина абсолютного воображения, которое воображает самое себя и мир, ничем не будучи ограничено и ни на что не опираясь, конечно, может вызывать внутренний протест. Повседневное сознание плохо переносит подобного рода парадоксы. Однако таков факт культуры: в XX веке эксцентричная и дерзкая постмодернистская мысль заявила нам о бытийной силе воображения. О том же поведала человечеству мистическая мысль представителей холономной концепции. С противоположных мировоззренческих платформ авторы сказали почти одно и то же. Это наводит на подозрение, что, отрицая все Абсолютное, постмодернисты просто назвали его иначе, чем трансперсоналисты. Не свидетельствует ли это о том, что любая философская платформа, как бы она ни воевала с трансцендентным, всегда возвращается к нему, просто называя его разными именами?

Список литературы

1. **Голосовкер Я. Э.** Избранное. Логика мифа. М. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. 496 с.
2. **Голосовкер Я. Э.** Имагинативный абсолют. М.: Академический проект, 2012. 318 с.
3. **Гроф С.** Космическая игра. Исследование рубежей человеческого сознания [Электронный ресурс]. URL: http://royallib.com/book/grof_stanislav/kosmicheskaya_igra_issledovanie_rubegey_chelovecheskogo_soznaniya.html (дата обращения: 05.01.2016).
4. **Делёз Ж., Гваттари Ф.** Тысяча плато: капитализм и шизофрения / пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. Екатеринбург – М.: У-Фактория; Астрель, 2010. 895 с.
5. **Дугин А. Г.** Социология воображения. Введение в структурную социологию. М.: Академический проект; Трикста, 2010. 564 с.
6. **Золотухина-Аболина Е. В.** Эзотерика для непосвященных, или Нерасколдованный мир. Пенза: Золотое сечение, 2009. 240 с.
7. **Ильинова Н. А.** Проблема воображения в «философии тождества» Шеллинга // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Философские науки». 2015. № 4. С. 93-100.
8. **Найссер У.** Познание и реальность / пер. с англ. М.: Прогресс, 1981. 232 с.
9. **Хёйзинга Й.** HOMO LUDENS. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
10. **Durand G.** Fondements et perspectives d'une philosophie de l'imaginaire [Электронный ресурс]. URL: http://www.religiologiques.uqam.ca/no1/fondements.pdf (дата обращения: 03.04.2016).

IMAGINATION AND THE ABSOLUTE: POST-CLASSICAL FOUNDATIONS OF CULTURE ONTOLOGY

Il'inova Nadezhda Aleksandrovna, Ph. D. in Sociology, Associate Professor
Adygeya State University
nady_i@bk.ru

The article is devoted to the disclosure of the role of imagination and the imagined in the space of modern post-classical thinking, philosophy, science and experience of a human on the whole. The initial "gene" of culture associated with a human's self-affirmation in his/her freedom and spirituality finds its own maximum implementation and development just in the structures of the experience of imagination. The world of culture is experience of the Absolute, experience of self-affirming and self-affirmed reality of human spirit. Imagination constitutes an image that is energy of meaning.

Key words and phrases: imagination; games of consciousness; ontology; existence; self-consciousness; the Absolute; self-affirmation of Spirit.

УДК 782.9
Искусствоведение

Статья посвящена влиянию комедии дель'арте на жанр мадригальной комедии, синтезировавший в себе основные тенденции итальянского музыкального и драматического театра позднего Ренессанса. Комедия дель'арте рассматривается как основной компонент жанрово-театрального генезиса мадригальных комедий на материале пьес Орацио Векки («L'Amfiparnaso», 1594 и «Selva di varia ricreatione», 1590), Адриано Банкьери («La Pazzia Senile», 1598 и «Prudenza giovanile», 1607) и Гаспаро Торелли («I Fidi Amanti», 1600).

Ключевые слова и фразы: Адриано Банкьери; Орацио Веки; мадригальная комедия; комедия дель'арте; Ренессанс.

Ишанкулова Елена Зоировна
Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки
trini20@yandex.ru

КОМЕДИЯ ДЕЛЬ'АРТЕ И МАДРИГАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ: ЗАИМСТВОВАНИЯ И РАСХОЖДЕНИЯ

Ярким и самобытным явлением в истории итальянского музыкального театра рубежа XVI-XVII веков является жанр мадригальной комедии, представляющий собой сценическую композицию из серии полифонических светских вокальных произведений (мадригалы, канцонетты, вилланеллы и другие), связанных, как правило, сюжетом или определенной тематикой. Несмотря на краткий период существования и немногочисленные образцы пьес – 14 произведений от 1590-х по 1610-е годы, – история и облик мадригальной комедии чрезвычайно значимы с точки зрения отражения процессов «движения» различных итальянских жанров, традиций музыкального искусства, литературы и театра позднего Ренессанса. Отличаясь значительным разнообразием, мадригальная комедия вбирает в себя все основные жанровые модели итальянской комедиографии. При этом ее уникальность проявляется в отсутствии однозначной связи с какой-либо одной традицией, иными словами, при отсутствии жесткого канона доминировать в ней могла абсолютно любая жанровая модель из числа актуальных в рассматриваемое время: «ученая комедия», новелла, фарс, комедия дель'арте. В данной статье рассматривается воздействие последней на формирование мадригальной комедии, преемственность которой затрагивается в исследовательских работах [4; 6; 7]: «Наиболее значительные ее (*мадригальной комедии – Е. И.*) образцы созданы Орацио Векки и Адриано Банкьери… Выведенные здесь персонажи – простак Панталоне, надутый капитан Кордон, нежные влюбленные – ловкие слуги – по существу типичные маски комедии дель'арте. Грубоватая и яркая буффонада, смелые шутки, смешение многих диалектов…» [4, с. 225].

Перенос и заимствование традиционных компонентов комедии дель'арте мадригальной комедией очевидны, учитывая, что ко времени рождения мадригальной комедии в итальянской массовой театральной культуре центральное место занимает театр масок. Однако сама концепция жанра не предполагала простой экстраполяции драматургических принципов комедии дель'арте в условия музыкального спектакля.

Первые сведения о комедии дель'арте как о цельном художественном феномене появляются в 1560-е годы. Точных данных о возникновении комедии масок нет, однако можно с полной уверенностью утверждать, что ко времени появления мадригальной комедии театр дель'арте имел устойчивую традицию, базирующуюся на профессионализме труппы, наличии сценарного плана и актерской импровизации. Подобные заключения сделаны исходя из вариабельности самого жанрового обозначения: 1) *la commedia dell'arte* – подчеркнут профессиональный характер театра, что зафиксировано в употреблении слова *arte* – «искусство, мастерство, умение»; 2) *la commedia a soggetto* – акцентируется наличие сценария в основе пьесы; 3) *la commedia all'improvviso* – подчеркивается отличие от «ученого театра»: отсутствие полностью выписанного автором текста, возникающего в процессе актерской импровизации [3], – а также от профессионального фарса, совершенно этого не допускающего. Импровизация позволяла разнообразить действие так, что, несмотря на неоднократные повторения одного и того же сценария, зритель видел все время обновленную пьесу. Следует подчеркнуть и то, что художнику-актеру, озабоченному импровизацией, не хватало времени на углубленное построение образа, следовательно, характеристика персонажа в основном была внешней. Некоторые итальянские театроведы, в частности Ф. Тавиани, ставят под сомнение спонтанную импровизацию актеров, утверждая,