

<https://doi.org/10.21638/2226-5260-2022-11-208-228>

ПАРАДОКСЫ АНАЛОГИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ: ОРИГИНАЛ И КОПИЯ В ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ВООБРАЖЕНИЯ

ЕЛЕНА ДРОЖЕЦКАЯ

Аспирант.

Российский государственный гуманитарный университет.

125993 Москва, Россия.

E-mail: elena_drozheckaya@mail.ru

В статье исследуется феноменологический взгляд на парадоксальность образного сознания — аналогической репрезентации, где образ (*Bildobjekt*) имеет материальный носитель, обеспечивающий его сходство с изображаемым предметом (*Bildsujet*). Э. Гуссерль наделил воображение интуитивностью и опосредованностью, традиционно считавшимися взаимоисключающими качествами. Нетривиальность его вывода обусловлена самой природой образа: *Bildobjekt* является, но не существует, напротив, *Bildsujet* существует, но в собственном смысле не является. Парадоксальность сущности образа выражается в двойном конфликте, в который он вступает и с актуально присутствующим, и с *Bildsujet*. Однако мнение Гуссерля, что конфликт образа с *Bildsujet* тем меньше, чем больше в образе черт, обеспечивающих сходство с последним, не находит подтверждения в его личном опыте. Он признает, что восковые фигуры, наделенные максимальным сходством с изображаемым предметом, являются не образом, а фикцией (иллюзией), поскольку схватываются не в нейтральной, а в полагающей установке. Вместе с тем знание об иллюзорности объекта не устраняет проблему: сознанию продолжает навязываться колебание между воспринимающей и воображающей интенцией. Французские феноменологи Ж.-П. Сартр и М. Ришир, напротив, связывают образ и иллюзию. В результате у Сартра воображаемое предстает миром шизофреника, а у Ришира — продуктом массового потребления, противопоставленным произведению искусства. Вслед за Платоном Ришир рассматривает образ как *εἶδωλον* (*simulacre*), который не достигает реальности, а имитирует ее. Однако образ, понятый как симулякр, все же имеет отношение к искусству — в отличие от артефакта. Создаваемый при помощи технических средств, которые имитируют не реальность, а сознание, артефакт, со своей стороны, подражает не реальности, а иллюзии реальности. Мы верим в то, что артефакт есть зеркало самой реальности, как если бы камера имела к ней более полный доступ, чем человеческий глаз. Данный эффект, именуемый Риширом галлюцинаторным, и позволяет артефакту выступать средством идеологических манипуляций.

Ключевые слова: образное сознание, воображение, воображаемое, аналогическая репрезентация, *Bildobjekt*, *Bildsujet*, симулякр, артефакт, иллюзия.

© ELENA DROZHETSKAYA, 2022

THE PARADOXES OF ANALOGICAL REPRESENTATION: THE ORIGINAL AND A COPY IN PHENOMENOLOGICAL IMAGINATION THEORY

ELENA DROZHETSKAYA

Postgraduate Student.
Russian State University for the Humanities.
125993 Moscow, Russia.
E-mail: elena_drozheckaya@mail.ru

This article deals with a phenomenological standpoint on paradoxicality of image-consciousness (imagination), i.e., an analogical representation in which an image possesses material support. Contrary to tradition, E. Husserl thought of imagination as being both an intuitive and a mediate act. Husserl's opinion results from paradoxical nature of an image itself: an image (*Bildobjekt*) appears but it doesn't exist, while the exhibited thing (*Bildsujet*) does exist but doesn't appear in proper sense. The paradoxicality of an image results in its double conflict — with actual present and with *Bildsujet*. Initially, Husserl considered that the more analogous features an image possesses the less conflict exists between it and *Bildsujet*, but then his own experience made him change his mind. Examining a wax figure example, he came to the conclusion that this perfectly human-like object is rather a fiction (an illusion) than an image for it is constituted in a position-taking intention, not in a neutralized one. However, despite we've got knowledge of illusory nature of such an object our consciousness keeps on fluctuating between an imaging intention and a perceptual one. Unlike Husserl neither J.-P. Sartre nor M. Richir draws a distinction between an image and an illusion. Sartre considers the imaginary in its radical form to be a world of schizophrenic. As for Richir, he supposes the imaginary to be a mass-consumption product being used for ideological manipulations. He follows Plato's intellectual strategy and characterizes an image as *εἶδωλον* (*simulacre*) which represents the reality instead of reaching it. Being saturated by visible an image lacks any gap that would give an impulse to a work of imagination. At the same time, Richir admits that *simulacre* does relate to art, whereas an artefact doesn't. An artefact is made by technical device which imitates not reality but consciousness. Thus, an artefact in its turn is not a reality illusion but an illusion of a reality illusion. Its hallucinatory effect makes us believe that we look into a mirror of reality as if a technical agent had better access to it than a human eye does.

Keywords: image consciousness, imagination, imaginary, analogical representation, *Bildobjekt*, *Bildsujet*, simulacre, artefact, illusion.

1. ВВЕДЕНИЕ

Произведенное Э. Гуссерлем в I и VI «Логическом исследовании» различие пустой интенции значения (сигнификативных актов) и актов, осуществляющих смысл, и предпринятая им в V «Логическом исследовании» критика «теории отражения» положили начало дескрипции образного сознания (аналогической репрезентации, где образ выполняет функцию аналогического репре-

зентанта (Husserl, 2005, 26)), которому посвящен том XXIII Гуссерлианы (Husserl, 1980). В результате Гуссерль пришел к нетривиальному выводу о том, что акту воображения (образного сознания) одновременно присущи два качества, традиционно противопоставляемые друг другу: интуитивность (в кантовском смысле способности созерцания) и опосредованность, — что придает парадоксальность природе воображения. Образ является, но не существует, изображаемый предмет существует, но в подлинном смысле не является. Мы созерцаем не образ, но через его посредничество — предмет, и парадоксальным является как «неприсутствующее присутствие» предмета (Husserl, 2005, 167), так и статус образа, который, с одной стороны, обеспечивает созерцание предмета, а с другой стороны, при попытке воспринять его сам по себе проваливается в ничто (Richir, 2011, 17). Вслед за Гуссерлем эта проблема привлекла к себе внимание французских феноменологов. Одним из первых вступивших в полемику с Гуссерлем является Ж.-П. Сартр. Его работа «Воображаемое: феноменологическая психология воображения» (1940) содержит ряд существенных замечаний о природе образа, повлиявших на последующие феноменологические теории воображения. Примечательна амбивалентность в описании воображения, которую автор поддерживает от начала и до конца своей работы. С одной стороны, Сартр характеризует воображение как творческий акт, сущностный для сознания как спонтанной структуры (Sartre, 2001, 68, 306), и, следуя этой линии, исследователи напрямую связывают воображение у Сартра с искусством (Vostrova, 2014, 63, 64). С другой стороны, для Сартра эстетическая установка сознания не является необходимым условием воображения. А. Флажолье полагает, что в этом вопросе проявляется влияние Гуссерля, в теории воображения которого «произведение искусства не играет ведущей роли» (Flajoliet, 2008, 378)¹. Более того, отмеченная Сартром сущностная бедность (*la pauvreté essentielle*) образа и возможность лишь «квазинаблюдать» (*quasi-observer*) воображаемый объект (Sartre, 2005, 22–30) характеризуют воображение с иной стороны: не как свободный, а как фаталистичный, тотально реализующий, не оставляющий места ни для единой возможности акт (воображаемое как сновидение) (Sartre, 2001, 280, 285, 286, 294) либо как акт зацикленный, представляющий собой навязчивое повторение одного и того же (воображаемое как навязчивая идея, а в пределе — галлюцинаторный мир шизофреника) (Sartre, 2001, 251–

¹ В тексте №1 Ниа XXIII Гуссерль поясняет, что под воображением в широком смысле слова понимается, наряду с образным сознанием и фантазией, память и предвосхищение (антиципация). Непологающая установка сознания в отношении *Bildsujet*, а тем более эстетическая установка не являются необходимыми для акта воображения (Husserl, 2005, 5, 6, 19).

254, 262)². Именно вторая перспектива важна для данной статьи, поскольку в работах М. Ришира она получила свое дальнейшее развитие. Отталкиваясь от рассуждений Гуссерля о противоречивом характере образа, Ришир настаивает на необходимости различать воображаемое как то, что в результате помещения в образ стало копией реальности и представляет собой продукт массового потребления, и воображение как работу художника, создающего произведение, дающую шанс доступа к подлинно феноменологическому. В результате своих исследований Ришир пришел к радикальному выводу о том, что образ по своей природе является антиподом искусства.

2. ДВЕ ТЕНДЕНЦИИ В ГУССЕРЛИАНСКОЙ ДЕСКРИПЦИИ ВООБРАЖЕНИЯ

Э. Гуссерль, провозгласив восприятие «праисконным опытом мира», считал неверным мнение о том, что в восприятии сознание достигает не самой вещи, а лишь ее копии (Husserl, 1976, 81, 89). Теорию, согласно которой существует две реальности, одна — вне сознания, другая, являющаяся копией первой, — в сознании, Гуссерль полагал бессмысленной (Husserl, 1976, 207–208). М. Ришир отмечает, что феноменология, и, в частности, Гуссерль как ее основатель, отстаивая тезис о том, что в опыте восприятия сознанию дана сама вещь, присутствующая телесно, «во плоти» (*leibhaft da*), внесла значительный вклад в развенчание теории репрезентации (Richir, 1998, 4). И этому положению не противоречит то, что внешнее восприятие по своей природе не может быть адекватным, что ему одновременно свойственны и недостаточность, и избыточность (Bernet, 2012). Не препятствует данности вещи в ее самости и принципиальная погрешимость восприятия: то, что к его сущности принадлежит возможность быть опровергнутым последующим опытом. Гуссерль последовательно отвергает репрезентативность в двух аспектах. Во-первых, он отрицает статус образа (знака) у воспринимаемой вещи по отношению к ее сущности (которая предположительно могла бы быть дана в божественном созерцании либо в созерцании ученого). Во-вторых, он оспаривает наличие ментальных образов воспринимаемых вещей, критикуя тем самым «теорию отражения» (*Bildtheorie*)³.

² П. Рикер отмечает, что Сартр в ходе своего исследования в «Воображаемом...» изменяет ракурс описания воображения: спонтанность как сущностная черта воображающего сознания превращается в «магию очарованности» (Ricoeur, 1981, 172).

³ В. И. Молчанов отмечает, что, в теории отражения «отсутствует анализ опыта сознания, и по простой причине: сам этот опыт даже не предполагается. Сознание предстает только как «субъективный образ объективного мира» (Molchanov, 2011, 474).

Данная теория зародилась в Античности и является распространенным способом описания сущности восприятия⁴, однако ближайшим образом оппонентами Гуссерля оказываются Ф.Брентано и К.Твардовский. И если текст Ф.Брентано можно связать с «теорией отражения» лишь косвенно, учитывая, что психический акт характеризуется им одновременно и как направленный на предмет, и как содержащий предмет в себе (Brentano, 1996, 33; Molchanov, 2002), то К.Твардовский явным образом придерживается «теории отражения». Он полагает, что как нарисованный пейзаж является картиной (*Bild*) пейзажа действительного, в то время как действительный пейзаж выступает в качестве темы (*Sujet*) картины, так и содержание представления выступает в качестве образа действительной вещи, «посредством содержания представления предмет, соответствующий этому представлению, является [...] отраженным психически, т.е. представленным» (Twardowski, 1997, 51).

Отвергая данную схему в отношении восприятия, Гуссерль применяет ее к воображению, используя термины *Bildobjekt* для образа, выполняющего функцию репрезентанта, и *Bildsujet* для предмета, который посредством данного образа репрезентирован (Husserl, 2001a, 393). Критикуя «теорию отражения», Гуссерль пользуется кантовской моделью аргументации, утверждая, что «образность (*Bildlichkeit*) объекта, функционирующего как образ, не есть, очевидно, [его] внутреннее свойство (не есть “реальный предикат”)» (Husserl, 2001a, 393). Только наделенное свободой сознание может придать объекту значение не самостоятельной вещи, а образа иного, отсутствующего, предмета (Husserl, 2005, 18).

В контексте «теории отражения», таким образом, возникает необходимость различения воображения и восприятия. В V «Логическом исследовании» и «Идеях к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая» (далее по тексту — «Идеи I») Гуссерль противопоставляет акты восприятия, с одной стороны, и акты воображения и сигнификации, с другой стороны, как простые (фундирующие) и комплексные (фундированные) акты. Проводя различие между простыми и комплексными актами (Husserl, 2001a, 376–378), он исходит из того, что каждый интенциональный акт либо содержит в своей основе объективирующий акт (акт, конституирующий некоторую

⁴ В философии Нового времени вариацией данной теории является учение о первичных и вторичных качествах вещей, развитое Локком (Locke, 1985, 95, 154–155, 183–192), но существовавшее уже у Декарта (Descartes, 1989, 333, 342–343), а позже упоминающееся Кантом (Kant, 2006, 101–103).

предметность (*Gegenständlichkeit*)), либо сам является таковым⁵. В дальнейшем над объективирующим актом надстраиваются иные типологические свойства (*Aktcharaktere*), если варьируется качество акта, либо, при варьировании его материи, первоначально сконституированный предмет включается в новую, усложненную предметность. При этом Гуссерль настаивает на том, что комплексный акт, точно так же как и простой, является единым, а не состоящим из нескольких соединившихся актов, и посредством комплексной интенции конституируется один-единственный предмет (Husserl, 2001a, 399).

И образное, и сигнификативное сознание являются репрезентацией (в отличие от восприятия, в котором объект презентирован, присутствует). Каждый из этих комплексных актов включает фундирующий акт, в котором схватывается некий объект, однако он имеется в виду не сам по себе, а лишь как возможность доступа к иному объекту, которую сообщает ему фундированный акт.

Различение воображения и восприятия как фундированного и фундирующего актов привело Гуссерля к выводу, что воображение, в отличие от восприятия, прямо (*direkt*) относящегося к вещи, относится к вещи через посредство медиума (*mittelbare Beziehung*) (Husserl, 1968a, 423). В Hua XXIII «Фантазия, образное сознание и память» Гуссерль повторяет эту мысль: сравнивая воображение (фантазию) с восприятием, он противопоставляет опосредованность (*Mittelbarkeit*) фантазийного представления прямому (*direkt*) отношению восприятия к своему объекту (Husserl, 1980, 24). Данное замечание можно счесть аргументом в пользу того, что восприятие достигает самой вещи «во плоти», однако оно вносит двусмысленность в понимание природы образа.

Сложность также в том, что у Гуссерля, наряду с первой тенденцией противопоставления воображения восприятию, существует и вторая тенденция, заключающаяся, напротив, в усмотрении сходства между восприятием и воображением в их отличии от сигнификативных актов.

Так, в I и VI «Логических исследованиях» Гуссерль противопоставляет друг другу два класса актов: сигнификативные (символические акты, «пустая интенция») и осуществляющие (наполняющие) интенцию интуитивные акты (в кантовском смысле видения, созерцания), включающие в себя воображение (фантазию)⁶. Посредством первых предмет лишь подразумевается, имеется

⁵ Данную исследовательскую позицию Гуссерль наследует от своего учителя Ф. Brentano, который полагал, что все психические феномены суть либо представления, либо основываются на представлениях (Brentano, 1996, 24).

⁶ В VI «Логическом исследовании» Гуссерль исходит из того, что «объективирующие интенции в первую очередь делятся на *сигнификативные* и *созерцательные*» (Husserl, 2001b, 218–

в виду (*gemeint*), тогда как посредством вторых реализовано отношение к предмету, т. е. предмет дан. При этом Гуссерль эксплицитно уподобляет отношение пустой интенции и ее осуществления традиционной философской дихотомии мысли (понятия) и созерцания (Husserl, 2001b, 184), что позволяет сравнивать гуссерлианскую критику разума с критикой разума Канта.

Таким образом, с одной стороны, воображение, в отличие от восприятия, относится к вещи через посредство медиума. С другой стороны, Гуссерль включает воображение, наряду с восприятием, в класс актов, осуществляющих смысл, т. е. приводящих предмет к данности. Сосуществование этих двух особенностей — важный и оригинальный ход в гуссерлианском учении. То, что у Канта соединено (непосредственность и интуитивность⁷), Гуссерль различает: опосредованное отношение к предмету не препятствует воображению созерцать, т. е. достигать предмет в его самоданности.

3. ТРЕХЗВЕННАЯ СТРУКТУРА АКТА ВОООБРАЖЕНИЯ И ПАРАДОКСАЛЬНЫЙ СТАТУС ОБРАЗА (*BILD OBJEKT*)

Развивая свою мысль о комплексности акта воображения, Гуссерль в Ниа XXIII указывает, что его структура в случае физического образа (т. е. если образ может быть воспринят как вещь физического мира) является трехзвенной и предполагает три схватывания: апперцепцию вещи как объекта реального мира, ее апперцепцию как *Bildobjekt* и апперцепцию *Bildsujet*. Данные схватывания осуществляются одновременно, а не во временной последовательности. Было бы неверно полагать, что сначала некоторая предметность конституируется как вещь физического мира и лишь затем — как образ: образ немедленно схватывается в качестве такового, и для того, чтобы преобразовать вещь, схваченную как *Bildobjekt*, в предмет нормального восприятия, необходимо сознательное усилие, своего рода рекурсия. Разумеется, по преимуществу внимание обращено именно к конституированию *Bildsujet*, именно в этом акте мы живем, а к *Bildobjekt* — лишь в случае принятия эстетической установки. Таким образом, в акте воображения (при наличии физического образа) конституируется три предметности (Husserl, 2005, 30). Однако при этом они не имеют самостоятельного характера, и воображение, рассмотренное как целостный комплекс-

219) и указывает, что «каждый полный акт созерцания имеет характер или восприятия, или воображения» (Husserl, 2001b, 237).

⁷ Интуитивности чувственности Кант, как известно, противопоставляет дискурсивность рассудка (именно в смысле его опосредованности) (Kant, 2006, 88–89, 156–159 (В 33, 93–94)).

ный акт, производит только одно явление. Сказанное согласуется с мнением Гуссерля о том, что «каким бы образом ни был составлен акт из частичных актов, если это вообще акт, то он имеет свой коррелят в одной предметности» (Husserl, 2001a, 375).

Феноменологический статус схватываемых в акте воображения предметностей весьма проблематичен. По мнению Гуссерля, лишь в восприятии нечто может явиться нам своей собственной персоной, как присутствующее в своей самости (Husserl, 2005, 18). Однако в нормальном акте воображения объект — носитель образа — ни предварительно, ни параллельно не является нам в самостоятельном акте восприятия как вещь реального мира, поскольку реальный и воображаемый мир сосуществовать не могут⁸. Либо мы видим заключенный в раму холст, либо нечто изображенное на картине. Воображаемый мир — это другая реальность, из эмпирически воспринимаемой реальности мы должны быть выхвачены. В этом отношении воображение подобно символическому акту: чтобы прочесть текст, нужно увидеть буквы, однако наше внимание всецело обращено к значению, к которому они отсылают. Как полагает Гуссерль, наш выбор в пользу воображения, а не восприятия является следствием подчинения интенции автора (Husserl, 2005, 49). Сартр пронизательно замечает, что «...на спонтанность сознания оказывается сильное влияние: эти умело организованные формы и цвета почти навязываются нам в качестве образа Пьера. Если я захочу их *воспринять*, они станут этому сопротивляться» (Sartre, 2001, 119–120).

Bildobjekt — это и есть то, что является, однако наше внимание направлено не на него, не он имеется в виду (если только речь не идет об эстетическом созерцании). Гуссерль отмечает, что «репрезентировать объект означает перенести его во внутренний образ, заставить его витать перед собой» (Husserl, 2005, 18). *Bildobjekt* «парит перед нашим внутренним взором», но при этом он выступает в качестве аналогического репрезентанта иного объекта. Как показывает Гуссерль в «Идеях I» на своем знаменитом примере с гравюрой А. Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол», явление *Bildobjekt* есть результат модификации нейтральности в отношении полагания объекта внешнего мира, в результате чего восприятие становится нейтральным перцептивным сознанием *Bildobjekt* (Husserl, 1976, 251–252). Модификация нейтральности, как известно, предполагает «подвешивание» вопроса о бытийном статусе. Поэтому Гуссерль указывает, что *Bildobjekt* «...есть нечто являющееся, которое никогда не существовало

⁸ Аналогичной позиции придерживается и Сартр (Sartre, 2001, 61).

и никогда не будет существовать и которое, конечно, ни на секунду не принимается нами за нечто реальное» (Husserl, 2005, 21). Сказанное справедливо для образного сознания в целом, независимо от наличия либо отсутствия эстетической установки.

Bildobjekt наделен характеристикой двойного конфликта. Во-первых, это конфликт с актуально присутствующим, доступным нормальному восприятию. В качестве иллюстрации Гуссерль приводит метафору: рама картины, будучи физической вещью, данной в восприятии, есть в то же время распахнутое окно в другой, ирреальный, мир, для созерцания которого требуется воображение (Husserl, 2005, 50). И не только восприятие объекта как вещи физического мира (ткань, пятна краски, камень) исключает явление *Bildobjekt*, но двусмысленно и само это явление, поскольку оно, как утверждает Гуссерль, взятое в себе и для себя, имеет характер явления в восприятии, обычного представления. И в то же время это не случай «нормального и полного» восприятия, поскольку человек на картине не полагается как действительно присутствующий (Husserl, 2005, 43, 51). Однако он стремится казаться таковым, считает Сартр: «...персонаж картины мягко понуждает меня принимать его за человека» (Sartre, 2001, 79)⁹, портрет Пьера пытается «выдать себя за Пьера собственной персоной» (Sartre, 2001, 80). *Bildobjekt*, следовательно, имеет стремление подменить собой объект восприятия, выдать себя за оригинал.

Во-вторых, *Bildobjekt* вступает в конфликт с *Bildsujet*. Через его посредничество *Bildsujet* становится доступным созерцанию, однако при этом различие *Bildobjekt* и *Bildsujet* должно сохранять свою силу. Гуссерль исходит из того, что *Bildobjekt* в отношении *Bildsujet* выполняет функцию аналогического репрезентанта. Эта предпосылка содержит много неясностей. Во-первых, логично предположить, что сходство, как и тождество, не принадлежит предметам как их объективное свойство, а усматривается, конституируется в соответствующем акте сознания. Во-вторых, возникает вопрос о модусе сознания, в котором конституируется объект, подходящий для сравнения. Из текстов Гуссерля вытекает, что *Bildobjekt* в качестве такового должен обладать определенными чертами, которые могли бы напомнить о сходных чертах, созерцавшихся когда-то в актуальном чувственном восприятии. Однако мнение о том, что *Bildsujet* принципиально доступен созерцанию как реальная вещь, а также что во-

⁹ Сартр вспоминает: «Очувтившись однажды в незнакомом зале Руанского музея, я принял за живых людей персонажей одной огромной картины. Иллюзия длилась очень недолго... и все же в течение этого ничтожного промежутка времени мое сознание было не образным, а, напротив, перцептивным» (Sartre, 2001, 79).

ображение есть своего рода имитация восприятия, по меньшей мере спорно. Между тем даже у Сартра можно найти подобные утверждения. Например, он указывает, что в акте воображения «интенция... направлена не на какое угодно содержание, а на то, которое само по себе должно быть аналогично объекту, о котором идет речь... если я хочу представить лицо Пьера, нужно, чтобы я направил свою интенцию на вполне определенные объекты, а не на свое перо или на этот кусок сахара» (Sartre, 2001, 76). П. Рикёр отмечает «нежелание» Сартра преодолеть точку зрения о репродуктивности воображения и утверждает, что, понимая образ как аналогический репрезентант отсутствующего предмета, автор только укрепил позицию о приоритете оригинала (Ricoeur, 1981, 167–173). При этом Рикёр приходит к заключению, что под оригиналом имеется в виду именно объект восприятия, неисчерпаемости и богатству которого противопоставляется сущностная бедность воображаемого (Ricoeur, 1981, 171). К выводу о том, что из теории аналогической репрезентации неизбежно вытекает понимание воображения как репродуктивного акта, занимающего подчиненное положение по отношению к восприятию, приходит и Б. Ставарска (Stawarska, 2005, 141–142).

Известно, что для Гуссерля чувственное восприятие является парадигмальным примером опыта сознания. Воображение в иерархии актов сознания занимает более низкое место по сравнению с восприятием и есть только воспроизведение однажды увиденного, а не приведение вещи к присутствию в ее собственной самости. В «Идеях I» Гуссерль прямо определяет фантазию как «модификацию нейтральности в отношении “полагающей” репрезентации (*Vergegenwärtigung*), следовательно воспоминания в самом широком смысле» (Husserl, 1976, 250). Развивая предпосылку о воображении как репрезентации, Гуссерль утверждает, что *Bildobjekt* обладает тремя видами черт: обеспечивающими сходство с *Bildsujet*, не обеспечивающими сходства и, наоборот, демонстрирующими различие. В наличии последних и заключена возможность конфликта между *Bildobjekt* и *Bildsujet*. Напротив, чем большее число черт обеспечивают аналогию, тем более полным становится созерцание *Bildsujet*. Таким образом, Гуссерль вводит градацию полноты созерцания. Однако данная схема приводит к противоречию самого автора. Рассматривая современные ему примеры максимального перцептивного сходства *Bildsujet* и *Bildobjekt* — панорамы, а в особенности восковые фигуры, — Гуссерль приходит к неожиданному выводу о том, что совпадение одного с другим не обеспечивает максимальную полноту созерцания. Напротив, постоянное колебание между восприятием и воображением, от которого мы не можем удержаться несмотря на знание при-

роды объекта, вызывает антиэстетическое чувство. Воображение предполагает необходимость различения между *Bildobjekt* и *Bildsujet*, при этом данное различение должно быть проведено уже на дорефлексивном уровне. В случае же их полного совпадения мы как раз и имеем дело с имитацией, подделкой действительности, которую производит *Bildobjekt*, пытающийся встроиться в реальный мир, но обладающий чуждой ему природой. Сартр, рассматривающий «семью образа» (*la famille de l'image*)¹⁰ как переход от физического образа к ментальному (т. е. от воображения к фантазии), указывает, что «материя»¹¹ никогда не была совершенным аналогом объекта представления: для того чтобы его истолковать и заполнить его лакуны, всегда требовалось некоторое знание» (Sartre, 2001, 119). Движение от физического образа к ментальному Сартр и понимает как эволюцию «материи» и знания: «материя» постепенно становится все более скудной, все больше пробелов восполняются знанием, которое, по мнению Сартра, радикально модифицируется, приобретает вырожденный характер (Sartre, 2001, 130–131). Ослабление сходства между «материей» и *Bildsujet* знаменует собой переход от воображения к фантазии (допускающей, чтобы привидевшаяся автору во сне карета «представляла собой категорический императив» (Sartre, 2001, 111), а отнюдь не утрату полноты созерцания, не вырождение образа в знак, а воображения — в сигнификацию, как это логически вытекает из рассуждений Гуссерля. Впрочем, рассуждения Сартра об аналогической репрезентации, также заимствованные у Гуссерля, не должны ввести нас в заблуждение. Мы узнаем своего друга Пьера не в фотографии, где число черт, обеспечивающих аналогию, максимально, а в шарже, содержащем нарочитые искажения перцептивно усмотренного (Sartre, 2001, 72, 73). На фотографии мы даже впервые знакомимся с теми деталями внешности Пьера, которые ранее от нас ускользали (т. е. так, как можно знакомиться с объектом восприятия, никогда не данным нам сразу и целиком, а всегда лишь в бесконечных оттенках). Однако при этом фотографии, по точному выражению Сартра, «недостает жизни» (Sartre, 2001, 72). И это, вопреки мнению Гуссерля, связано именно с избытком репрезентирующих черт, а не наоборот. Ключевым является рассуждение Сартра об отношении между оригиналом и образом как о магической связи: «первая связь, полагаемая между образом и моделью, — это проистечение (*émanation*)

¹⁰ Термин, обозначающий у Сартра род, объединяющий различные виды образов (Sartre, 2005, 40–112).

¹¹ В статье мы предлагаем рассматривать термин «*matière*», используемый Сартром, как своеобразный эквивалент *Bildobjekt*, что, однако, не соответствует значению термина *hylé* (нем. *Stoff*), используемому в «Идеях I», откуда Сартр первоначально его заимствовал.

одного из другого; оригиналу свойственна онтологическая первичность; но он воплощается, он нисходит в образ» (Sartre, 2001, 82).

4. М. РИШИР: ОБРАЗ КАК СИМУЛЯКР И АРТЕФАКТ

Парадоксальная природа *Bildobjekt* является предметом пристального внимания со стороны М. Ришира, большинство работ которого посвящено воображению в его связи с искусством.

Важными отправными вехами в исследовании Риширом гуссерлианских трудов являются диалоги Платона (в частности, «Государство», «Софист») и «Критика способности суждения» И. Канта. Для Ришира имеет значение целый ряд ключевых замечаний, сделанных Кантом. Во-первых, это определение прекрасного как того, что «всем нравится без [посредства] понятия» (Kant, 2001, 191). Для Канта сказанное означает, что представление о прекрасном имеет исключительно субъективную, а не объективную соотносительность (поэтому суждение вкуса есть эстетическое, а не логическое суждение), и, следовательно, «красота безотносительно к чувству субъекта сама по себе ничто» (Kant, 2001, 170–173, 186–189). Во-вторых, утверждение о том, что суждение вкуса основано на благорасположении, безразличном к существованию предмета. Здесь нужно учесть, что интерес (благорасположение, связанное с представлением о существовании предмета) у Канта так или иначе связан со способностью желания, а воля, если только это не воля к добру, является гетерономной, основанной на патологических склонностях (Kant, 2001, 153–155). В-третьих, Ришир активно использует представление Канта о том, что в основе эстетического суждения о предмете лежит сопровождающая чувственное представление, посредством которого этот предмет нам дан, свободная игра познавательных сил — способности воображения (*Einbildungskraft*) и рассудка (Kant, 2001, 183–191). Как утверждает Кант, данные познавательные способности оживляются «для неопределенной, но все же согласованной деятельности (*Tätigkeit*)... а именно такой, какая требуется для познания вообще» (Kant, 2001, 188–189).

Также Ришир в качестве исследовательского инструмента привлекает учение Платона о мимезисе (*mimesis*), которое имеет прямое отношение к теории аналогической репрезентации Гуссерля. В диалоге «Софист» Платон различает творческую деятельность ремесленника, производящего вещь, и подражательную деятельность художника, создающего лишь отображение (*eidolon*) вещи (Plato, 2007a, 408 (266 c, d)). При этом подражание, как утверждает Платон, может быть основано на знании того, чему подражаешь (научное подражание),

и не основано на знании (подражание, основанное на мнении) (Plato, 2007a, 410 (267 b, c, d, e)), что и имеет место как в случае софиста, так и в случае художника, которых Платон в этом отношении уподобляет друг другу (Plato, 2007a, 358 (234 b, c)). В подражательном искусстве Платон различает создание подобия (*εἰκόν*) вещи и создание ее призрака (*φάντασμα*), который только кажется подобным (сходным), не являясь таковым в действительности (Plato, 2007a, 360–361 (236 a, b)). В книге X «Государства» Платон помещает произведения искусства на третью ступень по отношению к подлиннику — сущности вещи (идее). Он указывает, что ремесленник является мастером, создающим вещь — подобие идеи, тогда как художник подражает не идее, а творениям мастеров, но и им не в том, каковы они на самом деле, а лишь в том, какими они кажутся. Таким образом, произведение искусства есть подражание (воспроизведение) призраков, а не действительности (Plato, 2007b, 458–462 (596 b, c, d, e, 597, 598 a, b, c)).

Вооружившись указанным инструментарием, Ришир использует его для своего рода позитивного и негативного описания воображения (*imagination*). В рамках данной статьи будет рассматриваться по преимуществу его негативное описание, основанное на различении воображения (*imagination*) и воображаемого (*imaginaire*), искусства (*art*) и артефакта (*artefact*).

По убеждению Ришира, образ (*Bildobjekt*), составляющий сферу воображаемого (*imaginaire*), имеет природу, радикально отличную от природы воображения. Он указывает, что «воображение... есть способность облекать в форму (*Einbildung*), а не “способность помещать в образы”» (Richir, 1997, 79). Данное утверждение связано с парадоксальной природой *Bildobjekt*.

Рассматривая предложенную Гуссерлем структуру акта воображения, Ришир соглашается с тем, что нельзя говорить о физической поддержке (*support*) образа, *Bildobjekt* и *Bildsujet* как о последовательно являющихся в данном акте предметностях. Физическая поддержка образа исключена из поля восприятия, и необходимо усилие абстрагирования, чтобы воспринять ее как вещь реального мира. Ришир отмечает, что воображающая интенциональность «является единственной, где схватывание (*Auffassung*) образа (*Bildobjekt*) неотделимо от схватывания помещенного в образ объекта (*Bildsujet*)» (Richir, 2011, 16). В строгом смысле, полагает Ришир, неправильно называть *Bildobjekt* образом, поскольку он есть лишь функция, состоящая в репрезентации отсутствующего объекта, и вне этой функции его нет.

Действительно, *Bildobjekt* может быть рассмотрен двояко: в его отношении к актуально присутствующему и к *Bildsujet*. Именно в конфликте с явлен-

ным в актуальном восприятии, возникая в сердцевине реальности, *Bildobjekt* конституируется как ничто (Husserl, 2005, 59). Поскольку он не может быть объектом нормального восприятия, которое, с точки зрения Гуссерля, всегда является полагающим актом, Гуссерль, характеризуя схватывание *Bildobjekt*, использует термин *Perzeption*. Ришир полагает, что это своего рода неинтенциональное восприятие, однако Дж. Бро (переводчик Ниа XXIII на английский язык) указывает, что для Гуссерля различие между восприятием (*Wahrnehmung*) и перцепцией (*Perzeption*) состоит в том, что вторая является неполагающим актом (Brough, 2005, XLVII). Исходя из данного критерия, Гуссерль в некоторых текстах отличает *Bildobjekt* от фикции (*Fiktum*) и перцептивной иллюзии (*perzeptiver Schein*). Это различие проводится Гуссерлем не всегда, но имеет большое значение. Ни Сартр, ни, впоследствии, Ришир такого различения не проводят, что позволяет им связать воображаемое с психопатологией (в самом радикальном варианте воображаемое рассматривается Сартром как мир шизофреника (Sartre, 2001, 253–271)) и манипулятивными стратегиями в политике.

Важно, что *Bildobjekt*, с точки зрения Гуссерля, изначально не конституируется ни как сущий, ни как не-сущий. В Идеях I *Bildobjekt* описывается как результат модификации нейтральности в отношении восприятия (Husserl, 1976, 252). Данная черта *Bildobjekt* исключает его из потока актуального опыта. Соответственно, подлинно образное сознание не предполагает введение зрителя в заблуждение. Иллюзия (фикция), напротив, заставляет нас обманываться. Гуссерль объясняет это на своем излюбленном примере с восковой фигурой: «подлинная фикция (восковая фигура) непосредственно является в сфере реальности, в то время как образ подлинно «является» не в этой сфере, но в своем собственном пространстве, которое в себе самом не имеет непосредственного отношения к реальному пространству. Подлинная фикция, или лучше сказать подлинная иллюзия...которая разочаровывает нас, есть явление вещи, а именно полагающее явление реальности» (Husserl, 2005, 570). Создание такого рода объектов Гуссерль рассматривает как своего рода трюк и называет их воздействие «эффектами ярмарок». И эта линия рассуждений близка к Платону, который связывает деятельность художника и воздействие произведения искусства на неокрепшие умы с обманом и обольщением (Plato, 2007a, 358 (234 b, c)).

Однако Ришир в этом отношении гораздо ближе к Платону, чем Гуссерль. Комментируя Гуссерля, он не различает, а отождествляет *Bildobjekt* с фикцией (*fictum*) и перцептивной иллюзией (*illusion perceptive*), «неустранимо парадоксальный характер» которой, по его мнению, состоит в том, что «эта иллюзия не

должна окончательно рассеяться в потоке опыта в пользу “истинного” восприятия...» (Richir, 1998, 5). Иллюзорность (фиктивность), а следовательно, и способность вводить в заблуждение становится у Ришира сущностным свойством образа. Образ, понятый так, Ришир именуется термином «симулякр» (*simulacre*), считая его эквивалентом *εἶδωλον* (а скорее, *φάντασμα*), и прямо следует платоновской линии рассуждения, утверждая, что «нет ничего более обманчивого (*trompeur*), чем образ» (Richir, 1997, 87).

Импульсом к работе воображения выступает сущностная нехватка (*manque*) каких-либо средств выражения, наличие внутренних границ (*limites*), обеспечивающее лакуны и зазоры, что характеризует все подлинные произведения искусства, оборачиваясь для них шансом их феноменализации (Richir, 1997, 79–80). Напротив, все моменты образа, понятого как *simulacre*, даются одновременно, он насыщен (*saturée*)¹² видимым. Перефразируя метафору Гуссерля, Ришир замечает: «Образ... не есть мир, но есть... окно в мир и как таковой, подобно фотографии, насыщен видимостью: он кажется дающим себя сразу, со всеми своими элементами» (Richir, 1997, 85). На эту особенность уже обращал внимание Сартр, именуя ее сущностной бедностью образа (Sartre, 2001, 61). Созерцание объекта в образе есть квазинаблюдение, поскольку мы не можем узнать из образа ничего нового, кроме того, что сами в него вложили¹³. Иллюстрацией данного тезиса является цитируемый Сартром пример Алэна с образом Пантеона, количество колонн которого мы бессильны сосчитать (Sartre, 2001, 168–171). Этот пример приводит и Ришир, но в несколько ином контексте и без ссылки на указанных авторов. Насыщенность визуальным не оставляет места для игры воображения и превращает произведение в продукт (Richir, 1997, 87).

Термин *simulacre* у Ришира эквивокативен. С одной стороны, это платоновское подражание (*imitation*), репрезентация (*représentation*) реальности. При этом «репрезентация» в данном контексте имеет не нейтральный смысл, она рассматривается как подмена (*substitut*) реальности. Так, Ришир отмечает: «кино является нефилософским жанром, и во всяком случае далеким [...]

¹² Данный термин имеет у Ришира отчетливо негативный оттенок, однако обязан своим происхождением «насыщенному феномену» (*le phénomène saturé*) Ж.-Л. Мариона.

¹³ На данную сущностную особенность образа у Сартра обращает внимание, в частности, Э. Нир (Nir, 2017, 54), однако его вывод о том, что квазинаблюдение, свойственное воображению, есть лишь побочный продукт прямого созерцания опыта данности объекта (Nir, 2017, 58), представляется спорным и не учитывающим базовое гуссерлианское различие акта сознания и его предмета.

от феноменологии в том отношении, что оно изначально репрезентирует мир вместо того, чтобы открывать к нему доступ» (Richir, 1997, 87). Именно необычайное содержательное богатство (*prégnance*), насыщенность видимым, позволяет образу-симулякру стремиться «занять место реальности» (Richir, 1997, 81). Будучи весьма убедительной подделкой реальности, он действует подобно галлюцинации и обладает чарующей (*fascinateur*), квазигипнотической властью. Очарование симулякра, его галлюцинаторная власть выражаются в том, что он посредством увеселения (*divertissement*) способствует отвлечению (*distraktion*), бегству от мира, которое «освобождает дух от обязанности работать, приводит в действие воображение в сомнении и неопределенности» и погружает его в грезу, «где все дано и где достаточно позволить себя убаюкать» (Richir, 1997, 87–88).

Однако Ришир приходит к неожиданному выводу, что, с другой стороны, симулякр, будучи подражанием, иллюзией, тесно связан с искусством. Каждый из видов искусства, считает Ришир, по причине своей ограниченности (*finitude*) и тех жердей (*perches*), которые оно протягивает нам, чтобы мы могли участвовать в его смыслообразовании (*Bildung*), действует как симулякр, но при этом своим собственным способом (Richir, 1997, 81). Таким образом, симулякр, который так или иначе вводит в заблуждение, может не только подавлять, но, напротив, мобилизовать работу воображения (Richir, 1997, 82). Представляется, что в этом смысле симулякр выступает как опора, отталкиваясь от которой, воображение получает свой творческий импульс. Например, Ришир указывает, что «симулякр театра, но также и его искусство, состоит в том, чтобы выдать... повторение текста за его первоначальное творение, за историю, которая осуществляется на глазах зрителя» (Richir, 1997, 82). Симулякр немое кино создает иллюзию того, что наш взгляд имеет прямой доступ к вещам окружающего мира (*Umwelt*), где нечто разыгрывается, но нам самим то, что разыгрывается, недоступно, и этот недостаток можно компенсировать лишь риторическим кодированием игры актеров (Richir, 1997, 83).

Противоположностью искусству (*art*) в концепции Ришира выступает артефакт (*artefact*). Он указывает, что этот термин используется им не в общепринятом смысле «произведенного или производного от искусства», а в смысле подражания, но не реальности, а явлению (*appareance*), или симулякру, реальности. Артефакт «производит образ (*εἶδωλον*), который сам имеет следствием порождение иллюзии реальности, ее подмену» (Richir, 2002, 64). В качестве примеров артефактов Ришир приводит компьютер, фотографию и кинематограф. В контексте данной статьи мы рассмотрим два последних примера, так как они

относятся к современному «визуальному искусству». Прояснение природы артефакта не является простой задачей, поскольку для любого образа, с точки зрения Ришира, характерно то, что, будучи чем-то застывшим и свершившимся, он всегда уже утратил отношение к реальности. Однако особенность артефакта заключается в том, что образ создается при посредничестве нечеловеческого агента — технических средств, — в принципе неспособного вступить в отношения с чем-либо. Платон утверждал, что подражатель не имеет ни знания, ни правильного мнения об изображаемом предмете, а руководствуется мнением о нем «невежественного большинства» (Plato, 2007b, 467 (602 a, b)). Подлинное искусство, считает Ришир, основано на мимезисе иного рода: во-первых, у художника нет модели (явления реальности), которой он бы подражал, и, во-вторых, художник знает то, что изображает, пусть это знание и нельзя назвать философским в платоновском смысле (Richir, 2002, 63, 68, 69). Напротив, в случае создания образа с применением фото- или видеокамеры знания об изображаемом предмете не может быть *a priori*, тогда как зритель, которому адресован фотографический или кинематографический продукт, находится под влиянием иллюзии, что видит образ реальности. Казалось бы, можно отыскать сходство между фотографией и картиной, написанной в натуралистическом стиле. Однако радикальным отличием фотографии от картины является то, что изображенное на фотографии никто никогда не видел. И речь идет не о том, доступно ли в принципе то, что представлено в произведении искусства, чувственному восприятию (хотя и этот вопрос является важным), но о том, что камера имитирует воспринимающее сознание, но по своей природе объектив несоизмерим с человеческим глазом. Ришир отмечает, что в нашем восприятии вещей неустранимо присутствует ощущение времени и движения, а также кинестетические ощущения, связанные с движением своего собственного тела, в то время как аппарат схватывает образ механически. Деятельность талантливого фотографа, который может возвысить фотографию до ранга искусства, состоит в том, чтобы суметь редуцировать свое живое тело-плоть, без участия которого невозможно ни одно из пластических искусств, к глазу и приспособить (*adapter*) свой глаз к искусственному «глазу» камеры, что, как указывает Ришир, требует большой работы: длительного обучения и опыта (Richir, 2002, 65).

Сказанное относится в еще большей степени к кинематографу. То, что фотографии недостает движения и времени, дает ей возможность стать подлинным искусством, поскольку оставляет место для работы воображения. Напротив, кино «завоевало» то, что отсутствовало в фотографии, в связи с чем отстоит от подлинного творчества гораздо дальше и, по мнению Ришира, боль-

ше, чем любое другое современное искусство, заслуживает критики в платоновском ключе. Экран кажется «непрерывным зеркалом» реальности, находящейся за спиной у зрителей (возможно, в этом есть и заслуга Платона). Однако невозможно ни оказаться, ни даже вообразить себя в месте, где якобы разыгрывается реальность, поскольку в действительности за спиной у зрителя находится только искусственный «глаз» проектора. Необходимо сделать акцент на том, что Ришир называет «эффектом артефакта» (*effet d'artefact*). Речь идет о галлюцинаторном эффекте симулякра, иллюзорном действии иллюзии, в результате которого мы верим в то, что образ является не иллюзией, а зеркалом реальности, «как если бы аппарат воспринимал вещи лучше, чем мы сами, и как если бы он мог заменить нас, чтобы погрузиться “в сердце” самой реальности, застигнутой в свободном полете» (Richir, 2002, 65). Галлюцинаторный эффект симулякра отличается от галлюцинации в психиатрическом смысле тем, что в последнем случае предметом галлюцинации является сама реальность, тогда как в первом случае — ее образ (Richir, 1997, 89; Richir, 2002, 66). Зрители не разбегаются из кинотеатра при виде приближающегося поезда, однако все же захвачены (*sont captés*) симулякром, принимая его не за иллюзию, а за отражение реальности. Важным следствием галлюцинаторного эффекта является то, что образ, порождаемый артефактом, вызывает у зрителей не эстетическое, а патологическое (в кантовском смысле) чувство: речь идет о состояниях сознания (эмоциях, желаниях) «первого уровня» (*au premier degré*), тогда как в случае эстетической установки они были бы модифицированы и преобразены.

5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведем итоги исследования. Отдельные замечания Гуссерля о сущности воображения, сделанные им в «Логических исследованиях» и «Идеях I» — текстах, где систематическое учение о воображении отсутствует, — указывают на противоречивость природы образа (*Bildobjekt*). Сочетание опосредованного отношения к предмету, отмеченное Гуссерлем в рамках критики «теории отражения», и способности воображения созерцать предмет, т.е. приводить его к данности, в отличие от пустой интенции значения, в которой предмет лишь подразумевается, дает основания считать сущность образа парадоксальной. Следствием этой парадоксальности является эксплицированный Гуссерлем в текстах, составивших Ниа XXIII, двойной конфликт, в который образ вступает, с одной стороны, с окружающей реальностью, а с другой стороны, — с изображаемым предметом. То обстоятельство, что образ рассматривается как аналогический репрезентант отсутствую-

ющего предмета, закономерно придает ему сомнительный онтологический статус копии реальности. Несмотря на то, что у Гуссерля количество черт образа, выполняющих аналогизирующую функцию, прямо пропорционально степени полноты созерцания предмета, личный опыт восприятия образов, практически полностью имитирующих свой объект (восковые фигуры, панорамы), привел его к мысли, что в строгом смысле слова образ следует отличать от фикции (иллюзии). *Bildobjekt* конституируется в нейтральной установке, и, следовательно, не только не полагается сознанием как нечто принадлежащее актуальному миру, а напротив, он в принципе несоизмерим с реальностью. В случае иллюзии имеет место не воображение, а восприятие, опровергаемое последующим опытом, считает Гуссерль. Однако он признает, что, несмотря на знание природы объекта (восковая фигура), сознанию по-прежнему навязывается колебание между воображающей и воспринимающей установкой. Следовательно, проблема остается.

Французские феноменологи, о которых идет речь в данной статье, не только не различают образ и иллюзию, а напротив, радикализируют их сходство, в результате чего воображаемое становится у Сартра миром шизофреника, а у Ришира — продуктом массового потребления, средством идеологических и политических манипуляций, чуждым подлинному искусству. Ришир в своих рассуждениях следует за Платоном, рассматривая образ как *εἶδωλον* (*simulacre*). Будучи подделкой, репрезентацией реальности, образ по своей природе является лживым. Насыщенность и содержательное богатство образа-симулякра не оставляют лакун и зазоров, которые бы могли стать импульсом к работе воображения. Сартр назвал эту особенность «сущностной бедностью» образа, из которого невозможно узнать ничего нового. Однако, с другой стороны, симулякр у Ришира оказывается близок к искусству, поскольку воображение нуждается в нем как в опоре, чтобы начать свою работу. В отличие от симулякра, артефакт, по мнению Ришира, искусству противостоит. Артефакт создается при помощи технических средств, которые имитируют не реальность, а сознание. Поэтому артефакт представляет собой подражание не реальности, а симулякру (иллюзии) реальности. Галлюцинаторное действие артефакта выражается в нашей вере в то, что мы видим образ (зеркало) самой реальности, как если бы нечеловеческий агент имел к ней более полный доступ.

REFERENCES

- Bernet, R. (2012). Phenomenological and Aesthetic *epoché*: Painting the Invisible Things Themselves. In D. Zahavi (Ed.), *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*. Oxford, Oxford UP. 10.1093/oxfordhb/9780199594900.013.0028. Retrieved from <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199594900.001.0001/oxfordhb-9780199594900-e-28>

- Brentano, F. (1996). Psychology From an Empirical Standpoint. In F. Brentano (Ed.), *Izbrannyye raboty* (11–94). Rus. Ed. Moscow: Dom intellektual'noi knigi, Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo Publ. (In Russian)
- Brough, J. B. (2005). Translator's Introduction. In E. Husserl (Ed.), *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925)* (XXIX–LXVIII). Dordrecht: Springer.
- Descartes, R. (1989). Principles of Philosophy. In *Sochineniya v 2 t. T. 1* (297–422). Rus. Ed. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)
- Flajoliet, A. (2008). *La première philosophie de Sartre*. Paris: Éditions Champion.
- Husserl, E. (1968a). *Logische Untersuchungen. Zweiter Band, I. Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Husserl, E. (1968b). *Logische Untersuchungen. Zweiter Band, II. Teil: Elemente einer phänomenologischen Aufklärung der Erkenntnis*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Husserl, E. (1976). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (Hua III/I). The Hague: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. (1980). *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen, Texte aus dem Nachlaß (1898–1925)* (Hua XXIII). The Hague: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. (2001a). *Collected Works, vol. 3 (1)* (V. Molchanov, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Gnozis, Dom intellektual'noi knigi Publ. (In Russian)
- Husserl, E. (2001b). *Logical Investigations, vol. II* (D. Moran, Ed., J. N. Findlay, Trans.). London and New York: Routledge.
- Husserl, E. (2005). *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925)*. Dordrecht: Springer.
- Kant, I. (2001). Critique of Judgement. In *Sochineniya na nemetskom i russkom yazykakh. T. 4* (66–833). Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Kant, I. (2006). Critique of Pure Reason. In *Sochineniya na nemetskom i russkom yazykakh. T. 2. Ch. 1* (1–1071). Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Locke, J. (1985). An Essay Concerning Human Understanding. Books I-III. In *Sochineniya v 3 t. T. 1* (77–582). Rus. Ed. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)
- Molchanov, V. (2011). Analytical Phenomenology in E. Husserl's "Logical Investigations". In E. Husserl (Ed.), *Logicheskie issledovaniya. T. II. Ch. 1: Issledovaniya po fenomenologii i teorii poznaniya* (462–557). Rus. Ed. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ. (In Russian)
- Molchanov, V. (2002). Two Lectures on Brentano. *Logos*, 2002, 1 (32), 46–67. (In Russian)
- Nir, E. (2017). Imagination and the Image: A Revised Phenomenology of Imagination and Affectivity. *Bulletin d'analyse phénoménologique*, XIII 2, 52–67.
- Plato. (2007a). Sophist. In *Sochineniya v chetyrekh tomakh. T. 2* (329–412). Rus. Ed. St Petersburg: Izdatel'stvo S.-Peterb. un-ta: "Izdatel'stvo Olega Abyshko" Publ. (In Russian)
- Plato. (2007b). Republic. In *Sochineniya v chetyrekh tomakh. T. 3. Ch. 1* (97–494). Rus. Ed. St Petersburg: Izdatel'stvo S.-Peterb. un-ta: "Izdatel'stvo Olega Abyshko" Publ. (In Russian)
- Richir, M. (1997). Le cinéma: artefact et simulacre. *Protée, Printemps*, 79–89.
- Richir, M. (1998). Phantasia, imagination et image. *Voir*, 17, 4–11.
- Richir, M. (2002). Art et Artefact. In *Utopia 3, la question de l'art au 3ème millénaire* (62–75). GERMS, Paris.
- Richir, M. (2011). Imagination et phantasia chez Husserl. *Eikasia, Revista de filosofia*, 40, 13–32.
- Ricoeur, P. (1981). Sartre and Ryle on the Imagination. In P. A. Schilpp (Ed.), *The Philosophy of Jean-Paul Sartre. The Library of Living Philosophers, Vol. XVI* (167–178). Illinois: Open Court Publishing Company.

- Sartre, J.-P. (2001). *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*. Rus. Ed. St Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)
- Sartre, J.-P. (2005). *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard.
- Stawarska, B. (2005). Defining Imagination: Sartre Between Husserl and Janet. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4, 133–153.
- Twardowski, K. (1997). On the Content and Object of Presentations. A Psychological Investigation. In *Logiko-filosofskie i psikhologicheskie issledovaniya* (38–159). Rus. Ed. Moscow: “Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya” (ROSSPEN) Publ. (In Russian)
- Vostrova, G. (2014). The Mind's Ability of Neantisation in Early Sartre's Phenomenology of Creativity. *Filosofiya i sovremennost'*, 4, 63–71. (In Russian)