

Российская Академия Наук  
Институт философии

**ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ**  
(Междисциплинарные исследования)

Москва  
2008

УДК 100.7  
ББК 15.12  
В—42

**Ответственный редактор**  
доктор филос. наук *И.А. Герасимова*

**Рецензенты**  
доктор филос. наук *Г.В. Гриненко*  
кандидат филос. наук *В.П. Перевалов*

В—42 **Визуальный образ** (Междисциплинарные исследования) [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. И.А.Герасимова.— М. : ИФРАН, 2008.— 247 с. ; 20 см.— Библиогр. в примеч. — 500 экз. — ISBN 978-5-9540-0095-5.

В книге представлены результаты междисциплинарных исследований проблем визуализации и образного мышления. Эпистемологи предлагают системные модели создания и восприятия зрительных образов. Обсуждение проблемы восприятия форм природы вносит вклад в синергетическую парадигму. Ряд работ посвящен анализу художественного образа в живописи, литературе, кинематографе, архитектуре. Различные точки зрения на индивидуальные, социальные, политические и культурные образные реальности представлены специалистами по психологии, антропологии, политологии, культурологии.

Книга предназначена для специалистов различного профиля, интересующихся проблемами творчества.

*Светлой памяти  
Светланы Казанцевой*

*И.А. Герасимова*

## **Искусство и наука видения**

В жизни человека роль зримых образов трудно переоценить. Дидактическое требование наглядности в образовании рассматривается как одно из основных, ведь сложный материал, новая мысль, вводимое абстрактное понятие становятся доступными, когда можно предъявить наглядное изображение. Какую бы сферу культуры и жизнедеятельности человека ни взять — будь то искусство, наука, повседневность или духовные практики — зрительным образам, зрительному мышлению, восприятию и воображению придается особое значение. Даже не задумываясь, *большинство людей воспринимают как реально существующее именно то, что для них зримо-ощутимо*. Каждая культура создает свои каноны и приоритеты зрительного восприятия и конструирования, человек видит мир через создаваемые им модели, в том числе и перцептивные. Генетические и психофизические исследования позволяют сделать вывод о существовании индивидуализированных жизненных миров: не только отдельная культура выстраивает свой мир образов, но и отдельный человек воспринимает мир объективно-индивидуализированно. Противовес индивидуализации образует противоположная тенденция к стандартизации и примитивизации мышления в политической и идеологической борьбе мировоззрений, интересов и амбиций. Человек создал и продолжает создавать искусственную среду обитания, проецируя во внешних образах состояния своего

внутреннего мира, как эмоционального, так и интеллектуального. Увлечение инновациями, творчеством артефактов и виртуальных миров оборачивается потерей ориентиров и забвением принципа гармонии — с самим собой, с другими людьми, с природой. Последствия этого не в последнюю очередь стали причинами глобального кризиса, затронувшего все стороны жизни.

Понятия гармонии и целостности философы объединяли в созидаемом принципе красоты, что на протяжении всей истории философской мысли составляло фундаментальную основу эстетики. В предлагаемом читателю коллективном труде представлены результаты исследований, инициатором которых стали Международные эстетические конференции «Метафизика визуального», проводимые Эстетической ассоциацией России в Институте философии РАН. Председатель Ассоциации — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник сектора эстетики Константин Михайлович Долгов. Активным организатором и душой конференций стала Светлана Анатольевна Казанцева, старший научный сотрудник, кандидат философских наук, доцент. Именно ей принадлежала идея подготовки специального междисциплинарного издания по насущным проблемам визуализации. К глубокому прискорбию ее друзей, Светлана Анатольевна рано ушла из жизни. Это случилось в январе 2007 года, в самый разгар работ над проектом. Эта книга — дань ее светлой памяти. В сборнике публикуется одна из последних статей Светланы Анатольевны «Иконичность как онтологическое основание символического образа в иконописи», которая по сути есть духовное завещание мыслителя, равнодушного к судьбам мира и человека. В современной массовой культуре (или антикультуре?) возводится в культ потребление и развлечения, но за мнимым плюрализмом маскируется душевное и духовное обнищание. Работа Светланы Анатольевны — напоминание о забываемой сущностной природе человека. В предисловии к статье автор словами о. Сергия Булгакова выразила глубинный смысл и назначение высокого искусства: «Искусство зрит мыслеобраз или идею, которая просвечивает вещи и составляет ее идеальное содержание или основание». В православной традиции духовная жизнь не мыслима без икон,

символические образы которых помогли человеку стать духовным существом, способным переживать незримые реалии духовных измерений. *Человеку дано природой видеть незримое.*

Исследования, представленные в коллективном труде, многоплановы и содержат выводы многих научных и философских направлений и дисциплин. Структурно книга поделена на три большие части. Первая часть «Постигая тайны зримости» — вклад эпистемологов в развитие темы. Проблемы визуального познания и творчества обсуждаются с разных точек зрения. В центре внимания И.А.Герасимовой творчество и возможности самосовершенствования человека во всех его проявлениях — в науке, искусстве, духовных практиках. Автор различает материальную и ментальную визуализации, раскрывает тайны эйдетического воображения — способности управлять спонтанными потоками ярких внутренних образов. Показывается, как символические изображения организуют знаковую жизнь науки и как сделать научное открытие благодаря удачно найденному образу. «Фантазия обладает особенной продуктивностью, когда нацелена не на фиктивные предметы» — этот тезис Е.Н.Шульга отстаивает в работе, посвященной анализу феноменологии восприятия и проблеме фантазии и истины. *Эйдосы, умозрения, иначе — визуальные мыслеобразы правят миром.*

Известный специалист по синергетике Е.Н.Князева ставит фундаментальный вопрос: «Как закономерности объективной самоорганизации универсума на различных уровнях его иерархической организации соотносятся с закономерностями движения образов в человеческом сознании?» Привлекающая широкое внимание различных специалистов синергетика открывает оптимальные (эффективные в экономии) и гармоничные формы, созданные природой: спиральные структуры, правильные шестигранные структуры (типа пчелиных сот), фрактальные, или самоподобные, структуры. Эти универсальные паттерны самоорганизации мира проявляются как архетипы, учат человека целостному восприятию мира и его глубинному пониманию. Проблемы систематизации и минимизации мышления обсуждаются в работе Н.Т.Абрамовой. Автор разрабатывает концепцию генерализации и обсуждает

пути наглядной поддержки этой мыслительной операции. *Мыслеобразы эффективны, если сгармонизированы с универсальными формами природы.*

Во вторую часть «Визуальные образы в искусстве, литературе, архитектуре» вошли эстетические и искусствоведческие исследования. Визуальные миры иконописи и живописи исследуются в уже упомянутой работе С.А.Казанцевой и в статье И.П.Никитиной. Автор монографических работ по эстетике, И.П.Никитина на примере истории русской живописи показывает, как разнообразные социокультурные установки оказывали влияние на видение природы. «*Мы видим то, что знаем*», — заявляют ученые, «*смотри то, что должно быть*», — требует традиция.

Принцип междисциплинарности находит поддержку в кругах филологов. Новые идеи относительно природы сознания, высказываемые как гуманитариями, так и естественниками, реализуются в исследовании грамматических и стилистических форм русского языка, проделанном С.Я.Пименовой. На примерах из рассказов А.П.Чехова автор показывает, как сущность (человек или другой объект, обозначенный существительным) обладает зримоощутимым реальным или потенциальным проявлением в меру своего сознания/качества. «Экранизация литературных произведений — это новый вид художественного творчества, родившийся в XX в.» — этот тезис отстаивает С.М.Арутюнян, для которого кинематограф — профессия. Игровые технологии постмодерна все дальше уводят от замысла литературного произведения. Эти и другие последствия современных технологий обсуждаются в его работе «Слово и визуальный образ». *Человек живет в визуальных виртуальных мирах, которые создает сам.*

Эмоционально воспринимающий мир человек *видит то, что переживает и чувствует, то что, созвучно его настроению и миропониманию.* Философское эссе Н.А.Кормина и В.В.Мартыненко «Петербург: метафизическая панорама» оживляет мир образов поэтической, литературной и интеллектуальной Северной столицы.

Третью часть «Мир, который мы творим и в котором мы живем» открывает оригинальное исследование И.А.Бесковой. Автор вводит понятие индивидуальной объективной реальности, которая определяется внутренним миром, спецификой те-

лесности и существенно зависит от личностной истории формирования данного индивида. Как в таком случае организуются дискурсы самопредъявления человека и коммуникации, — эти и другие экзистенциальные вопросы в центре внимания И.А.Бесковой. В третью часть вошли работы преимущественно антропологического и культурологического характера. *Каждый создает свою индивидуальную объективную реальность зримых образов. Может ли другой индивид ее увидеть? Реально ли видеть глазами другого?* Одно из актуальных направлений исследований — межкультурные коммуникации — представлено работами Л.В.Кривых и М.В.Березняк. Как лицо человека воспринимается человеком индивидуалистической культуры и как оно воспринимается человеком коллективистской культуры, — на этот вопрос дается ответ в статье Л.В.Кривых. Развиваемый автором культурно-семиотический подход позволяет пролить свет на разницу в самопредъявлении и в восприятии, казалось бы, привычных вещей. Мария Березняк посвятила свою работу изучению роли зрительного мышления в китайском менталитете. Китайская письменность, основанная на иероглифических образах, хотя и не переводима на язык рациональной аналитики, но может быть в нем представлена схематически. Автор объясняет особенности китайского мышления, опираясь на когнитивно-информационный подход.

*Человек видит то, что ему показывают, и то, в чем его убеждают.* Тематика политической культуры представлена работами молодых ученых Вероники Шаровой и Елены Шаровой. Как создаются имиджи политиков, как культивируются образы врагов — эти и другие проблемы манипуляции общественным сознанием стали предметом анализа политологов. Визуальные образы — мощное средство в информационных войнах, но также и мощное средство решения собственных проблем в аутотренингах и психотерапии. Приемы визуализации в клинической психотерапии — предмет исследования Л.А.Котельниковой. *Образы-фигиции могут стать реальностью для устремленного человека.*

Проблема телесности обсуждается во многих работах, а в статьях О.С.Васильева и Д.А.Бесковой она становится центральной. *В движении зримо-ощутимый образ образует само тело человека.* Профессиональный тренер и врач О.С.Васильев обсуждает специфику двигательного образа и его роль в культуре

движения. Возникает вопрос — культура движения относится к специальным видам профессиональной деятельности или же можно говорить о культуре движения относительно всех человеческих проявлений, в том числе бытовых? Новое направление в клинической психологии — психология телесности ставит вопрос шире, говоря о культуре телесности. Человек рассматривается как биопсихосоциальное существо. Теоретическая психология находит выходы в практику, полагая, что изучение структуры телесности и ее динамики позволяет вводить в круг системного психосоматического анализа жизненные феномены, в их числе внешний облик, одежда, интерьер. Интересный анализ этих феноменов, оказывающих влияние на психоэмоциональное состояние человека в обыденной жизни, проделан специалистом-психологом Д.А.Бесковой.

Междисциплинарный характер исследования вызвал ряд трудностей из-за несовпадения языков и методологий. Контексты употребления основных терминов, тесно связанных с базовым понятием образа — «визуальный образ», «зримо-ощутимый образ», «когнитивный образ», «художественный образ», «поэтический образ», — по смыслу различаются в зависимости от научной или философской традиции. Исследователи, принявшие участие в труде, стремились прежде всего к пониманию друг друга на уровне смыслов, а не выражений. Согласование терминологии и выработка единого языка не ставились как специальные цели. Тезисы о поддержании многообразия подходов и о равном праве на существование различных культурных традиций Запада, Востока и России разделялись большинством участников проекта. Ответственный редактор в данной плюралистической ситуации сочла нужным представить индивидуальность позиций и оставить текст статей без существенного редактирования, предоставляя читателю самому разобраться в предлагаемых решениях.

Коллективный труд подготовлен усилиями двух отделов Института философии — Отдела эпистемологии и логики и Отдела социальной и политической философии. Авторы благодарят всех своих коллег, принявших участие в обсуждении статей.

# ЧАСТЬ 1. ПОСТИГАЯ ТАЙНЫ ЗРИМОСТИ

И.А. Герасимова

## Визуализация, творчество и культурные практики

### Что такое визуализация?

Под визуализацией в широком смысле понимают видение – способность делать зримыми объекты и процессы. Видение предполагает знание, осознание, понимание. Видение-понимание дается не только через зрение, но через другие чувства – осязание, слух, вкус, обоняние. Видение как состояние переживается тонко-разумными эмоциями. В этом значении визуализация совпадает с воображением как способностью конструировать чувственный и ментальный образ. Есть особая разновидность визуализации, при которой внимание целиком направлено вовнутрь, в ментальные реальности внутреннего видения. В таком случае говорят об *эйдетическом воображении* – способности ментального порождения и переживания живых картин, которые воспринимаются столь же ярко и отчетливо, как и при внешнем восприятии (восприятии, направленном на объекты внешнего мира). В собственном значении визуализация обязательно предполагает качество зримой осязательности. Условно будем выделять внутренне-ориентированную и внешне-ориентированную визуализации.

Внешне-ориентированная визуализация предполагает направленность внимания вовне. Происходит сплав внутреннего и внешнего, воображение скоординировано с телесными действиями с физическими предметами. Например, художник создает чувственные образы, работая с двумерным полотном, воспринимая цвет, светотень, динамику линий и зарождаю-

щуюся композицию непосредственно глазом. Художественное воображение работает, опираясь на физическое зрение и эстетический вкус. В ряде случаев требуется аналитическая поддержка в виде предварительного продумывания сюжета — вплоть до концепции картины, но в импровизационных техниках («техниках потока») — кисть художника ведет настроенное и особое состояние сознания и психики, для которого характерен баланс расслабления-напряжения и такое качество внимания, как произвольность-непроизвольность. Свободная игра действия, ощущений и потока образов сравнима с родом *медитативной практики*.

В медитативных практиках внешние объекты служат определенной цели — помочь практикующему войти в определенное состояние сознания. Различают созерцательные и кинестетические (телесно-двигательные) медитативные визуализации. Например, существуют две разные практики работы с *янтрами* (мистическими рисунками) — статическая и динамическая. *Созерцают* янтру-символ посредством всматривания в изображение, но в одной из тибетских школ буддизма (мастера Вайрочаны, VIII в.) — янтру образует само тело практикующего, ритмично меняющее свои формы в пространстве (асаны) в координации с определенным дыханием. Индийская статическая йога созерцанием внешнего образа вызывает динамику внутренних энергий с последующим достижением расширенных состояний сознания. Цель динамической тибетской йоги — достижение расширенного сознания путем обретения единства тела, энергии и ума, установлению баланса между внешне-телесной и внутренне-энергетической динамикой.

Часто под визуализацией понимают *материализацию субъективного визуального образа*, реализацию идей и образов в физическом мире. Материальное воплощение идеи — плода устремления и воображения — смысл творчества в культуре, ориентированной на внешний мир. Воплощение может осуществляться на разных уровнях и в разных аспектах материальной действительности — вещей, вещества, энергий, информации. На рынке услуг популярны архитектурная визуализация и визуализация интерьера. Широкое распространение получает *виртуальная* визуализация. Искусство кино и компьютерные телекоммуника

ции используют технологии анимации — создания живых зримо-осязаемых картин, при помощи оцифровки, а также электронных и иных невещественных носителей.

Если внимание направлено во внешний мир, то стоит различать объективный (реальный) образ, субъективный (перцептивный) образ и модельный образ. Объективное зрительное представление основано больше на знании, чем на впечатлении. Перцептивный образ отражает восприятие и переживание видимого не без влияния культурной среды и индивидуального когнитивного стиля воспринимающего. Модельный образ, предполагающий неизбежно свойственное рациональному типу мышления упрощение, выполняет двойную функцию в познании — отражения выделенных характеристик предмета настоящего и конструирования таковых в отношении предмета будущего.

### **Визуализация в научном творчестве**

Без визуализации в широком смысле — воображения — научное творчество было бы невозможным. В своей основе оно опирается на знаково-символическую природу сознания, познающего мир опосредованно через целенаправленное создание искусственных языков и моделей. Визуализация в узком смысле в виде наглядных рисунков, графиков, чертежей выполняет многие функции: понимания, прояснения, доказательства, открытия и изобретения нового через наглядный образ и аналитическую работу мышления. В математике примерами могут служить процедуры геометрических доказательств, а в современной форме математического моделирования — анимационные компьютерные сценарии.

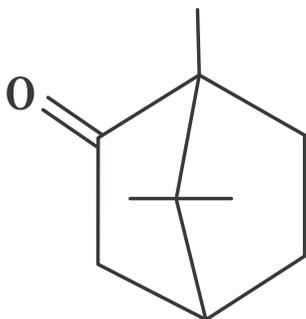
В ряде научных дисциплин для кодирования информации специально конструируются иконографические и идеографические языки. Конструирование таких искусственных языков требует большой изобретательности и художественного воображения. Показателен пример Леонардо да Винчи. В современной картографии используется условное изображение сверху. Для человека, находящегося на летательном аппарате, представить вид сверху нетрудно, но этот язык физических карт возник, когда еще ни один летательный аппарат не поднялся в небо. Современные

Леонардо картографы рисовали вид местности с определенной точки зрения. Прозорливый ум Леонардо, опираясь на глубокие познания в перспективе, воображение и художественный талант, впервые «увидел» местность сверху. Он рисует карту Тосканы с совершенно неожиданной точки зрения: художник как бы парит высоко над холмами и реками. Внизу виден берег Тирренского моря, наверху — река Арно с притоками. На языке современной психологии можно смело утверждать, что способность визуализации играла в индивидуальном когнитивном стиле Леонардо ведущую роль. Предложенный им научный метод включал в себя три основных позиции: 1) внимательное наблюдение; 2) многочисленные проверки результатов наблюдения с разных точек зрения; 3) зарисовка предмета или явления, возможно более искусная, так чтобы проверки результатов могли быть увидены всеми и поняты с помощью коротких сопроводительных пояснений. В области ботаники да Винчи был первым, кто описал законы филлотаксиса, управляющие расположением листьев на стебле, законы гелиотропизма и геотропизма, которые описывают влияние солнца и земного притяжения на растения. В области анатомии он создает систему изображения органов и тел в поперечном разрезе. Во времена Леонардо преподаватели медицины мало интересовались анатомическими рисунками, пока их не убедил метод Леонардо. Его система включала в себя показ объекта в четырех видах, так чтобы его можно было досконально осмотреть со всех сторон. Созданные Леонардо принципы анатомического рисунка используются и в наши дни.

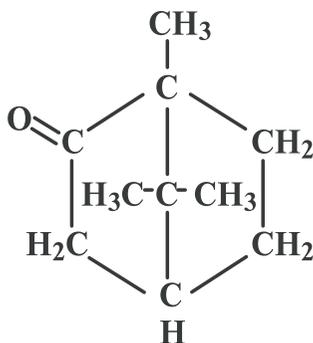
Сегодня многие творческие люди с развитой способностью визуализации, подобно Леонардо, рисуют трехмерный физический предмет с любого ракурса, даже из расположения в пространстве, которое физическое тело в принципе занять не может. Проведенные исследования феномена зрения и видения позволяют сделать выводы о разумности глаза<sup>1</sup>, другими словами, наше видение в большей степени зависит от ментального конструирования предмета или ментальной визуализации. Мы видим то, что *хотим видеть* и то, что *можем знать*. Причем знание, сопровождающее видение, не обязательно представимо в речи. Визуальное понимание может быть ясным (ясновидение), но не обязательно четко осознанным и понятым через слово.

В химии имеются многочисленные методы, которые специалисты именуют представлениями: графические изображения не воспроизводят реальность, а символически ее преобразуют. Этот метод справедливо называют одновременно научным и художественным. Выдающийся современный химик с философским пониманием основ этой науки Р.Хоффман назвал метод представлений внутренним кодом химии, ее субкультурой<sup>2</sup>.

Передача структурной информации посредством графических изображений в химии преследует различные цели. Смысл, передаваемый рисунком-схемой, сразу же бросается в глаза при знании этого профессионального языка. Графические записи можно рассматривать как особый вид стенографии. Например, вместо того, чтобы выписывать полные структурные формулы с указанием всех атомов, химик для своих коллег рисует формулу-скелет. С точки зрения когнитивной науки можно отметить, что формула-скелет служит целям когнитивной экономии<sup>3</sup> — по принятым конвенциям наглядного кодирования подразумеваемая информация без труда восстанавливается профессионалом.



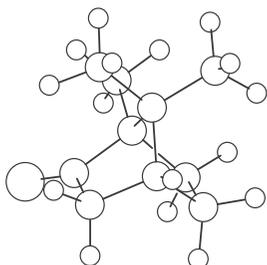
Формула-скелет камфоры



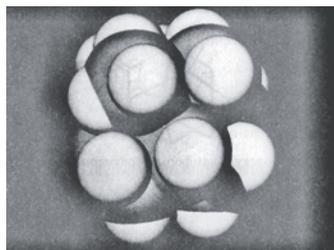
Полная структурная формула камфоры

В зависимости от усложнения задач и повышения уровней исследования возникают потребности в более обширной информации и, соответственно, рисунки становятся более сложными. Широко распространено более реалистическое шарос-

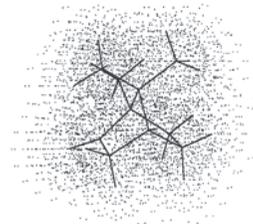
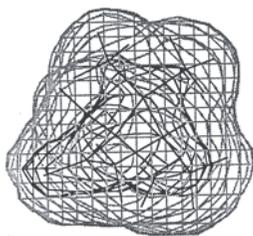
тержное изображение, которое позволяет воспроизвести молекулярные представления, а более усложненный вариант — объемное изображение с помощью полусфер.



Шаростержневое изображение молекулы камфоры



Объемное изображение молекулы камфоры с помощью полусфер



Два способа представления электронов в молекуле камфоры

Однако эти средства уступают в простоте формулам-скелетам, которыми можно обмениваться в обычной беседе. В отличие от химиков-органиков для специалистов по физической химии существенна информация о сложных колебаниях молекул относительно точек пространства, которые лишь условно фиксированы, и информация о вероятности нахождения электронов в заданной точке пространства и заданном моменте времени (ведь все химические свойства определяются электронами). Физико-химические представления широко включают в качестве средств выразительности ломаные и вихревые линии<sup>4</sup>. Орбитали, «гантели» — эти и другие фигуры используются для представления электронного кружения. Решая задачи

синтеза новых веществ, современные химики работают «совместно с компьютером»: достаточно набрать формулу, и электронный помощник выдаст ее визуальный образ, но если формула некорректна, то на ошибку сразу будет указано.

### **Визуализация в практиках йоги**

Наглядные средства и визуализация распространены в научном, в художественном творчестве и в культурных практиках, но имеется существенное отличие — духовные практики йоги, тантры, дзена, дзогчена (учение об уме в традиции Бон — добуддийской религии Тибета) преследуют в качестве высшей цели — достижение просветления и самореализации, а в качестве задач пути первостепенное внимание обращают на познание и преобразование внутреннего мира практикующего. На Западе творчество в искусстве и в науке невозможно без раскрытия и развития способностей творца, развития его внутреннего мира и личностных качеств, однако предполагается, что результаты творческой мысли всегда будут материализованы в культуре и преображаемой действительности. Западная ментальность на вершинах научного гения нацелена на поиск истины и утверждение ее в пределах опыта и практики. Углубление познания не мыслится без изобретения и совершенствования новых технических средств. Западный менталитет возводит на вершину сознание (в союзе с рефлексивной мыслью), считая его самодостаточным управителем разумной жизни, а практики йоги учат управлять самим сознанием. Техногенная цивилизация не мыслит свое развитие без техники, а альтернативный путь заявляет о скрытой мощи естественного потенциала человека. Например, практики буддизма направлены на совершенствование ума (психики) для того, чтобы ум мог воспринимать реальную картину миру. Но чтобы понять духовный путь, его нужно пройти или, по крайней мере, осмыслить ценные приобретения. Можно ли научиться порождать визуальные образы? Как их создавать и как научиться управлять процессами воображения? Думается, что изучение практик самосовершенствования может многое прояснить о визуализации как творческой способности ума.



Бала-янтра  
Помогает достичь  
совершенства в учебе  
и искусствах

Медитативная визуализация – предмет особой заботы в буддийских практиках, при этом важное значение придается искусству. Ценность внешнего содержания произведений искусства не отрицается, но и не преувеличивается, акцент делается на способности внутреннего преобразования творца и воспринимающего, их приобщения к истинной красоте. В философии буддизма «искусство как проявление истинно прекрасного, т.е. внутренней истины и чистоты внутреннего видения, является величайшей творческой силой», – отмечает практик и теоретик буддизма лама Анагарика Говинда<sup>5</sup>. Тем не менее внешне-выраженное искусство мыслится лишь как веха на пути проникновения в психокосм и обретения способностей самодостаточности внутренне-духовного видения и творчества. В тибетском религиозном искусстве, – пишет Говинда, – «от зрителя ожидается, что он не только воспроизведет опыт видения художника путем поглощения всех его деталей, но и воссоздаст его (видение) в своем уме и наполнит его жизнью, пока оно не обретет самостоятельную реальность и встанет перед его внутренним взором, словно спроецированное в пространство»<sup>6</sup>. Главное – игра импульсов в вечном творческом потоке обновления. Очевидно, что речь идет о способности эйдетического живого воображения, которое в своем совершенствовании предполагает «дисциплинированную спонтанность» – умение свободного управления внутренними образами. В тибетской традиции овладение визуализацией включает в себя процесс развертывания – оживления образов и процесс свертывания – интеграции оживленного в сущность своего ума. Это соответствует общей установке буддизма – непривязанности к своим творениям.

Способность эйдетического воображения действительно могучая сила для творчества, но не только в смысле создания субъективных творений. Визуализация широко используется в практиках психотерапии в целях восстановления внутренней гармонии, символического общения с телесными органами. И имеет успех при правильной и упорной работе. В духовных практиках утверждается идея: визуализация, если она правильно воссоздает реальный объект или процесс, способна напрямую создавать реальность без внешних инструментов и «вспомогательных лесов». Отмечается, что этой способностью в своем высшем выражении обладают лишь немногие, ее освоение предполагает уровни. Уровни и аспекты визуализации можно обнаружить, собрав воедино свидетельства об особенностях творчества и на Востоке и на Западе.

Согласно авторитетному исследователю буддийских традиций Тибета Рамачандра Рао, большинство практикующих осваивают визуализацию от 3 до 7 лет, не делая ничего больше<sup>7</sup>. Ученик получает специальное руководство по визуализации и проходит ритуал «наделения силы» от учителя, которая помогает ему в его упражнениях. Ключевым в визуализации является концентрация на символе. Символы многообразны — простые геометрические формы (*янтры*), чертежи с тщательно проработанными деталями (*мандалы*), персональные божества или личные высшие покровители, небожители и небожительницы. Важно, что тибетцы не считают эти рисунки объективной реальностью, они — символы, через которые проявляются духовные энергии и которые помогают на них настроиться. Понять и воспринять функциональные значения символов можно только во время медитации. Священные слова-формулы, жесты, диаграммы рассматриваются как искусственные приемы, которые ведут к визуализации. «Когда визуализации уходят в пустоту, погруженность в *самадхи* становится “естественной” (*sprosMed*), и тогда все вспомогательные средства не нужны»<sup>8</sup>. Визуализация понимается как глубоко творческий процесс, который субъективен. При этом «тибетские тексты ясно разделяют «оптические иллюзии типа миражей» (*sMig-rgyu*) и «картины в сознании» (*sNang-ba*). Если первые — бессознательные, не зависящие от воли представления, то вторые — активные,

обдуманно произведенные. Визуализации принадлежат ко второй категории, когда субъект полностью осведомлен об искусственной природе того, что он вызывает»<sup>9</sup>. Визуализация в тибетской йоге рассматривается как средство, которое позволяет достичь освобождения и чистого сознания, я бы сказала — как способ вхождения в определенное состояние сознания с последующим пребыванием в нем. «Важной деталью является то, что верующий отождествляет себя с божеством, медитирует в этом состоянии и смотрит на мир глазами божества. В одной из *садхан* верующий становится Бодхисаттвой Манджушри, взирает на мир с мудростью и состраданием и подтверждает свой обет освободить все живые существа, пребывающие в *сансаре*»<sup>10</sup>. Таким образом, медитативная визуализация используется как мощное средство трансформации личности через отождествление с высокими образцами.

### Визуализация в искусстве

Техники отождествления и вживания в образ в свое время внимательно изучал К.С.Станиславский, используя их принципы в сценическом искусстве. Интересно, что профессиональная работа актера над ролью во многом напоминает приемы тибетской визуализации. Актер в театре не переживает эмоции, а их изображает, работая с собственными эмоциональными состояниями как со средствами выразительности. Это требует познавательного отношения к эмоциям как к объектам — их изучения и овладения ими. Выдающийся отечественный психолог П.М.Якобсон, автор фундаментальных работ по психологии чувств, проводил разграничение между чувствами писателя, художника, композитора и актера: «Для композитора, писателя, живописца переживание “чувств персонажа” (так условно их можно назвать) является произвольным “компонентом” в их творческой работе, помогающим им лучше понять душевный мир изображаемых персонажей, но в малой степени влияющим на самый способ воплощения материала. Иной характер имеют условия работы актера. Целью его искусства является (во всяком случае в реалистическом направлении)

воплощение на сцене образа живого человека с полнотой его чувств, мыслей, желаний и т.д. Актер для убедительности своей игры (чтобы голос звучал взволнованно, взгляд выражал теплоту, нежность, страх, смущение и т.д.) должен не просто испытывать подъем и волнение, но и чувства, близкие его герою, роль которого он исполняет, так как такие переживания (при соблюдении условий, связанных с художественностью исполнения) делают выразительнее его экспрессию»<sup>11</sup>. Отношение к эмоциям как к объектам у профессионалов — сознательное. Сознание как самообладание — неперемнное качество концертирующего артиста. Часто в связи с этим приводят слова Ф.И.Шляпина: «Только строгий контроль над собой помогает актеру быть честным и безошибочно убедительным... я ни на минуту не расстаюсь с моим сознанием на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки контролировать гармонию действия»<sup>12</sup>.

Примеры умственных представлений, эйдетического мышления и памяти не редки среди талантливых и гениальных людей. В гуманитарной среде мастера-мыслителя выделяет способность создавать текст, представляющий результаты исследования, сразу, без черновиков. Если для теоретика работа «в уме» — это развитость «умозрения», смыслового воображения, то для музыканта работа «в уме», без инструмента свидетельствует о развитости внутрислуховых представлений. «Метод этот, как известно, давно практикуется некоторыми пианистами, скрипачами, вокалистами и т.д., не говоря уже о дирижерах. Подлинными виртуозами в этом отношении были В.Гизекин, И.Гофман, Я.Хейфиц, Э.Петри... О видном московском пианисте Г.Гинзбурге в свое время писали: «Он садился в кресло в удобной и спокойной позе и, закрыв глаза, “проигрывал” каждое произведение от начала до конца в медленном темпе, вызывая в своем представлении с абсолютной точностью все детали текста, звучание каждой ноты и всей музыкальной ткани в целом»<sup>13</sup>. У художников преобладает пространственная визуализация. В письме И.Н.Крамского — И.Е.Репину: «Вы, вероятно, заметили во мне неспособность возиться с эскизами? И почему?.. Я не могу делать их, потому что это меня связывает: чтобы что-нибудь сделать, я должен быть свободен во вся-

кую минуту своего труда. Я пишу картины, как портрет, — передо мною, в мозгу, ясная сцена со всеми своими аксессуарами и освещением, и я должен копировать»<sup>14</sup>.

В случае материализации образов воображения внутренняя мысленная реальность создает события внешней реальности, воплощается в ней, но пройдя путь трансформации. Событие, уже созданное в реальности мысли, достраивается (до-конкретизируется) на физическом плане. Так это бывает у мастеров-музыкантов: «Понятно, ни один оркестр не воплотит с точностью до “миллиметра” все, что хочет дирижер. Каждый из музыкантов, сидящих за пультом, слышит исполняемое произведение по-своему, окрашивая его в цвета своей индивидуальности. Пусть не все произведение, пусть только свою партию, — это уже немало. Так что какую-то коррекцию в планы дирижера оркестр, конечно, вносит. Но — не принципиальную, разумеется. Лучше всего, когда оркестранты, не нарушая общего замысла, обогащают его какими-то новыми нюансами и красками. Но это возможно лишь имея дело с коллективом действительно высокого класса», — делится своим опытом Евгений Светланов<sup>15</sup>.

### **Как развить способность визуализации?**

В ортодоксальной литературе по теории познания тему творчества обсуждали в категориях «идеального» и «материального». Думается, что при обсуждении проблем эйдетического мышления такое разделение не сможет выразить смысл мысли как творящей энергии. В традициях эмпирической метафизики (рациональной системы, выстроенной на основе индивидуального глубинного опыта) мыслеобразы внутренней реальности материальны, или вернее сказать, тонко материальны, принадлежат материи иной природы, чем предметы внешне-физического мира. Более того, утверждается, что мысль и есть материя внутренних планов сознания. Сказанное можно пояснить на современном научном языке, если сделать понятие энергии исходным для определений — вещество окажется кристаллизованной энергией, а информация (или мысль) структурированной энергией. Мысль как структурированная энергия творит миры,

и человек может этой энергией овладеть. Путь — развитие интроспективных способностей, таких как концентрация, визуализация, самонаблюдение, саморефлексия, самоуправление, или на языке синергетики — самоорганизация, охватывающая внешние и внутренние уровни бытия человеческого существа.

На внутренних, тонких планах сознание расширяется и может контактировать с другими живыми существами планетарного универсума, согласно учениям самореализации. Приведу любопытный пример, когда энтузиасты решили попробовать через визуализацию и мысле-действие установить контакт с растениями. Опыты общения с растениями провели в Культурно-выставочном центре «Радуга» города Димитровграда Ульяновской области. Участники экспериментов решили испытать на себе силу мысли, о которой говорится в духовных учениях. Смысл эксперимента состоял в том, чтобы путем общения с растениями, силой мыслеобразов (визуализации) научиться изменять внешний вид растений, цвет, форму листьев или стволов, вкус плодов, запах и пр. Подобной способностью обладал известный американский селекционер Лютер Бербанк, который сумел найти задушевный контакт с братьями меньшими, мог изменять их привычки и ускорять эволюцию растений. Стала популярной фраза Бербанка, которой он уговаривал кактусы: «Вам не нужны колючки, вам нечего бояться. Я защищу вас»<sup>16</sup>. Димитровградский эксперимент отчасти был удачен, а отчасти нет. Относительно одного из результатов мнение единодушно: установить сильную взаимозависимость человека и растения возможно — растения начинают слушаться человека, а человек ощущать и понимать растение. Растения могут измениться, следуя желаниям человека при двух обязательных условиях: «Первое — мысль не должна быть напряженной, но обязательно сопровождаться внутренним духовным движением. Второе — желаемый результат должен быть детально проработан воображением»<sup>17</sup>. Возникли серьезные проблемы с визуализацией. Незрелость визуализации приводила к плачевным исходам — растения не слушались или выходили уродами. Интересно, что, например, «самый “правильный” овес получился у агронома, который отчетливо представлял себе, как должны выглядеть здоровые или больные растения данного вида»<sup>18</sup>. Из

сказанного напрашивается вывод: визуализация — мощнейшая энергия творчества и преобразования мира, но с высокой энергией нужно уметь обращаться.

Тайны эйдетического мышления может прояснить творчество гениального изобретателя Николы Теслы (1856—1943). Его называют гением вне времени<sup>19</sup>. Автор более 300 патентов на изобретения выступал с лекциями о своих взглядах на творчество и природу мироздания. Тесла был первым, кто занимался изучением сверхсильных магнитных и электрических полей и заявлял, что он видит энергетическое будущее человечества в использовании энергии эфира (или энергонасыщенного вакуума). Более того, в своих изобретениях, многие из которых неразгаданны, по его свидетельствам, он использовал энергию эфира. Тесла не нуждался в сверхсложных формульных представлениях современной ему математики, обходясь минимальными средствами гармоничных пропорций в духе античного пифагореизма. Его математическое мышление коренилось в удивительной способности непосредственного видения смысла числовых организующих структур.

Никола Тесла обладал способностью визуализации с детства. Он научился сознательно управлять яркими картинками воображения и развил свой *метод материализации творческих концепций*. Если в сон человек не может вмешаться, то здесь мы имеем дело именно с управляемым сознательным мышлением и воображением, которые создают индивидуальные творческие реальности — миры, в чем-то подобные осознаваемой сновидческой реальности.

Для Теслы процесс творчества проходит ряд этапов. Исходным импульсом является *внешний раздражитель (раздражитель мышления и памяти)*, который появляется в виде чувства потребности в следующем изобретении. Это чувство может возникнуть спонтанно и без видимой связи с внешними обстоятельствами. Затем во внутренней творческой реальности начинают появляться идеи в виде *геометрических образов*. Приходит осознание *принципа* открытия, которое разворачивается в его *физическую интерпретацию*. Физика детализируется и уточняется в *формализации* (математической обработке). Теоретическая модель спускается на конкретный уровень, но той же внут-

ренной творческой реальности: идет выявление *технических свойств* материалов, необходимых для непрерывного действия сконструированной физической модели. Мысленный эксперимент реализуется со всей полнотой конкретики: перед внутренним взором изобретателя его устройства работают при различных испытательных условиях вплоть до износа оборудования, по ходу дела осуществляется коррекция. Самое примечательное в том, что Тесла никогда не ошибался в своих расчетах и моделях!

*Откуда появляются идеи?*

Согласно Тесле, Вселенная — живая система, а люди — это «автоматы», ведущие себя в связи с планами Творца. Человеческий мозг работает автоматически, реагируя на внешние (по отношению к нему) раздражители. Память — это всего лишь реакция человеческого мозга на повторяющийся внешний раздражитель. В биофизическом смысле памяти не существует, заявляет Тесла (хотя сам говорил на 7–8 языках). Человек — это *проводник идей*, идущих из мира идей в мир людей и практики. Эти взгляды близки идеям Будды (индивидуальное сознание как процесс) и Платона (универсальное сознание-пространство). Мышление Теслы исследователь его творчества В.Абрамович рассматривает как первый неоспоримый и ясный шаг в сторону объяснения доктрины Платона. Согласно Платону, математика есть связь между миром идей и миром вещей. Тесла указал на возможность слияния материального и духовного в человеческом сознании и вывел Всеобщий закон резонанса. Если электромагнитные колебания взаимодействуют с тонкими планами, в таком случае числа — это некоторые отражения структуры организации электромагнитных полей. Математические алгоритмы отражают способы воплощения идей в физические объекты. Из современной математики Тесла использовал только ряды Фурье и простые выкладки Архимеда. Математика Теслы — это математика Пифагора и Платона (как созерцательная практика). Согласно Тесле, эфир представляет собой единое недифференцированное поле, состоящее из времени, пространства и энергии, а результатом резонирующих процессов является рождение физической материи. Время — реальный алгоритм овеществленной математики — создается из эфира благо-

даря резонансу физических систем, в эфир же оно и возвращается (сходные идеи выдвигает современный астрофизик Сагал, если вспомнить его «образ червоточин в мироздании»).

Для Теслы всё в мире взаимосвязано: «Аристотель утверждал, что в космическом пространстве существует независимый высший дух, приводящий в движение и мысль — его главный атрибут. Точно также и я уверен, что единый Космос объединен в материальном и духовном смысле. В космическом пространстве существует некое ядро, которое вечно притягивает нас, я чувствую его мощь и его ценности, посылаемые им по всей Вселенной и этим поддерживающие ее в гармонии. Я не проник в тайну этого ядра, но знаю, что оно существует, и когда я хочу придать ему какой-либо материальный атрибут, то думаю, что это СВЕТ, а когда пытаюсь постичь его духовное начало, тогда это — КРАСОТА и СОЧУВСТВИЕ. Тот, кто носит в себе эту веру, чувствует себя сильным, работает с радостью, ибо и сам чувствует себя частью общей гармонии»<sup>20</sup>.

Вдохновившись популярной литературой по восточным практикам визуализации, многие терпят неудачу, когда пытаются пойти по пути этих рекомендаций. Не всем удастся достичь, а тем более за короткий период времени, способности вызывать в себе яркие и отчетливые образы, их удерживать во внутреннем плане восприятия, не говоря уже о возможностях управления ими, как это делал Тесла. Поставив себе цель — научиться визуализировать предметы, ситуации и даже целые сценарии, прежде всего стоит разобраться в своем когнитивном стиле, осознав, что наиболее удастся и как. Для начала определимся с тем чувством, которое наиболее развито. Для одних это будет зрение, для других кинестетика — создание полноты ощущений внутренней реальности объектов через телесно-двигательную динамику (делание), для третьих — слух, более редкий психотип ориентируется на обоняние. Стоит попробовать стартовать именно с ведущего чувства, совершенствование которого автоматически будет вести к утончению всей чувствительности и развитию других органов восприятия. Далее следует определиться относительно предпочтений к конкретному или абстрактному мышлению, восприятию информации через конкретные образы или символы (цвета, линии, фигуры, форму-

лы, схемы). Исследование визуализации приводит к выводам о глубокой зависимости развития продуктивного воображения от всех составляющих структуру психики, ее сознательных и неосознаваемых пластов; координации воли, мысли и чувства; умения интегрировать образное и аналитическое мышление; соединять когнитивные (информационные) и волевые (энергетично-гармонизирующие) стратегии. Развитая визуализация проявляет себя как дисциплинированная спонтанность, которая достигается овладением всеми психическими и когнитивными возможностями человека.

### Примечания

- <sup>1</sup> См.: *Грегори Р.Л.* Разумный глаз. М., 2003.
- <sup>2</sup> *Хоффман Р.* Такой одинаковый и разный мир. М., 2001.
- <sup>3</sup> Термин «когнитивная экономия» предложен И.П. Меркуловым для объяснения когнитивных функций понятий. См., например: *Меркулов И.П.* Когнитивная эволюция. М., 1999.
- <sup>4</sup> Упомянутые графические изображения можно найти в книге Хоффмана (Цит. соч. С. 82–88).
- <sup>5</sup> *Лама Анагарика Говинда.* Творческая медитация и многомерное сознание. М., 1993. С. 140.
- <sup>6</sup> Там же. С. 141.
- <sup>7</sup> *Рамачандра Рао.* Тантра, мантра, янтра. М., 2002.
- <sup>8</sup> Там же. С. 287.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Там же. С. 291.
- <sup>11</sup> *Якобсон П.М.* Психология чувств. М., 1958. С. 238–239.
- <sup>12</sup> *Шалапин Ф.И.* Маска и душа // Литературное наследство. Письма. М., 1960. С. 255.
- <sup>13</sup> *Николаев А.А.* Г.Р. Гинзбург // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 2. М., 1968. С. 179. Цит. по: *Цыпин Г.М.* Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. М., 1994. С. 169.
- <sup>14</sup> *Крамской И.Н.* Письма, статьи. М., 1965–1966. Т. 1. С. 235. Цит. по: *Цыпин Г.М.* Психология музыкальной деятельности. С. 170.
- <sup>15</sup> *Цыпин Г.М.* Указ. соч. С. 195.
- <sup>16</sup> *Парамаханса Йогананда.* Автобиография Йога. М., 1995. С. 382.
- <sup>17</sup> *Гагарина С.А., Андриянова Л.В.* Диалог с растением // Дельфис. 2004. № 2. С. 64.
- <sup>18</sup> Там же.
- <sup>19</sup> См. материалы о Тесле: *Абрамович В.* Метафизика и космология ученого Николы Теслы // Дельфис. 1999. № 1–4.
- <sup>20</sup> Там же. № 4. С. 31.

## **Феноменология восприятия и проблема фантазии**

В этой статье будут рассмотрены некоторые вопросы, касающиеся обоснования концептуального значения фантазии. Трудность философского обоснования фантазии состоит в том, что в поле нашего исследования оказывается специфический процесс, проявление которого мы должны характеризовать не иначе, как относящийся к сфере проявления высших психических свойств человека. Одновременно с этим мы должны учитывать то обстоятельство, что фантазию следует рассматривать совершенно самостоятельно, как феномен сознания и как конкретную категорию, с определения смысла которой как раз и начинается наше обоснование.

На первый взгляд кажется, что фантазия и синонимичное ей слово «воображение» имеют отношение только к созданию особого «воображаемого» мира, где фантазией создается лишь то, что иллюзорно, призрачно, мнимо, ирреально. На самом деле, участие фантазии не ограничивается созданием исключительно иллюзорного знания. Напротив, фантазия имеет непосредственное отношение к становлению и развитию определенных форм сознания, а также к позитивному творчеству. Поэтому задача данного исследования состоит в том, чтобы, во-первых, выявить фундаментальные основания творческого воображения, во-вторых, сравнить различные подходы и феноменологические характеристики данного процесса с целью обоснования его концептуального статуса.

Прежде всего, зададимся рядом вопросом: каково участие воображения в деятельности мышления и можно ли с какой-то долей определенности рассматривать фантазию, воображение как важные феноменологические элементы процесса познания? Как согласовать участие воображения (и даже фантазии) с рациональными методами и научными подходами? Наконец, может ли «феноменология восприятия» рассматриваться не только как часть философии, но и составить концептуальное основание «философии фантазии». Ответить на все эти вопросы в одной статье практически невозможно, но мы все-таки попытаемся рассмотреть некоторые из них, строя наше исследование и рассуждая в русле избранной проблематики. В частности, на некоторые из поставленных вопросов мы найдем ответ, если будем рассматривать фантазию (воображение) в контексте проявления высших человеческих свойств — разума и мышления, выделяя в особую сферу нашего исследования так называемое *первичное восприятие*, используемое для обозначения противостояния мира объектов человеческой субъективности.

Специфика проявления высших психических качеств человека, к которым относят восприятие, внимание, память, мышление, эмоции и речь, состоит в том, что ни один из этих психических процессов не является следствием развития другого (или следствием возрастного созревания организма в целом). Но все эти качества вместе оказывают влияние на развитие личности, на проявление творческого потенциала человека, участвуют в созидательной творческой деятельности. Другими словами, специфика этих выделяемых в качестве самостоятельных категорий высших процессов состоит в том, что каждая может быть выделена (и рассмотрена) как самостоятельная сфера деятельности мозга, идентифицируемая сознанием и рассматриваемая в параметрах, определяемых особенностями внешних объектов, на которые направлено наше внимание.

Преобразования, происходящие при этом в мозге (в этом органе психических процессов), воспринимаются человеком как события, разыгрывающиеся как бы *вне* его — в пространстве, которое воспринимается как пространство внешнее, не совпадающее с осознаваемым «внутренним пространством». Такое четко осознаваемое отделение «внешнего» от «внутреннего»,

разделение на *Я* и мир, на *Я* и *Другой* — не случайно; оно является следствием активной деятельности всей совокупности высших психических процессов в целом.

Активность сознания обуславливает высшие формы приспособления человека к окружающему миру, что позволяет человеку воспринимать явления в их причинной взаимосвязи, разграничивать существенное и несущественное, вносить замысел в деятельность, т.е. придавать всей системе отношений человека к миру целенаправленный характер. Наконец, целесообразные и производные поступки человека организуются благодаря тому, что у него сформирована внутренняя модель внешней среды. Остается открытым вопрос: какое место воображение занимает в структуре сознания и участвует ли фантазия в организации внутреннего метального пространства?

Эта проблема не так проста, как может показаться на первый взгляд. Дело в том, что наше внутреннее пространство (внутренний мир, пространство нашего сознания) мы способны описать в языке только благодаря тому, что обладаем способностью и умением соотносить события нашей внутренней жизни с событиями внешнего мира. Более того, мы описываем события, развивающиеся в нас самих преимущественно на языке свойств тех вещей (или событий), которые происходят вне нас. Это кажется парадоксальным и, тем не менее, очевидность использования «языка фактов и событий» внешнего мира в описании событий жизни внутренней не должна подвергаться сомнению хотя бы только в силу того, что события, происходящие вне нас, свойства вещей мира, находящихся вне нас, мы ощущаем. В то же время психические процессы нашего мозга мы не ощущаем.

Конечно, мы испытываем боль или радость, потребность в воде и пище или ощущаем насыщение, во всех случаях эти различаемые «события» внутренней жизни мы воспринимаем как различные физические изменения, разыгрывающиеся в ограниченном пространстве нашего организма. Благодаря их восприятию (а также различению) происходит осознанный выбор, направленный на реализацию нужной потребности.

Процессы, происходящие в мозге, попадают в зависимость от влияния на них внешней среды. Если принять этот тезис, то следует принять и утверждение, согласно которому «как при-

чины возникновения, так и особенности развития психических процессов оказываются лежащими вне организма. Отсюда понятно, почему характеристики психических процессов принципиально не могут быть выведены только из закономерностей функционирования мозга, реализующего эти процессы»<sup>1</sup>.

Преобразование информации, поступающей из внешней среды и непосредственно воздействующей на органы чувств, психологи связывают с восприятием. Посредством восприятия формируются образы, с которыми как раз и оперируют внимание, память, мышление, эмоции. Целостность образов создается благодаря участию различных анализаторов, составляющих *виды восприятия*: зрения, слуха, осязания, обоняния, вкуса, кинестезии. Эти виды восприятия попадают в сферу исследования когнитивной психологии, которая рассматривает и определяет восприятие как непосредственно связанное с обнаружением и интерпретацией сенсорных стимулов и изучает то, как интерпретируются эти сенсорные сигналы. «Стимулы внешней среды, — пишет Роберт Л. Солсо, — не воспринимаются как единичные сенсорные события; чаще всего они воспринимаются как часть более значительного паттерна. То, что мы ощущаем (видим, слышим, обоняем или чувствуем вкус), почти всегда есть часть сложного паттерна, состоящего из сенсорных стимулов»<sup>2</sup>.

Под стимулами, этой элементарной формой стимуляции, подразумевается воздействие внешнего физического агента на органы чувств. И то, что происходит в дальнейшем с нашими органами чувств, зависит от знания мира. Высшие психические процессы — высшие когнитивные механизмы интерпретируют поступающую сенсорную информацию, и каждое сенсорное событие обрабатывается (воспринимается, понимается) в контексте наших знаний о мире. Поэтому мы вправе теперь утверждать, что весь наш предшествующий опыт придает смысл любым, даже самым простым нашим ощущениям. Таким образом, в сенсорной системе (а ее, как известно, образуют пять видов чувственности: слух, зрение, обоняние, осязание и вкус) обнаруживаются явления внешнего мира, и это с очевидностью позволяет утверждать, что именно «в сенсорной системе расположено место встречи нашего внутреннего мира и внешней реальности»<sup>3</sup>.

Множество отдельных ощущений создают в восприятии целостный и обобщенный образ, который является субъективным порождением внутреннего мира человека и при этом синтезируемый в воображении образ способен влиять на поведение человека и на ход его мыслей. Внутреннее восприятие чаще всего соотносится с чувственным восприятием, которое предполагает участие, функционирование телесных органов, таких, как глаза, уши, язык. Однако такое чувственное восприятие может оказаться ошибочным или вводить нас в заблуждение по поводу внешнего источника нашего ощущения. Существует и другой тип восприятия, который мы относим к сфере ментального. Ментальные процессы порождают образы, не являющиеся непосредственным порождением наших органов чувств; ментальные процессы порождают восприятие особого, *надчувственного* характера. Для обозначения такого восприятия используют специальный термин — *интроспекция*. Для уточнения смысла этого типа восприятия используем примеры.

Известно, что человек может слышать музыку, вдыхать запахи, наслаждаться едой и одновременно воображать себя, например, отдыхающим на берегу Эгейского моря, и при этом он может в некотором неоптическом смысле «рассматривать», наблюдать свои текущие ментальные состояния. «Человек, — пишет Гилберт Райт, — может быть не обучен тому, как использовать эту способность или как различить и упорядочить ее свидетельства, и, тем не менее, тут он гарантирован от глухоты, астигматизма, цветовой слепоты, ослепления или ряби в глазах»<sup>4</sup>. Другими словами, от всего того, что может потенциально исказить воспринимаемый образ.

Поэтому *внутреннее ментальное восприятие* является образом такого истинного восприятия, которое оказывается неприступным для восприятия, основанного исключительно на органах чувств. «По меньшей мере в одном отношении интроспекция признается отличающейся от данных сознания: она связана с сосредоточением внимания и осуществляется от случая к случаю, тогда как осознание считается постоянным элементом всех ментальных процессов, не требующим специальных актов внимания»<sup>5</sup>.

Другим примером активного участия ментального воображения и включения его в действие восприятия могут служить образы нашего сновидения, которые воспринимаются, запоминаются и складываются в целую картину, которая часто осознается как вымышленная, ирреальная. Происходит самонаблюдение за событиями и образами сна, и одновременно они подвергаются расшифровке; и порой фантастическая символика оценивается независимо от всего «сюжета», при этом непосредственное восприятие сюжета осознается спящим как происходящее именно во сне. Образы сновидений создают контекст, который подвергается интерпретации в соответствии с тем смыслом и значением, который сам человек вкладывает в символику образов, отыскивая нужную ему подсказку и порой рассматривая сновидение как определенный «текст», конкретное «послание», наконец, как сигнал, исходящий от какого-то (большого?) органа или всего организма.

Однако мы ничего не можем знать о сновидении, пока не включится «бодрствующая память». Этот феномен нашего самоконтроля над процессами, происходящими в сновидении, Декарт называл «воспринимающим сознанием», так что воспринимающее сознание или *рефлексивное сознание* (что одно и то же) позволяет распознавать сообщения сна как воображаемые и при этом понимаемые именно так. «В любой момент, — пишет Сартр, — я могу сделать его объектом рефлексивного сознания, которое достоверным образом раскроет мне его структуру. Так что рефлексивное сознание сразу же поставит мне очень ценное сообщение: возможно, что в сновидении я лишь воображаю, что воспринимаю нечто, однако достоверно, что во время бодрствования я не могу сомневаться в своем восприятии»<sup>6</sup>.

Интересно отметить, что уже в эпоху античности у философов сложилось совершенно определенное отношение к восприятию. «Само существование восприятий служит подтверждением истинности чувств» — так говорит Эпикур. Для него критерий истины — это ощущения, предвосхищения и претерпевания (такие, например, как наслаждение и боль), а эпикурейцы прибавляют еще к этому списку понятие «образный бросок мысли»<sup>7</sup>.

*Предвосхищение* они связывают с постижением и получением *верного мнения*, с пониманием (постижением) общей мысли, заложенной в нас, рассматривая процесс постижения в целом как «памятование того, что часто являлось нам извне, например: “Вот это — человек”»<sup>8</sup>. Таким образом, «памятование» здесь есть ни что иное, как припоминание, узнавание или, говоря современным языком, соотнесение внутренних ментальных образов с окружающим миром — миром достоверной действительности.

Ощущение достоверности воспринимаемых предметов, вещей, объектов мира, которые человек распознает, составляет основание для восприятия в целом. Благодаря этому феномену в сознании человека складывается своеобразная «концепция восприятия», понимаемая не в том смысле, что человек знаком с какими-то теориями из области физиологии, психологии и эпистемологии. Под «концепцией восприятия» я подразумеваю здесь развитие всей гаммы ощущений, которые человек в состоянии отличить, воспроизвести в своем воображении и выразить в обычном языке. Например, человек способен припомнить (воспроизвести в воображении) благоухание цветущих роз или ощутить во рту кислоту лимона. При этом сила полученного впечатления от ощущений, вызванных воображаемыми предметами (вещами, событиями, ассоциациями), может быть схожа с реакцией, вызванной реально воспринимаемыми вещами.

Воображаемые ощущения фиксируются в сознании, поскольку заимствуют образы из реальной действительности. Между тем описание того, что ощущает при этом человек, требует другого языка. «Ему придется использовать постперцептивные выражения, чтобы показать, что у него такое чувство, будто его колет что-то острое, саднит, как от песка, или жжет что-то раскаленное»<sup>9</sup>. Богатство и многообразие образных выражений языка, которые использует человек в своей обычной речи, указывает на хорошо развитое образное мышление и может свидетельствовать также о склонности к художественному творчеству.

Со времен Декарта, возвестившего *cogito, ergo sum*: «я мыслю, следовательно существую», ни у кого не возникает сомнения в том, что сознание поставляет нам абсолютно достовер-

ные данные, подтверждая факт нашего собственного существования в качестве первой несомненной достоверности. Без уверенности в этом невозможно представить развитие научного знания, в том числе в отношении представлений о процессе познания. Удачное понятие *образный бросок мысли*, используемое греческими мыслителями и философами, близко по смыслу тому, что философы-герменевтики подразумевают под словом «схватывание», а современные психологи подразумевают под «образами», настаивая, в частности, на том, что благодаря акту рефлексии человек обладает непосредственно достоверным содержанием, которое как раз и составляет сущность ментального образа. И если схватывание рассматривается как осуществляемое в образе (но не посредством образа), то образ есть всего лишь отношение, характеризующее как возникающее в структуре сознания *образное мышление*.

Размышлять о мышлении и при этом пытаться «схватить» целиком, зафиксировать в сознании то, что мы «мыслим» в целом о мышлении — это значит для нас находиться в центре своей идеи и мыслить о ней как о конкретной сущности. Причем в этом акте рефлексии нам не нужно участие «узнавания» — таково принципиальное различие между мыслью и восприятием; это просто два различных феномена.

Всякий психический феномен характеризуется посредством того, что средневековые схоласты называли *интенциональным* (или же ментальным) внутренним существованием предмета, и что позднее Brentano назовет «отношением к содержанию», или «имманентной предметностью», направленностью на объект (под которой здесь не должна пониматься реальность). Использование идеи интенциональности осуществляется на том основании, что любой психический феномен содержит в себе нечто в качестве объекта: в представлении нечто представляется, в суждении нечто утверждается или отрицается, в воображении нечто воображается. Это интенциональное свойство имеет отношение исключительно к психическим феноменам. Примером психического феномена служит любое представление, возникшее в результате ощущения или фантазии. Тем самым, вслед за Brentano, мы можем дать дефиницию психическим феноменам, сказав, что «это такие феномены,

которые интенционально содержат в себе предмет»<sup>10</sup>. Так познание, радость, желание существуют действительно, тогда как цвет, звук, тепло — лишь феноменально и интенционально. Он считает *интенциональное внутреннее существование*, отношение к чему-то как объекту тем признаком, который лучше всего характеризует своеобразие психических феноменов.

Например, чувственное восприятие полагает свой объект как существующий. Между тем образ, получаемый в рефлексии, позиционируется этим актом в нескольких направлениях. «Образ» может соотноситься с объектом существующим, либо рассматриваться как объект отсутствующий, либо как существующий в другом месте, наконец, он может рассматриваться как объект несуществующий или виртуальный. Главное здесь то, что указанные варианты формирования образов не присоединяются к тому или иному конкретному образу, но сама эта вариативность появления образов сознания указывает на конструктивные возможности акта (рефлексии) создания мысленного образа.

Конечно, надо иметь в виду, что любой появившийся в сознании образ не является статичным, каким-то изолированным феноменом. Образ, создаваемый сознанием (*объект в образе*), по сути, есть само *некое сознание*, есть результат мгновенного схватывания или синтеза различных объектов восприятия (пространственная метафора). Поэтому образное мышление предстает как репрезентативное в том смысле, что оно формируется на основании чувственного восприятия. Но с другой стороны, образное мышление носит созидательный характер, удерживая внутри себя различные характеристики, спонтанно поступающие от органов чувств и наделяющие образ чувственным содержанием.

Ясно при этом, что создание образа можно описать как воспроизведение немедленных впечатлений. Эти впечатления зависят от объема восприятия. И здесь следует пояснить, что «объем» восприятия образует кратковременная экспозиция стимула, поступающего в сознание. Поэтому о «ярких» впечатлениях мы говорим, подразумевая глубину своих впечатлений, которая, по сути дела, есть не что иное, как индивидуальная способность интеллекта запечатлевать тот или иной «объем» вос-

принимаемой информации в качестве моментально схваченной. Характерно и то, что внешняя репрезентируемая вещь получает свой ментальный «аналог», но когда образное сознание исчезает, остается *нечто в содержании сознания*; и это *нечто* уже невозможно описать так, как мы это делаем, рассматривая образы восприятия. Это просто другое сознание, другой уровень описания.

Итак, действительный мир существует. Этот факт важен, поскольку подтверждает достоверность восприятия. Но мир не исчерпывается тем, что существует физически и воспринимается человеком посредством чувств; мир предстает в сознании, воспринимается существующим «сам-по-себе», «в-себе», если воспринимается «другими». Собственно человеческий мир возникает, когда *другой* выступает как образец и носитель поведения, как носитель языка, как образец и носитель культуры. Принятие *другого*, понимание другого как себя самого — это не только противопоставление *Я* и *Другой*, но «принятие-в-себя» всего, что существует и окружает человека (вещи, объекты, жесты, символы, язык, культура), что составляет жизненный слой опыта.

Исследуя и анализируя различные феноменологические концепции, И.С.Вдовина определяет одну из них как отталкивающуюся от «точки зрения сознания», тонко подмечая, что это такая концепция, «согласно которой мир расстилается вокруг человеческого “я” и сам начинает существовать для него, как движение к онтологии, раскрывающееся через описание существующего»<sup>11</sup>.

Другая позиция — феноменологически ориентированная заключается в том, что рассматривает восприятие как феномен, выстраивая концепцию восприятия как «обоснование причастности субъекта бытия через язык, речь, а появление последней как приобретение лингвистического опыта»<sup>12</sup>.

Так Мерло-Понти, на которого ссылается Вдовина, выстраивает все человеческие смыслы из первичного восприятия и рассматривает лингвистический опыт человечества не просто как его высшее достижение, но как «истинный показатель историчности человеческой культуры»<sup>13</sup>. Для него человеческий мир возникает, когда складывается система «я — другой»; когда этот «другой» воспринимается не просто как «фрагмент» мира,

но как носитель поведения. При этом подлинная встреча с «другим» происходит в живом опыте восприятия, в практической деятельности, наконец, в слове.

Но задумаемся над проблемой чтения. Чтение предполагает сложное волевое усилие, при котором читающий выстраивает осмысленный образ из набора букв и слов. Но сами по себе буквы или даже отдельные слова еще не создают какой-то определенный образ. Например, предложения, составленные на чужом языке, кажутся бессмысленными для того, кто этим языком не владеет. Однако буквы и слова наделяются смыслом в силу того, что читатель извлекает из своей памяти значение этих слов. Понятийный строй родного или чужого, но известного, освоенного языка составляет семантическую структуру, которая позволяет идентифицировать то, что хранится в нашем разуме, и определить, как связаны между собой хранящиеся там представления, понятия, идеи, системы образов. Феноменологи рассматривают этот процесс как *создание вокруг себя культурного мира*.

Когнитивная психология идет дальше, она рассматривает создание системы образов в связи с прикладными аспектами памяти, в частности, в связи с мнемоническими приемами, используемыми для хранения и кодирования информации, а также для припоминания хранимой информации. Причем строгая последовательность мнемонических приемов запоминания основывается на широком привлечении воображаемых образов.

Рассмотрим теперь конкретную методику запоминания текста, с тем чтобы картина участия воображения в сочетании с рациональным подходом к использованию имеющегося знания была достаточно очевидной. Например, греческие и римские ораторы использовали «метод размещения», который предполагал живое участие воображения наряду с совершенно определенной методологией. Бауэр<sup>14</sup> описывает «метод размещения» в следующей последовательности, которой должен был придерживаться ритор, обучающийся мнемоническим практикам.

1. Имеется определенный список «подсказок».

2. Роль подсказок выполняют образы географических местоположений в памяти.

3. Чтобы запомнить набор элементов, подлежащих заучиванию, его нужно ассоциировать со списком подсказок.

4. Ассоциирование должно проводиться попарно, один к одному.

5. Ассоциирование должно проводиться путем активации воображения, особенно зрительного.

6. Образная конструкция должна быть необычной, странной, поразительной.

7. Если тот же список заучивается во второй раз, то те же самые элементы следует размещать на тех же местах; даже если воспроизведение по порядку не требуется, информацию желательно вводить в неизменном порядке.

8. При воспроизведении человек должен подсказывать себе воспроизводимые элементы списка.

9. Используемые при воспроизведении подсказки должны быть те же самые, что имелись в виду в процессе заучивания или сходные.

Согласно Бауэру, «метод размещения» предполагает формирование образных ассоциаций между хорошо известными признаками-подсказками и элементами заучиваемого списка. Кроме того, освоение техники запоминания (обучение методам мнемоники) предполагает участие воображения как важного элемента освоения мнемоническими приемами в качестве организации памяти.

Другой пример мнемонической практики более очевиден; он касается верующих, которые для того, чтобы облегчить формальное припоминание молитв и их последовательность, используют четки или молитвенные колеса.

Замечу, что проблема хранения и кодирования информации имеет довольно длительную историю. Первые опыты передачи знания в устной форме были связаны с запоминанием основных социальных образцов поведения и навыков трудовой деятельности, с запоминанием и воспроизведением традиций, с заучиванием истории народов древности. Таким образом, устная народная традиция сохранения и передачи знания — это еще и культурная память народа. Мифы и сказания, притчи и легенды, передаваемые из уст в уста, оживлялись благодаря использованию самых разнообразных, чаще всего фантастичес-

ких персонажей и образов, также, впрочем, как воображаемыми, вымышленными могли быть излагаемые в этих сказаниях события. «Огромный шаг от сказки к мифу делается тогда, когда не только социальные силы — люди, обычаи, законы, традиции, — но и космические силы, окружающие человечество, отражаются в повествовании; тогда не только отношения индивидов с обществом, но и отношения человечества с природой постигаются через спонтанную метафору поэтической фантазии»<sup>15</sup>.

Во всех этих случаях *воображаемая действительность* воспринимается примитивным мышлением как отдаленная, но, одновременно, как реально существующая (тогда и сейчас), поэтому все то, что мы сегодня можем расценивать как вымысел, в далеко отстоящую от нас эпоху люди воспринимали как разворачивание реальных событий их жизни. Эпистемологический переход от субъективно ориентированных отдельных историй к организованному представлению о вечном космосе, мире, к идее происхождения человека, рода, семьи происходил в силу того, что творческому мышлению помогала очевидность таких постоянных и вечных символов природы, как небесные тела, смена времен года, смена дня и ночи, постоянство ареала животных и растений. Отношение к этим конкретным формам организации окружающего мира с точки зрения их жизненно-важного значения способствовало формированию символического мировосприятия, проявление которого подтверждает символика идолов, эмблемы и тотемы. «Важное открытие природной символики, модели жизни, отраженной в природных феноменах, — пишет Сьюзен Лангер, — породило первые универсальные прозрения»<sup>16</sup>.

Придавая ценностное значение свидетельствам сознания, без которого никакая истина невозможна, мы должны признать мифологические сюжеты, образы сновидений и перцепцию (ощущение, восприятие) как что-то вне рефлексии, выделяя их в особую сферу организации образов — сферу так называемого фантастического сознания. Дело в том, что воображение может принимать разные модальности существования. Акт воображения обнаруживает себя по мере раскрытия в переживании. При этом содержание переживаемого либо остается пребывать «во мне», не получая конкретного содержания, описываемого

в языке, оставаясь чем-то, что «невыразимо в словах»; либо вытесняется в сознание посредством активного включения символического восприятия, когда информация укладывается в некоторую последовательность, создавая «картины», «сюжеты», схемы. Воображение может использовать воспоминания из прошлого или включать образы прежнего отношения к ситуации и т.д. Активное воображение может вовлекать в свою сферу свободную фантазию. И здесь следует сказать, что человек, переживая фантазию, живя фантазией, как правило, различает мир реальный и мир фантазии.

Это *фантастическое сознание* связано с каким-то более сокровенным «я» внутри нашей собственной ментальности, чем то «я», которое квалифицируется как, например, «воспринимающее сознание» у Декарта или «рефлексивное мышление» — Сартра, благодаря которому происходит осмысление образов. Но и область собственно фантазии также может иметь отношение либо к сфере ретроспективного и предвосхищающего воспоминания — в этом случае мы говорим, что это фантазия о прошлом и будущем. Вместе с тем можно рассматривать область фантазии, соотнося ее с ожиданием или воспоминанием, и (так же, как в воспоминании или ожидании) пытаться находить там, словно в зеркале, себя, собственное *Я*, различая и отделяя то, что подлежит нейтрализации (например, иллюзии, связанные с ложными ожиданиями или фантазию собственных переживаний).

Существует ли прямая аналогия между фантазией, фантастическим сознанием и мифологическим сознанием? Конечно, фантазия участвует в создании мифопоэтической картины мира. Однако созданием мифа не ограничивается работа фантастического сознания в целом: фантазия и фантастическое сознание — это разные по объему понятия. Фантастическое сознание отличается и от мифологического сознания. Оно рассматривается как элемент структуры общественного сознания наряду с *религиозным сознанием* и *научным сознанием*, которые имеют отношение к созданию принципиально различных образов мира, и которые современные эпистемологи рассматривают как различные способы описания действительности. Кроме того, фантазия присутствует в рациональной деятельности мышления, участвуя, как мы увидим дальше, в реализации творческих задач.

В отличие от метафизического сознания, которое имеет место всюду, где речь идет о достоверности, о фантастическом сознании мы рассуждаем, различая в нем видимость и реальность. Но само это различие видимости и реальности не проводится ни в мифе, ни в реальности детского восприятия, ни в восприятии душевнобольного человека. Между тем эпистемологическая ценность того, что нам известно о детском непосредственном восприятии или о примитивном анимизме состоит в том, что *вещи воспринимаются ими в их буквальном значении*; вещи принимаются за воплощение того, что они сами (эти вещи) для них выражают. Поэтому прав Мерло-Понти, когда говорит, что мифологический феномен – это не репрезентация, а *вид подлинного присутствия*, ибо «Дух дождя присутствует в каждой капле, которая падает после заклинания, как душа присутствует в каждой части тела»<sup>17</sup>.

Человек переживает свои мифы на определенном перцептивном фоне, который достаточно ясно осознаваем благодаря актам повседневной жизни – для примитивного разума мир наполнен значением: «Мелькнувшая тень, треск дерева имеют определенный смысл, повсюду – различные уведомления без уведомляющего лица»<sup>18</sup>.

С другой стороны, роль мифа в развитии образного мышления состоит в том, чтобы «удерживать сущность в явленности». Сама способность фиксировать, «удерживать сущность» или создавать внутренние ментальные образы, схожа с теми процессами в деятельности рационального мышления, которые сопряжены с появлением (формулированием) и использованием нужных понятий, категорий, научных терминов, без которых невозможно представить научно-теоретическую деятельность. При этом каждая новая форма мысли дает нам некоторый новый принцип символического выражения. У него имеется логическое развитие, являющееся просто разработкой всех применений, на которых основывается эта символика; и когда эти применения исчерпываются, критическая умственная деятельность обнаруживает свои пределы. Фантазия же обладает особенной продуктивностью, когда нацелена не на фиктивные предметы.

## Примечания

- 1 *Грановская Р.М.* Элементы практической психологии. СПб., 2000. С. 11.
- 2 *Солсо Р.Л.* Когнитивная психология. М., 1996. С. 32.
- 3 *Там же.* С. 55.
- 4 *Райл Г.* Понятие сознания. М., 2000. С. 166.
- 5 *Там же.*
- 6 *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб., 2002. С. 272.
- 7 *Диоген Лаэртский.* Книга десятая. Эпикур. 32; 52 // *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979. С. 405–407.
- 8 *Там же.* С. 406.
- 9 *Райл Г.* Понятие сознания. М., 2000. С. 238.
- 10 *Брентано Ф.* Книга вторая. О психических феноменах в целом. // Антология реалистической феноменологии. М., 2006. С. 82.
- 11 *Вдовина И.С.* М.Мерло-Понти: от первичного восприятия к миру культуры // *Мерло-Понти М.* Феномен восприятия. Приложение. М., 1999. С. 584.
- 12 *Там же.* С. 589.
- 13 *Там же.*
- 14 *Bower G.H.* Analysis of a mnemonic device // *American Scientist.* 1970. P. 496–510.
- 15 *Лангер С.* Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. М., 2000. С. 162.
- 16 *Там же.* С. 180.
- 17 *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. С. 373.
- 18 *Там же.* С. 374.

*М.В. Березняк*

### **Визуализация и естественный язык**

В процессе общения мы ежедневно прибегаем к помощи визуальных образов. Они могут дополнять наши слова, уточнять или даже заменять их. В разговоре мы используем язык мимики и жестов для придания нашей речи большей выразительности, расстановки акцентов и т.д. Преподаватели часто сопровождают свои лекции различными схемами, формулами, таблицами, картами и пр., что помогает слушателям более точно понять и «визуально» запомнить услышанное. Дорожные знаки, предупреждающие таблички с перечеркнутой сигаретой, перечеркнутой собачкой или роликовыми коньками при входе в магазин — язык, обращенный ко всем и к каждому в отдельности. Эти знаки не привязаны к конкретной языковой культуре, к грамматике и фонетике, и уже стали международными. Такие «картинки» бросаются в глаза скорее, чем текстовое сообщение, и, несомненно, облегчают понимание для большего количества людей. Кроме этого существуют естественные языки, опирающиеся именно на визуальное восприятие. Это, например, язык глухонемых. Сюда же можно отнести языки, использующие иероглифическую письменность (такие как древнеегипетский, китайский, японский и пр.).

В чем особенность визуального общения, каким образом мозг обрабатывает вербализованную когнитивную информацию и чем отличается мышление людей, принадлежащих к иероглифической китайской культуре, от людей, использующих

алфавитную письменность? Рассматривая эти вопросы, я буду опираться на исследования мозга и способов обработки информации его правым и левым полушариями. Исследования связи речевых способностей с межполушарной асимметрией начались с 1861 г. с пионерских работ П. Брока и К. Вернике. Их открытия положили начало клиническому изучению мозговой организации речевой способности человека. Был сделан вывод: тот факт, что зоны Брока и Вернике расположены в левом полушарии, и нарушения в правом полушарии, как правило, не влекут за собой речевых аномалий, означает, что левое полушарие является «доминантным», наиболее человеческим, а правое — это что-то вроде атавизма, наследия животного состояния человека<sup>1</sup>. В ходе дальнейших исследований поведения пациентов, перенесших операцию резекции мозолистого тела, Роджером Сперри, Джозефом Боугеном и Майклом Газзанига в начале 60-х гг. прошлого века было установлено, что каждое из полушарий головного мозга по-разному обрабатывает информацию и имеет свою специализацию: левое аналитически обрабатывает информацию, репрезентированную в вербальной форме, визуальные образы воспринимает в частях; правое же — наоборот использует холистическую стратегию обработки информации. Оно оказывается задействованным в большей степени при прослушивании музыки, при визуализации и решении задач, включающих в себя сравнение и постепенное изменение. В процессе экспериментов было обнаружено, что полушария мозга неравноценны и по способам опознавания предметов. Для правого полушария важно, чтобы картинка содержала побольше деталей, выглядела как можно реалистичнее. Тогда как левому полушарию проще узнать предмет в схематичном изображении.

Исследователи приходят к общему выводу: визуальные образы и интонационные изменения речи, в отличие от текстовой или словесной информации, поступая в мозг, обрабатываются правым полушарием. Например, в таком важном деле, как распознавание жестов рук и движений пальцев в азбуке глухонемых, правое полушарие также работает лучше, хотя эти знаки играют роль букв, слов и даже предложений<sup>2</sup>.

Рассмотрим теперь китайский язык как пример визуализированного языка. Китайская письменность — древнейшая среди существующих в современном мире. Она имела визуальную природу, зародилась и развивалась обособленно от устной речи. В эпоху Шан (XVI—XI вв. до н.э.) был найден способ обозначения абстрактных понятий или действий посредством идеограмм или придания нормативного значения отдельному предмету и даже целой ситуации<sup>3</sup>. На самой ранней стадии своего развития китайский шрифт состоял из иероглифов, представлявших собой частично изображения, частично символы. До сих пор многие письменные знаки, например, для изображения человека (人), горы (山), колодца (井) и в особенности для различных животных, скажем, лошади (馬), ясно обнаруживают свой первоначальный идеографический характер, а символические знаки употребляются как графическое выражение пространственных отношений. Примерами последнего служат: точка над или под линией, означающая «вверху» или «внизу» (совр. — 上 и 下), разделенный диаметром пополам круг для обозначения «середины» (совр. — 中) и т.п. Но вскоре запас простых знаков оказался недостаточным и, подобно тому, как в устной речи прибегали к помощи сочетаний слов, создали графические способы выражения для новых единиц значения путем объединения простых знаков в группы. В таких случаях смысл сложного знака обыкновенно вытекает из комбинации отдельных значений его составных частей: так, два дерева (木 tu) означают лес (林 lin), знаки нет (不 bu) и прямой (正 zheng), поставленные вместе, означают криво (歪 wai)<sup>4</sup>, понятие хорошо (好 hao) передавалось при помощи сочетания знаков женщина (女 nü) и ребенок (子 zi), иероглиф слушать (闻 wen) — представлял собой сочетание знаков ухо (耳 er) и дверь (门 men)<sup>5</sup>. Заметим, что в таких иероглифах чтение всего знака не зависит от чтения его составных частей. Сравнительно нового происхождения, напротив, чрезвычайно многочисленные письменные знаки, в которых одна часть сочетания, так называемая глава класса, определяет категорию понятия, к которой слово принадлежит по своему смыслу, а другая — так называемый фонетический элемент — показывает (конечно, лишь приблизительно) его произношение<sup>6</sup>. Примером знаков такого типа могут служить иероглифы 近 — jin — близ-

ко и 远 — уан — *далеко*, состоящие из графем 走 — zou — *идти* (встречающихся в обоих иероглифах) и 厶 — jīn — *топор* в первом и 元 — уан — название денежной единицы Китая *юань* во втором. Ни *топор*, ни *юань* не имеют отношения к понятиям расстояния. Эти графемы служат лишь фонетиками для иероглифов, в которые они включены, и указывают на чтение всего иероглифа.

Для человека, привыкшего использовать алфавитное письмо, китайская письменность кажется совершенно непостижимой. И дело не только в том, что записать слово со слуха или прочесть написанный иероглиф, не зная его, просто невозможно. Основное отличие алфавитного языка от иероглифического кроется в самом принципе письменного выражения мысли. Каждый иероглиф китайского языка — это обозначение смысла какого-либо перцептивного образа с помощью одной картинке (ср.: иероглиф «ритуал» — это изображение человека, преклоненного перед стоящим на алтаре жертвенным сосудом<sup>7</sup>). При чтении иероглифов понимание смыслов, которые они репрезентируют, происходит мгновенно и целостно. Слова же алфавитных языков раскрывают свой смысл только после прочтения всех букв, из которых они состоят, по порядку их написания. Можно смело говорить о том, что при чтении (и написании) китайского текста активно задействуется правополушарное пространственно-образное мышление, с его холистической стратегией обработки информации: ведь иероглиф репрезентирует смысл только как целая картинка, его смысловое значение не всегда можно вывести из аналитически расчлененной совокупности черт или графем, из которых он состоит. Напротив, при чтении, скажем, русского текста работает левополушарное логико-вербальное мышление. Вербальная информация обрабатывается последовательно, «пошагово», по частям, по мере ее поступления. Возможно, этим объясняется такой интересный факт, что иероглифы в зеркальном отражении воспринимаются почти так же легко, как реальные, а вот чтобы прочесть перевернутое задом наперед слово, времени понадобится больше. Благодаря такой особенности языка китайцы читают свои книги гораздо быстрее, чем кто-либо другой: отсутствие связей между изображением понятия и его фонетиче-

ским выражением позволяет не проговаривать про себя каждое слово, что значительно ускоряет процесс чтения. «Китайский» способ чтения текстов используется в других странах при обучении скорочтению: люди тренируются воспринимать слова алфавитного языка (а позже и предложения), как целостные образы, не вглядываясь в отдельные буквы и не проговаривая слова про себя. Это достигается путем чтения книги с одновременным произнесением вслух числового ряда или алфавита, что «отвлекает» левое полушарие от чтения и заставляет подключаться к этому процессу правое полушарие. В подтверждение усиленной работы правого полушария у китайцев при чтении и написании их текстов можно привести следующие данные: когда у глухонемого человека страдает левое полушарие мозга, правое сохраняет образный язык жестов (каждый из которых передает особое значение как отдельное слово), а способность пользоваться пальцевой азбукой (в которой каждый знак соответствует букве письменного языка) и устным языком, которому обучен глухонемой, теряется. Из этого видно, что в правом полушарии смысл слов хранится в такой форме, которая не зависит от их звуковой оболочки. Этот вывод подтверждается и результатами исследований поражения левого полушария у японцев. Грамотные японцы пользуются одновременно иероглификой (понятийным словесным письмом, в котором каждый смысл передается особым иероглифом) и слоговой азбукой, записывающей звучание слов, но не репрезентирующей их смысл. При поражении левого полушария у японцев страдает слоговое письмо (хирагана и катакана), но не иероглифика<sup>8</sup>.

Другая особенность китайского языка — это его интонационность. Сильная ограниченность звукового состава китайского языка (в различных диалектах насчитывается от 420 до 900 звуковых комплексов) преодолевается тонированием — произнесением слога тем или иным тоном (их насчитывается от 4 до 9 в различных диалектах), который неразрывно связан со словом как таковым. К примеру, слог *li*, произнесенный вторым, третьим или четвертым тоном, означает соответственно *груша*, *слива* или *плоды каштана*. Человеку, не привыкшему различать тонированные слова, во фразе «*Я ем li*» будет трудно понять на слух, какой именно из трех названных плодов ест говорящий.

Почему же это с легкостью удается сделать китайцам? Вспомним о том, что интонационные изменения речи, как и музыкальные фрагменты и предметные шумы, обрабатываются правым полушарием. Исследования восприятия китайского языка группой ученых китайского происхождения, работающих в Калифорнийском университете в Ирвайне, показали, что человеческий мозг сначала обрабатывает в правом полушарии музыкальную составляющую, т.е. интонацию слов, и только после этого в левом полушарии происходит осмысление информации. (Эти результаты подсказывают объяснение и тому, что люди со вспомогательными слуховыми устройствами испытывают трудности с восприятием музыки или тоновых языков — китайского и вьетнамского<sup>9</sup>.) По всей видимости, у китайцев, которые растут в среде «музыкального» языка и с детства привыкают слушать и воспроизводить сложные интонационно-звуковые комбинации, по необходимости развивается правое полушарие, и формируется способность к восприятию тоновых слов. Адаптация к особенностям звукового китайского языка сформировала у китайцев тонкий музыкальный слух, получивший в ходе когнитивной эволюции генетическое закрепление в геноме популяции. Таким музыкальным слухом обладает практически любой китаец, а также вьетнамцы, тоже говорящие на тоновом языке.

Итак, иероглифическая письменность и фонетический строй китайского языка оказывают определенное селективное давление на эволюцию когнитивных способностей его носителей. Поэтому у людей, принадлежащих к китайской культуре, правое полушарие должно оставаться доминирующим. Попробуем найти подтверждение этому предположению.

Напомним в связи с этим, что левое полушарие способно говорить и понимать речь во всей ее сложности, а правое нет. В частности, правое полушарие мозга не реагирует на глаголы и не способно образовать множественное число<sup>10</sup>. Обратимся к китайской грамматике. В китайском языке грамматические и синтаксические формы не получили сильного развития: китайский иероглиф лишен морфологических показателей рода, числа, времени действия и даже части речи. Смысл слова определяется, как правило, его положением в предложении: внача-

ле стоит подлежащее, далее — сказуемое и дополнение или обстоятельство места<sup>11</sup>. Односложное слово *da*, например, взятое само по себе, означает, прежде всего, понятие величины, и только место, занимаемое им в предложении, позволяет судить, употребляется ли оно в данном случае в качестве существительного, прилагательного, наречия или глагола, т.е., другими словами, следует ли его понимать в смысле *величина, большой, очень, быть большим*, или же *делать большим*<sup>12</sup>. Точно также практически все глаголы китайского языка могут выполнять функции других частей речи. Вероятно, это является следствием развитого правополушарного мышления. Что касается образования множественного числа существительных, то в китайском языке нет для этого грамматических средств. Для обозначения множественного числа употребляются слова *все* или *сто*, как, например, в выражении *сто фамилий*, что означает *народ*<sup>13</sup>.

Пространственно-образное мышление с преобладанием холистической стратегии обработки когнитивной информации филогенетически первично, оно доминировало еще до появления и развития естественного языка. Исследования языковых систем современных первобытных популяций показывают, что естественные праязыки первобытных людей не обладали аналитически-дифференцированной грамматической структурой. Например, в языке американских индейцев племени *нутка* не воспроизводится концептуальная дихотомия между объектами и действиями, а в языке *новахо* использование конкретного словесного варианта глагола зависит от внешнего вида или формы объекта разговора (для глагола «поднять» в словосочетаниях «поднять круглый мяч», «поднять длинную и тонкую палку», «поднять лист бумаги» *нутка* используют разные звукосочетания). Подобные примеры говорят о том, что в древнейших праязыках слова, видимо, выступали в качестве звуковых символов, обозначающих смысл перцептивных образов, представлений или сценариев, и были хорошо адаптированы к когнитивным особенностям пространственно-образного мышления (его можно назвать основной чертой архаического мышления)<sup>14</sup>.

Как отмечалось, основная часть иероглифов китайского языка репрезентирует смысл перцептивных образов. Слова устного китайского языка также имеют такую характерную осо-

бенность. Приведу примеры подобного явления. Самым показательным в этом отношении классом слов являются китайские глаголы. Они обнаруживают характерное для пространственно-образного мышления отсутствие языковой экономии при репрезентации смыслов перцептивных образов. Например, понятию *лежать* соответствуют разные глаголы в зависимости от позы лежащего: если человек лежит на спине, это глагол *tang*, если же лицом вниз — то *pa*. Интересно, что глагол *носить/нести* также переводится по-разному, в зависимости от способа или цели ношения: *dai* — носить с собой, при себе, *na* — нести в руке, взять в руку, *bei* — нести на спине. В китайском языке есть как минимум три глагола, имеющие в словаре одинаковое значение *жарить* *chao*, *zha* и *kao*<sup>15</sup>. Глагол *chao* означает кратковременное обжаривание овощей или яиц на сильном огне при постоянном помешивании, *zha* — долгая жарка на сковороде в большом количестве масла (так мы готовим, например, котлеты), *kao* — обжаривание мяса на открытом огне, как, скажем, барашек на вертеле или курица-гриль. В русском языке один и тот же глагол *жарить* может быть использован для всех этих понятий в равной степени, при этом нам остается только уточнить, как именно будет производиться жарка. Помимо разделения глаголов по способу действия, в китайском языке существует также четкое разделение на две группы: глаголы, применимые только к человеку, и глаголы, применимые ко всем остальным окружающим предметам, включая животных. Например, в русском языке глаголы, обозначающие положения в пространстве: *стоять*, *сидеть*, *лежать* — можно применять и к человеку, и к животным, артефактам и природным объектам. В китайском языке глаголы *стоять zhan*, *сидеть zuo* и *лежать tang* закреплены исключительно за человеком. В иероглифах, означающих первые два глагола, прямо присутствует элемент *человек*. Иероглиф *tang лежать* с детерминативом *тело* в крайнем случае можно употребить к «очеловеченным» домашним животным — кошкам и собакам. Канонически *tang* предполагает позу существа, лежащего на спине лицом вверх, что свойственно только человеку. Для других классов объектов разговорной речи остаются только экзистенциальные глаголы *иметься you* и *находиться zai*, а также акциональные глаголы с

показателем состояния *zhe*, фиксирующих положение объекта как результат действия человека: например, *Shu fang zai zhuozhi shang* (Книга *положена* на стол)<sup>16</sup>.

Из приведенных примеров видно, что в китайском языке до сих пор прослеживается стремление к конкретизации описания перцептивного образа не за счет уточнения общего глагола с помощью дополнения, как, скажем, в русском языке (нести на спине — нести в руке, лежать ничком — лежать на спине), а за счет увеличения числа самих глаголов и их четкого разграничения по функциям. Сказывается доминирование правого полушария: перцептивный образ стоящей лошади резко отличается от образов стоящего человека или стоящего дома. Поскольку в перцептивном образе субъект и предикат не дифференцированы, соединены в единую целостную картину, то при их описании необходимо использовать разные слова. Таким же образом отличаются движения руки при игре на разных музыкальных инструментах и, соответственно, различаются глаголы, обозначающие глагол *играть*: к примеру, для обозначения игры на пианино или на гитаре используется глагол *tan*, основные значения которого *стрелять*, *щелкать*, *взбивать*. Игра на цитре обозначается глаголом *gu*, что значит *хлопать* или *бить*. При этом глагол *бить*, например, в барабан будет переводиться глаголом *da*, а в колокол или в гонг — глаголом *qiao*. А играя на скрипке, аккордеоне и т.п., нужно *тянуть* (смычок или меха), и по-китайски это звучит как *la*. Понятно, что на флейте играют не руками, а с помощью выдувания воздуха, а значит, по-китайски так и нужно говорить: «*дуть*» на флейте — *chui*.

Отвлечемся от глаголов и рассмотрим другую часть речи. Например, наречие «*далеко*». В русском языке его можно употребить и тогда, когда наблюдатель отсылает к объекту, находящемуся в закрытом пространстве на большом расстоянии внизу, т.е. сочетание *далеко внизу* оказывается применимым и тогда, когда речь идет о глубине. В китайском языковом мышлении дистанционная оценка *далеко*, так же как и *близко*, ассоциируется не с расстоянием, лежащим между двумя точками, а с путем. (Иероглифическое выражение обоих наречий включает в себя детерминатив *идти*.) *Далеко* — это значит, что понадобится много времени для преодоления такого пути. Поскольку

большое расстояние между точками по вертикали нельзя описывать в терминах пути – понятия, связанного с автономным или неавтономным передвижением человека в пространстве, слово уан (*далеко*) не может сочетаться с ориентирами shangmian *наверху* или xiamian *внизу*. Его естественным «спутником» является слово qianmian *впереди*, которое по умолчанию входит в толкование самого слова уан. Понятие уан привязано к «окрестностям говорящего», которые простираются исключительно на горизонтальной плоскости. При переводе на китайский язык предложения о том, что какой-то предмет находится на большом расстоянии вверху или внизу, необходимо использовать слова *высоко* или *глубоко*. Если обратиться к переводам подобных предложений из известных литературных произведений на китайский язык, можно увидеть, что слово уан в них вообще не присутствует. Китайский вариант предложения из романа «Мастер и Маргарита» «*Далеко внизу забегали люди по тротуару*» дословно звучит так: «*Внизу (едва) видно, как забегали люди, (похожие на муравьев)*»<sup>17</sup>.

Итак, способность к визуализации – неотъемлемая черта нашего мышления, присущая нам благодаря правому полушарию мозга. Это полушарие также позволяет нам понимать жесты и мимику собеседника, реагировать на интонацию в процессе разговора. У представителей культур с алфавитной системой письма естественный язык и письменность базируются на активности левого полушария. Однако при рассмотрении неалфавитных и тоновых языков, использующих иероглифическую письменность, обнаруживается востребованность когнитивных особенностей правополушарного пространственно-образного мышления, где доминируют холистические стратегии.

### Примечания

- <sup>1</sup> Горелов И.Н., Седо К.Ф. Основы психолингвистики. М., 2001. С. 105–106.
- <sup>2</sup> Демидов В. Как мы видим то, что видим // Знание. М., 1987. <http://www.bronnikov.ru/literatura/vid1.3.php>
- <sup>3</sup> Малявин В.В. Китайская цивилизация. М., 2000. С. 379–380.
- <sup>4</sup> Грубе В. Китайский язык и письмо // Все о Китае. М., 2001. С. 14.
- <sup>5</sup> Малявин В.В. Указ. соч. С. 379–380.
- <sup>6</sup> Грубе В. Указ. соч. С. 14.

- <sup>7</sup> *Малявин В.В.* Указ. соч. С. 379–380.
- <sup>8</sup> *Иванов Вяч.Всев.* Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978. С. 22–23.
- <sup>9</sup> Исследование восприятия китайского языка мандарин // Гранит науки: Программа о новостях науки и техники. <http://www.echo.msk.ru/programs/granit/49019/>
- <sup>10</sup> *Демидов В.* Указ. соч.
- <sup>11</sup> *Малявин В.В.* Указ. соч. С. 380.
- <sup>12</sup> *Грубе В.* Указ. соч. С. 16.
- <sup>13</sup> *Малявин В.В.* Указ. соч. С. 380.
- <sup>14</sup> *Меркулов И.П.* Когнитивные способности. М., 2005. С. 95.
- <sup>15</sup> Китайско-русский словарь. Пекин, 2000. С. 100, 506, 1147.
- <sup>16</sup> *Тань Аоцун.* Китайская картина мира. Язык, культура, ментальность. М., 2004. С. 18.
- <sup>17</sup> Там же. С. 25–27.

*Е.Н. Князева*

## **Образы сознания и паттерны самоорганизации\***

В формах самоорганизации неживой и живой природы, внечеловеческой и человеческой ткани жизни можно проследить определенные закономерности. Как закономерности объективной самоорганизации универсума на различных уровнях его иерархической организации соотносятся с закономерностями движения образов в человеческом сознании? Как узоры, которые рисует, ежедневно и ежегодно, а также на разных пространственных масштабах усердно повторяет природа, коррелируют с хитросплетениями потоков ищущего, творческого, свободно движущегося сознания? Сопоставимы ли вообще два этих ряда образов: объективных форм самоорганизации и субъективных форм человеческого духа? И если да, то почему? Настоящая статья претендует не на то, чтобы дать ответ на эти вопросы, но только на то, чтобы осветить современные междисциплинарные подходы к поиску ответов на них.

### **Природа как изобретатель форм**

Природа чрезвычайно хитроумна и изощрена в изобретении ею форм. Эти формы хорошо подогнаны друг к другу, оптимальны (отвечают экстремальным принципам, или принци-

---

\* Работа выполнена при поддержке РФФИ (07-06-00293а), РГНФ (07-03-00196а).

пам экономии), эстетически красивы настолько, что некоторые философы, такие, например, как Г.В.Лейбниц, говорили, что мы живем в самом лучшем из миров и гармония форм природы предустановлена Богом. Говоря о природе как изобретателе форм, мы должны взять слово «изобретение» в кавычки. Изобретателем, строго говоря, является человек, ибо он способен создавать, измышлять, придумывать, проектировать то, чего не существует в природе или же, продолжая природный ряд, строить формы и устройства по подсказкам природы, что изучается в науке бионике. Что касается форм природы, в природе они существуют или возникают, складываются в историческом процессе ее эволюции, а современная наука их открывает, обнаруживает и изучает закономерности их образования и трансформации в пространстве и времени.

Закономерности возникновения сложных форм и структур из хаоса и их коэволюции (совместной и взаимосогласованной эволюции) открывает синергетика. К настоящему времени синергетикой установлен ряд универсальных образцов, или паттернов, самоорганизации, наблюдающихся на разных уровнях бытия. Это а) *спиральные структуры*, б) *правильные шестигранные структуры* типа пчелиных сот, в) *фрактальные*, или самоподобные, *структуры*. Все три типа структур можно назвать *парадигмальными паттернами самоорганизации* мира, открытыми синергетикой. Рассмотрим теперь подробнее все три этих типа.

*Спиральную структуру* (причем она может иметь один или два рукава) имеют некоторые галактики, в том числе и наша Галактика — Млечный путь. Спиральными являются вихри циклона и антициклона в атмосфере Земли, завихрения, воронки и водовороты в потоках жидкостей, механизмом возникновения и тех и других вихрей является тепловая конвекция в газах и жидкостях. Спираль — одна из излюбленных форм в живой природе. Спиральная форма характерна для стеблей и усиков вьющихся растений (гороха, ипомеи и т.п.), соцветия завиток (зверобой, медуница, окопник и т.п.), раковин садовой улитки и других моллюсков, рогов некоторых животных, перьев птиц (**Рис. 1**).

Немецкий ученый Х.Майнхардт провел специальное исследование эволюционных механизмов, лежащих в основе возникновения и развития спиральных форм в живой природе. Резуль-



Рис. 1. Спиральные структуры

таты он отразил в книге «Как улитки свертываются в ракушки?»<sup>1</sup>. Как понять механизм самоструктурирования ракушек? Как научиться читать эту иллюстрированную книгу природы? Важнейшей моделью здесь является модель двух антагонистических компонентов эволюции — активатор-ингибитор. Активатор приводит к ускорению течения процессов, часто с нелинейной положительной обрат-

ной связью, т.е. нарастающих лавинообразно, а ингибитор — к замедлению быстрого роста. Сложная игра этих двух противоположно направленных факторов, которую Майнхардт сравнивает с игрой в «кошки-мышки», имеет место в каждой локальной области растущих формообразований и приводит к удивительным и радующим глаз узорам живого.

В вихре есть некое порождающее начало, ибо в самом процессе рождения структуры заложена случайность. Структура инициируется случайностью. Или, иначе, через случайность формообразований рождается новое. Структура строится на некоторой хаотической подложке. Макроскопическим проявлением этого хаоса являются диссипативные процессы, а именно: вязкость в течении жидкости, теплопроводность в самых различных процессах и т.д. Эти диссипативные процессы, распространяясь в пространстве и выедавая все «лишнее», порождают структуры.

Делаются попытки рассмотреть турбулентность вообще как организованное состояние, как совокупность структур (вихрей) малого масштаба. Оказывается, турбулентность — это не хаос, не полный беспорядок, а тонкая организация с большим числом пространственных и временных масштабов. Мелкомасштабные вихри — это, вообще говоря, уже макроструктуры по отношению к процессам рассеяния, диссипации и соответствующим им на микроуровне хаотическим движениям атомов.

Такого рода микровихри, в свою очередь, можно рассматривать как причины диссипативных процессов на макромасштабах среды. На этих вихрях как на элементах среды строится некоторая новая среда – среда с более высокой нелинейностью.



Рис. 2. Верх колонны в древнем ионийском городе Эфесе

Предполагается, стало быть, что турбулентные вихри малого масштаба могут играть роль хаоса для крупномасштабных вихрей.

Спиральная форма часто используется в живописи и архитектуре (Рис. 2). Она воскрешает в нашем сознании спиральные формы как универсальные паттерны, проходящие сквозь все слои бытия.

Свастика, встречающаяся в наскальных изображениях пралюдей с эпохи верхнего палеолита, по своей форме напоминает спираль, в особенности спиралевидную форму типа рукавов нашей Галактики. Кроме того, свастика у древних была символом Солнца, света и щедрости. А Солнце, как мы знаем сегодня, с известным приближением (а именно на протяжении того времени, пока не истощились источники горючего для термоядерных реакций в его недрах) можно рассматривать как открытую систему, т.е. как принадлежащую к тому классу систем, в которых возможны процессы самоорганизации. Следовательно, за образом свастики можно усмотреть некое интуитивное чувство древних, улавливающее связь между определенными формами (структурами) мира и внутренними неиссякаемыми источниками, на которых эти структуры возникают.

Вторая парадигмальная структура самоорганизации – это *решетчатая структура с правильными шестигранными ячейками типа пчелиных сот*.

В физике эффекты образования устойчивых решетчатых структур в условиях интенсивного внешнего притока энергии известны весьма давно. Взять классический пример – образо-

вание так называемых ячеек Бенара, вызванных конвективными течениями в подогреваемой снизу вязкой жидкости. Его каждый может воспроизвести у себя дома. Достаточно налить в сковороду толстый слой растительного масла и поставить ее на сильный огонь. Через некоторое время можно будет наблюдать, как нижний, очень горячий слой масла и верхний, не столь горячий, начинают постоянно сменять друг друга в вертикальном течении — но не беспорядочном или распространяющемся сразу на всю емкость, а структурированном в форме правильных шестигранных ячеек, напоминающих пчелиные соты. Пространственные структуры самоорганизации возникают тогда, когда разница температур нижнего и верхнего слоев жидкости достигает определенного порогового значения. Потoki жидкости спонтанно, т.е. без всякого организующего воздействия извне, переходят в упорядоченное состояние, соответствующее относительно устойчивым и геометрически правильным формам. Стоит убавить (или прибавить!) огонь под сковородой, и ячейки снова превратятся в беспорядочные завихрения масла (что не помешает по итогам опыта поджарить в нем колбасу). При более интенсивном нагревании жидкости в ней могут возникнуть более сложные пространственно-временные структуры, например осцилляции вихрей.

Почему пространство застраивается именно шестигранными ячейками, а не, скажем, четырехгранными, не квадратами? Оказывается, застройка квадратами тоже возможна, но такая структура менее устойчива, ей свойственна менее глубокая потенциальная яма. Поэтому, дезорганизуясь в силу всегда существующих малых флуктуаций, среда сваливается в более глубокую потенциальную яму, на гораздо более устойчивую диссипативную структуру — на шестигранные ячейки.

Решетчатая структура с правильными шестигранными ячейками — это универсальный паттерн самоорганизации, пронизывающий уровни неживой и живой природы, а также и социума. Такова структура перистых облаков, крупномасштабная структура Вселенной на уровне сверхскоплений галактик, привычная структура в живой природе (упаковка соцветий и плодов, например, подсолнечника, чешуя рыб и пресмыкающихся и т.д.) (**Рис. 3**). Такова, оказывается, и естественная структура



Рис. 3. Решетчатая структура

урбанизации, географического распределения населения в плотно населенных районах земного шара с развитой инфраструктурой, если развитие общественных структур не нарушено административно-командными методами управления.

Механизмом возникновения решетчатых структур является игра двух начал: фактора, наращивающего неоднородности в среде, и

рассеивающего неоднородности, диссипативного фактора. В качестве аналога диффузионного, разравнивающего неоднородности фактора в процессах территориальной самоорганизации можно принять процессы обмена и связи самого разного рода, все то, что синхронизирует, когерентно связывает части в единое целое. Если мы хотим описать пространственную «архитектуру» расселения, построение единой сети городов и поселков, то должны наложить на эти центры кристаллизации населения требование одного момента обострения, синхронизации темпов развития. Именно согласованность темпов превращает различные структуры в единое эволюционное целое.

Как показывается в работах В.А.Шупера, развивающего топоцентрические идеи В.Кристаллера, А.Леша и Б.Б.Родомана, процессы территориальной самоорганизации приводят на своей развитой, автомодельной стадии к довольно равномерному распределению городского населения по пространству — к возникновению правильных гексагональных решеток, типа ячеек Бенара. «Правильная гексагональная решетка как способ пространственной организации систем городов была увидена Кристаллером на карте Южной Германии»<sup>2</sup>. Сеть городов с хорошо развитой инфраструктурой, каковой является

инфраструктура Германии, дает правильную гексагональную решетку. Последняя является структурой-аттрактором процессов урбанизации.

Волны «концентрации населения к центрам» (как следствие быстроты процессов, наличие момента обострения), развития больших городов и «растекания от центров», распределения населения за границы больших городов, связанное с развитием инфраструктуры, дают в конце концов правильную решетку, определенное распределение центральных мест. «Мы рассматриваем систему центральных мест как аттрактор или как потенциальную форму, которую стремится реализовать в своем развитии городское расселение», — разъясняет В.А.Шупер<sup>3</sup>. Решетки Кристаллера обладают внутренней неустойчивостью, в результате чего постоянно происходят колебания около некоторого состояния изостатического равновесия.

Третий тип, вернее, свойство многих структур самоорганизации — *фрактальность*. Фракталами, фрактальными структурами (объектами или множествами) называют такие структуры, которые обладают свойством самоподобия или, как еще говорят, масштабной инвариантности. Это означает, что малый фрагмент структуры такого объекта подобен другому, более крупному фрагменту или даже структуре в целом. Воскресите в своей памяти образ ветки мимозы или сирени, и вы представите себе наглядно, что такое фрактал.

Фрактальная структура — это множество, которое характеризуется дробной (фрактальной) размерностью. Это — «всюду дырявое» множество, которое не может быть составлено из конечного или счетного числа гладких элементов (фрагментов кривых, фрагментов поверхностей и т.д.). Это — не линия (одномерное образование) и не поверхность, а нечто среднее. Или же это — не поверхность и не объем, а нечто среднее между ними.

Установлено, что природа довольно часто выражает себя во фрактальных формах, так сказать, пишет фрактальные узоры. Фракталы с наибольшей очевидностью можно усмотреть в формообразованиях живой природы. «В качестве одного из биологических примеров фрактального объекта указывают на легкие человека, в которых каждый бронх разветвляется на более мел-

кие бронхи, а те, в свою очередь, на еще более мелкие, причем каждое разветвление идентично по конфигурации, но отличается от других размером»<sup>4</sup>.

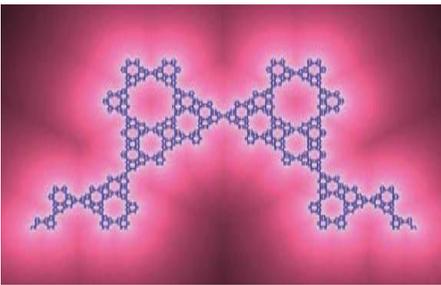
Очертания облаков, морских побережий и русел рек, горных хребтов, поверхности порошков и других пористых сред, геометрия деревьев, листьев и лепестков цветов, артерии и реснички, покрывающие стенки кишечника человека — всё это фракталы. Норвежский физик Е.Федер показывает, что береговая линия Норвегии, изрезанная фьордами, представляет собой фрактальную структуру с размерностью  $D \approx 1,52^5$ . Береговая линия Великобритании менее изрезана и имеет размерность  $D \approx 1,3$ . Это означает, что рисунки береговых линий не полностью хаотичны, а повторяются в различных масштабах. Кроме того, это, строго говоря, не линии и не поверхности, а нечто среднее. Так же как фрактальность структуры облака (характеризирующейся обычно фрактальной размерностью, заключенной между 2 и 3, означает, что оно — не объем и не поверхность, а некоторое промежуточное образование. Фрактальная геометрия — это изящный, красивый и информационно компактный способ описания сложного. Фракталы открывают простоту сложного.

В настоящее время получило широкое распространение изучение фрактальных форм и структур, моделируемых на компьютере, так называемых искусственных фракталов. Пример искусственно построенного фрактала приведен на **Рис. 4**.

Изучаемое ныне свойство фрактальности формообразования и структур мира предугадано в некоторых философских

учениях, в частности в монадологии Лейбница. Каждая монада, по Лейбницу, — целый мир без окон и дверей, который отражает тотальные свойства универсума.

В настоящее время фрактальность усматривается и все чаще применяется в изучении сложных феноменов жизни человека и



*Рис. 4. Фрактальная структура*

социума. Например, механизмы власти в обществе, в тоталитарном в большей степени, в либеральном — в меньшей, можно интерпретировать как некую фрактальную структуру. Отношения господства и подчинения множат себя и повторяются на разных ступенях социальной лестницы, от верхних эшелонов власти до нижних, до малых коллективов и групп, даже до семьи.

### Архетипические образы сознания

Рассмотрим теперь архетипические образы сознания, которые непосредственно не сопоставимы с парадигмальными структурами самоорганизации, тем не менее в них прочитываются некоторые синергетические смыслы. Рассмотрим образ мирового дерева и образ мандалы.

Один из древнейших архетипических образов человечества, живущий и в индивидуальном сознании, образ мирового дерева. Этот образ присутствует в мифологии практически всех народов Востока и Запада в самых различных культурно-исторических вариантах: «дерево жизни», «дерево познания», «дерево восхождения», «столп мира», «генеалогическое (родословное) дерево» и т.д. и т.п. Мировые деревья — это различные версии модели организации мира, в которой интегрируются пространственные противоположности (верх — низ, небо — подземное царство). В этой модели снимаются и временные различия: прошлое, настоящее и будущее представляются синхронно, будь то в образе родословных связей (предки — нынешнее поколение — потомки) или в каком-либо ином<sup>6</sup>. То есть пространственно, конфигурационно, развертываются в настоящем все возможности временного хода событий.

Нередко мировое дерево рисуется корнями вверх. У древних индусов в Катха-упанишаде говорится: «Наверху корень, внизу ветви, это — вечная смоковница». Такая инверсия времени связана, по-видимому, с тем, что на Востоке, прежде всего в Индии и Китае, иное представление о течении времени. Прошлое — не позади нас, оно наверху, время течет сверху вниз, прошлое нисходит в будущее, чтобы все вновь повторилось, чтобы стрела времени замкнулась в круг. Такой образ дерева

встречается не только на Востоке. В сказке А.С.Пушкина читаем: «На море, на океане, на острове Кургане, стоит белая береза, вниз ветвями, вверх корнями». Опрокидывание мирового древа, видимо, необходимо для того, чтобы подчеркнуть важность нижнего мира, возвращения к предкам, к праотцам, важность регресса в прошлое для понимания настоящего и конструирования будущего.

Образ мирового древа довольно глубоко встроен в структуру каждой человеческой личности. Известно, например, что он доминирует на определенных этапах развития детской психики, т.е. связан с определенным онтогенетическим опытом. В некоторых особых состояниях человеческого сознания (медитирующем, мистическом, измененном состояниях, состоянии виртуального путешествия шамана) также присутствует данный образ. Через него как через опосредующее звено осуществляется связь человека как микрокосма с вселенной как макрокосмом, синхронизируются их ритмы жизни, дополняется и обогащается личный опыт.

Соотнося образ мирового древа с синергетическими представлениями, стоит отметить, что в нем можно усмотреть важный синергетический образ нелинейного времени. Этот образ сопоставим с диаграммами бифуркаций в синергетике, с представлением И.Р.Пригожина о «каскадах бифуркации» в истории природы и человечества, а также с представлением С.П.Курдюмова о блуждании по полю возможных путей развития, структур-аттракторов эволюции. В синергетическом образе нелинейного времени отражается динамика эмерджентности, когда открываются новые, неизведанные и непредсказанные пути дальнейшего развития. Нелинейное время — не время бытия, а время становления организованных, упорядоченных структур в диссипативных средах. Это — время морфогенеза структур, время нарастания их сложности. Это — естественные и, вообще говоря, неизбежные периоды катастроф, периодического выпадения в хаос<sup>7</sup>. Как говорил М.Мерло-Понти, время — это не линия, а сеть интенциональностей.

Если обратиться к изящной словесности, то здесь мы можем найти ряд близких к образу мирового древа и к синергетическому образу нелинейного времени визуальных картин о

направленности эволюции. Иоганн Вольфганг фон Гёте предстает перед нами глубоким мыслителем и создает свое собственное понятие времени. Время даже природы исторично, о чем в наши дни писал И. Пригожин. Время, согласно Гёте, это а) возможное, потенциальное, мыслимое время («mögliche, potentielle, gedachte Zeit»), б) свойство, тесно связанное с пространством. Гёте рисовал рисунки для представления времени. Пространство для него несет временные метки, а «время проистекает из наблюдаемого пространства, строится на нем, возможно, ограничивается им и имеет в нем свой горизонт.. Время становится видимым как упорядочивание пространства или как разрушение пространства»<sup>8</sup>.

Красивый и глубокий образ нелинейного времени встречаем мы у Луиса Борхеса, аргентинского писателя и мыслителя, в его эссе «Сад расходящихся тропок»: «”Сад расходящихся тропок” есть грандиозная шарада, притча, ключ к которой — время... Это недоконченный, но и неискаженный образ мира, каким его видел Цюй Пэн. В отличие от Ньютона и Шопенгауэра ваш предок не верил в единое, абсолютное время. Он верил в бесчисленность временных рядов, в растущую, головокружительную сеть расходящихся, сходящихся и параллельных времен. Эта канва времен, которые сближаются, ветвятся, перекрещиваются или век за веком так и не соприкасаются, заключает в себе все мыслимые возможности»<sup>9</sup>.

Это действительно красивый образ времени, так как он напоминает древо времени, в котором местами ветви не только расходятся, множатся, но и срастаются, сходятся. События, происходящие на различных, никогда не соприкасающихся ветвях, не оказывают влияния друг на друга; это, как мы бы сказали со своей синергетической позиции, параллельные темпы, не чувствующие друг друга.

Глубина этого образа заключается в том, что он позволяет нам виртуально играть с миром, проникая в толщу его потенциалов, гораздо в большей степени, чем нам это в действительности удастся. Возможное, непроявленное в бытии богаче существующего, уже проявленного в нем. То, что нереализуемо или, по крайней мере, трудно осуществимо в действительности, можно прокручивать в своем воображении, строя параллельные миры

и разворачивая возможные линии развертывания событий в них. Если обычно в точке бифуркации, в результате свершения сложного акта экзистенциального выбора, мы свертываем многообразие возможностей и реализуем только один путь, то в «Саду расходящихся тропинок» лирический герой выбирает всё разом, идет всеми возможными путями. «Тем самым он творит различные будущие времена, которые в свою очередь множатся и ветвятся... Реализуются все ... исходы, и каждый из них дает начало новым развилкам»<sup>10</sup>. В этой пробе мира непроявленное проявляется, нереализованное существует одновременно с реализованным и может взаимодействовать с ним, виртуальное имеет ту же силу, что и реальное. Мир оказывается тесным и насыщенным до предела. На древе эволюции высвечиваются все его ветви.

Мандала в индуизме и буддизме есть картинное изображение универсума. Структура и смысл практически всех мандал одинаковы. Мандала — это круг, в котором сходятся четыре стороны света (Север, Восток, Юг, Запад), четыре времени года, четыре основные стихии, или элемента, мира (вода, воздух, огонь, земля). Мандала служит фокусом для медитирующего сознания и путеводителем в восьмеричном пути сознания к просветлению.

С точки зрения синергетики в образе мандалы представлены две идеи: идея цикличности всякого процесса эволюции и идея целостности, единства (холистическая идея). Всякий процесс эволюции содержит не только необратимость, стрелу времени, но и элементы обратимости, возврат к старому, растекание по прежним следам, оживление элементов памяти, смену взаимно дополнительных режимов, т.е. замыкание стрелы времени в петлю. Для всякого процесса эволюции параметры порядка, характеризующие систему как целое и наибольший темп развития как индикатор будущего, являются ведущими. Поэтому будущее можно вспоминать, можно освящать будущее, проникая в тени прошлого, можно прорываться в будущее, погружаясь в слои истории или, наоборот, в соответствии с восточным образом времени, восходя к корню.

Образ совершенного круга и светящейся сферы представлен и в опыте детского сознания (недаром в знакомой нам с детства песне поется «Пусть всегда будет солнце...»), и прак-

тически во всяком мистическом опыте (Августин Блаженный, Яков Бёме, Эммануэль Сведенборг, Л.Н.Толстой и т.д.). Мистический опыт – это опыт глубокого переживания и духовного перерождения, катарсиса, в котором перед взором человека является светящаяся сфера как символ чистоты и света, полноты и совершенства. Вся телесность человека участвует в ощущении и понимании, что мир залит светом и поэтому он призван действовать позитивно, осуществить свою миссию на земле. Яков Бёме, например, так описывает свой опыт духовного преобразования, по сути второго рождения, озарения: «Я достиг границы жизни и смерти. Я вступил на порог Прозерпины и, после того, как прошел через все стихии, вернулся обратно. В момент глубочайшей полуночи я увидел солнце в его ярчайшем свете»<sup>11</sup>. Разве это возвращение к себе подлинному и глубокое переживание света в ночи не есть путь мандалы?

### **Мысле-образ как стимул творческого мышления**

Есть ли нам чему поучиться у природы как изобретателя форм самоорганизации? Какие уроки истории преподает нам сама природа? И чем ценен для нас опыт мистиков, шаманов, просветленных, взобравшихся по мировому древу и вернувшихся к себе?

Мыслеобразы, некие первоначальные метафоры и способы визуализации ментального опыта часто являются исходными пунктами интеллектуальных прорывов, рождения нового знания в науке или ценной для культуры личностной реализации в искусстве. Этап вращения в пространстве мыслеобразов – это способ экспериментирования с реальностью, проектирования (личностного и социального), работы творческого, продуктивного воображения (И.Кант), испытания множественности реальности (Э.Гуссерль), столкновение с «миром, известным иначе» (А.Шюц).

По Канту, «воображение (как продуктивная способность познания) очень сильно в создании как бы другой природы из материала, который ему дает действительная природа»<sup>12</sup>. Воображение оперирует с «миром как если бы» (*die Welt als ob*), оно жонглирует своим опытом, строя его «как если бы», что дает

возможность увидеть событие, явление, вещь в иной перспективе, в спектре иных возможностей, в иных оттенках их цвета. Воображение действует как «иначе видение». Не означает ли это умение побродить по древу познания (жизни, эволюции), попробовать реализовать нереализованное в прошлом и по-разному реализуемое в будущем, прощупать этот мир на способность его действия, реализации, раскрытия, развития? Уж очень напоминает это синергетический образ блуждания по полю путей эволюции, спектру структур-аттракторов.

*Творить* значит а) *созидать*, т.е. способствовать рождению нового, б) *соединять*, т.е. активировать свою синтетическую способность мышления и деятельности. Синтез в умственной деятельности — это способность к холистическому видению, к сращиванию элементов опыта, к интерпретации смысла части с точки зрения целого.

Герман Гессе писал: «Жизнь каждого человека есть путь к самому себе, попытка пути, намек на тропу». Подлинное творчество требует от человека полной самоотдачи. Это — растворение себя в мире, попытка слияния с космосом. Человек должен отдать себя миру, потерять свое Я, чтобы найти его, чтобы обрести себя. Человек должен растворить себя в мире, диссипировать в нем, чтобы структурировать себя по-новому, вынырнуть из космической стихии обновленным. Человек не должен бояться расстаться с самим собой, чтобы встретиться с собой вновь. Акт творчества есть акт личностного преобразования, обретения себя, актуализации скрытых в душе и разуме возможностей.

Расставание с собой — это проявление смелости, не все на это способны. Это страшно, но вместе с тем привлекательно, манит творческих личностей. Расставание с собой в акте самоотдачи миру (в творческом порыве, во взлете вдохновения, в любви, во сне) есть нечто противоположное эгоизму; это — альтруизм, но альтруизм эгоистический, ибо человек в результате строит себя от другого, строит и перестраивает себя от мира, культивирует собственное эго, возвращает себя как личность. «The aim of life is self-development», — говорит Оскар Уайльд устами героя своего романа «Портрет Дориана Грея». А саморазвитие, самоорганизация, самореализация себя в мире есть путь человека к самому себе.

Существуют специальные методики стимулирования креативного мышления и креативного действия, методики продуцирования креативных идей и креативных поведенческих актов:

- хаотизация состояния сознания и мышления для намеренного выхода из проторенных русел, сложившихся стереотипов мышления;

- демистификация гениев: творческий гений не так уж и далек от обыденной реальности и на 95% строится своим собственным трудом (остальное – «искра божья»); некоторые люди боятся быть креативными, поскольку не хотят показаться неуклюжими, они боятся насмешек «толпы», им кажется, что творчество ведет к беспорядку и хаосу, а творческие идеи кажутся им безумными, странными, неудобоваримыми; так называемые нетворческие люди – это те, душа которых еще не пробуждена к творчеству;

- тренировка перцептивного мышления, конструирования мыслеобразов и продуктивных метафор, сборки целостных образов, всплывающих в голове в готовом виде;

- осознание позитивной роли забывания. Реминисценция чего-то важного из глубин памяти и сознания происходит потому, что активные элементы знания вытеснены, забыты. Необходимо забывать, чтобы открывать и созидать;

- понимание того, что открытия происходят неожиданно, но не случайно, ибо, как говорил Луи Пастер, «случайность благоприятствует лишь подготовленному уму»; внутренняя твердая установка на решение проблемы не исключает, а предполагает наличие важной стадии инкубации, вызревания идеи;

- тренировка дивергентного мышления как метода креативного познания и действия. В то время как конвергентное мышление идет от первоначально поставленной задачи через серию предписанных операций к единственно правильному решению, дивергентное мышление позволяет проводить исследование в разных направлениях от первоначально поставленной задачи, с тем чтобы выдвинуть целый ряд возможных идей и их комбинаций, которые могли бы служить решениями проблемы и лечь в основу созидательного действия.

Альберт Эйнштейн считал, что самое большое чудо состоит в том, что мир познаваем. Человек может что-то узнать об этом удивительном мире потому, что он сам является продуктом эволюции мира и находится в отношении сродства с ним. Паттерны самоорганизации мира хотя и не напрямую воспроизводятся в его сознании, но они учат его видеть мир глубже, перестраивать его по-своему, создавать его иначе.

### Примечания

- <sup>1</sup> *Meinhardt H.* Wie Schnecken sich in Schale werfen. Berlin: Springer, 1997.
- <sup>2</sup> *Шунер В.А.* Самоорганизация городского расселения. М., 1995. С. 57.
- <sup>3</sup> Там же. С. 150.
- <sup>4</sup> *Петухов С.В.* Геометрии живой природы и алгоритмы самоорганизации. М., 1988. С. 17.
- <sup>5</sup> *Федер Е.* Фракталы. М., 1991. С. 16.
- <sup>6</sup> *Топоров В.Н.* Древо мировое // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 398–406.
- <sup>7</sup> См. об этом подробнее: *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Синергетика: нелинейность времени и ландшафты коэволюции. М., 2007.
- <sup>8</sup> *Pörksen U.* Raumzeit. Goethes Zeitbegriff, angelesen an seinen sprachlichen und zeichnerischen Naturstudien. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1999. S. 62–63.
- <sup>9</sup> *Борхес Х.Л.* Письмена Бога. М., 1992. С. 239.
- <sup>10</sup> Там же. С. 237.
- <sup>11</sup> *Вер Г.* Яков Бёме сам свидетельствующий о себе и своей жизни (в изложении Герхарда Вера). Челябинск, 1998. С. 76–77.
- <sup>12</sup> *Кант И.* Соч. Т. 5. М., 1966. С. 330.

## **Образы и подобие в структуре познания**

Увидеть за видимым многообразием и разнообразием вещей их единую общую природу, понять связь единого и многого, роль и назначение первого образца; обосновать, что такое образец и какова мера подобия ему и т.п., — ко всему этому стремились еще античные мудрецы. Как мы помним, платоновского Сократа интересовали вопросы, что есть справедливость сама по себе, что есть благо само по себе; а философов милетской школы интересовали вопросы о «первофундаменте», и т.д. Вопросы такого рода непросты из-за того, что процедуры уподобления не являются прямым «отражением» реальности. Не располагающая готовыми ответами человеческая мысль с удивительным постоянством на каждом новом историко-научном витке возвращается к поиску и обоснованию «начал знания», путей и средств, которые ведут к ассимиляции «разного». Сферу вопросов и ответов о том, к каким прототипическим процедурам прибегает субъект познания в поисках «семейного» сходства, какие познавательные средства используются для преодоления текучести и изменчивости разнообразия и многообразия, далее будем обозначать концептом **генерализация**. В данной статье будет сделана попытка разобраться в причинах такого постоянства, а также обсудить вопрос о существовании разных линий генерализации.

**Линии формирования генерализующего опыта.** «Знание и понимание ради самого знания и понимания более всего присущи науке в том, что наиболее достойно познания, ибо тот,

кто предпочитает знание ради знания, более всего предпочитает науку наиболее совершенную, а такова наука о наиболее достойном познания. А наиболее достойны познания первоначала и причины, ибо через них и на их основе познается все остальное, а не они через то, что им подчинено»<sup>1</sup>.

Явление считается обоснованным, если оно поставлено в связь с известным (объясненным) явлением, или законом, — таков один из наиболее широко распространенных способов уподобления — сведение неизвестного («разного») к чему-то известному. «Разное» при этом уравнивается, уподобляется по какому-то общему началу (общей базе). Опорой сравнения служит общий признак. Фиксируя в «разном» одни и те же черты, выявляя одни и те же существенные признаки, «разное» подводят под общий «знаменатель», и тем самым устанавливают «семейное сходство».

Процедура уподобления разнообразных явлений на основе «единой базы» основана на дедуктивно-номологическом объяснении. Такой ход мысли основывается на предпосылке о том, что уравнивание, отождествление элементов дает возможность использовать одни и те же понятия и уравнения для анализа объектов разных классов. Тем самым реализуется та особенность базовой теории, которая связана с ее общностью.

Классическая физика взяла в качестве основополагающей античную идею о «первофундаменте», о базовом знании как стандарте, который определяет строй и направление познавательной деятельности. Данное познавательное кредо выразил Л.Витгенштейн, согласно взглядам которого исходное базисное знание задается совокупностью элементарных, «атомарных» утверждений; круг этого содержания очерчивает все, что может быть осмысленно высказано. Истинность или ложность таких утверждений привносится в систему идеального языка и определяется внелогическим путем<sup>2</sup>.

**Линия фундаментализма.** Согласно фундаменталистскому строю мысли исходная «база», или «фундамент» являются эталоном, который предопределяет строй и направление обоснования: достаточно жестко задает объем содержания знания, формирует представление об онтологии, о существовании объектов определенного типа.

В самом деле, обращаясь к широко известным высказываниям видных мыслителей и теоретиков XX в. в сфере физики, биологии, философии о способах ассимиляции многообразия мира, о единстве науки, мы видим, что развиваемая ими мысль о «единой базе» объединения разнородных явлений имеет принципиальное родство как с идеей «первоначал» античных философов, так и с генерализующей идеологией классической науки: после И.Ньютона, замечает П.С.Лаплас, «астрономия свелась к решению великой проблемы механики, так что теперь она обладает всей достоверностью, вытекающей из огромного количества и разнообразия строго объясненных явлений и из простоты принципа, которого одного достаточно для их объяснения»<sup>3</sup>.

Вслед за А.Тарским и М.Планком сходную позицию по вопросам объединения современной квантовой физики разделяет лауреат нобелевской премии по физике С.Вайнберг, который практически дословно повторяет мысль М.Планка о возможности объяснить огромное число сложных процессов на основе нескольких простых принципов<sup>4</sup>. Чтобы понять движение самых разных тел — земных, небесных и др. — стали привлекать все ту же генерализующую процедуру: идея «фундаментального закона» стала выполнять роль объединяющего, ассимилирующего начала. В разные исторические периоды развития физического знания в качестве таковых были законы механики (Галилея-Ньютона), законы электродинамики (Фарадея-Максвелла), специальная и общая теория относительности и др. Каждому из названных законов соответствовала картина мира — механистическая, электромагнитная и др. Современная квантовая физика строит ту же самую по своему смыслу генерализующую стратегию. Об этом свидетельствует целая группа исходных концептов, таких как «первичная сила», «теория всего», «теория великого объединения», «суперструктурная теория» и др. По своей внутренней интенции эти исследования ориентированы на изучение «семейного сходства». На генерализующую стратегию физики равняются и другие сферы науки: биология, психология, медицина, педагогика и другие науки в поисках «единых теорий».

Из всего сказанного о том поразительном постоянстве, с которым проводится исследование единства «разного», о неослабевающем внимании к изучению способов упорядочения

окружающего многообразия явлений, к анализу систематизирующих и минимизирующих средств исследования можно сделать вывод, во-первых, о существовании объективной тенденции в развитии познания.

Такое упорство в поисках основы объединения разного принято называть «тоскою по единству». В чем же истоки такой «тоски», какова ее природа? Потребность увидеть разрозненные явления в обобщенной, упорядоченной форме, видимо, тесно связана с естественной, природной склонностью человека, которому важно, чтобы события воспроизводились, чтобы они наступали вовремя и в нужном месте и т.п. Эта неотъемлемая принадлежность духовной и познавательной жизнедеятельности человека нашла свою реализацию в особом устройстве человеческого разума, стремящегося объяснить многообразие явления из минимального количества принципов и абстракций. Развитие специально-научных теорий в самых различных областях современного научного знания демонстрирует значение исторически и методологически отработанных идей фундаментализма.

Во-вторых, говоря о перманентности интереса к поискам идентичности, следует одновременно признать, что субъект познания не располагает готовыми ответами, что решение такой задачи нуждается в организации целевых и направленных усилий. Каждая новая волна интереса к единству разного должна подкрепляться с неизбежностью новым специально организованной программой исследования.

**Эйдегический принцип.** Но, с другой стороны, следует признать, что еще в античности в поисках единства разного разрабатывалась и иная линия уподобления. Ее суть состояла уже не в том, чтобы придать «разному» единообразные черты, не с целью нивелировать в «инаковость». Подобие здесь достигалось на ином генерализирующем пути: посредством «причастности» к образцу — эйдосу.

Эйдос — это вид вещи, но не сама вещь. Это предвзятый образец для создания новой вещи. «Демииург, — вещает платоновский Тимей, — взирает на неизменно сущий эйдос и пользуется им как образцом при создании любой вещи, сообщая ей соответствующий ее назначению облик и приспособленность —

тогда его произведение прекрасно, если же он берет образцом уже возникшую, а следовательно, обреченную на уничтожение, вещь, его ждет неудача»<sup>5</sup>.

Эйдос каждой вещи — это ее неделимое, единое существо, не имеющее частей. Будучи видом вещи, в буквальном смысле этого слова, эйдос в то же время не является ни предметом, ни вещью наряду с другими вещами и предметами. Но с другой стороны, будучи вне-фактичным, понятие эйдоса может быть применено к любым вещам и фактам из любой области. И поэтому принадлежит совершенно к иной сфере, чем факт, чем понятие вещи и события. В «Пармениде» Платон рассуждает не об индивидуальности и неповторимости каждого эйдоса, а о принципе эйдетичности. Античный эйдос А.Ф.Лосев относит к сфере предметного видения, созерцания. Схватывается эйдос единым актом узрения. В лосевской концепции платоновский эйдос — это и не явление, и не смысл, но соединение того и другого в одно сплошное и органическое бытие, или миф. Эйдетическое бытие — это та символическая и мифологическая действительность, которая состоит из символов или из групп этих символов-мифов. Миф, таким образом, есть как бы знак последней полноты смысла и осмысленного бытия, последняя гносеологическая форма узрения живого Бытия — в его Лике. Говорить о смысле эйдоса и идеи, значит говорить об эйдосе как символе, — заключает свое понимание эйдетического принципа А.Ф.Лосев<sup>6</sup>.

Из смысловой организации эйдоса вытекает природа особого рода подобия — «причастности».

Анализируя данный род подобия, обратим внимание, что эйдос, будучи идеальным феноменом, «не-вещественным» по своему внутреннему устройению, напрямую связан с миром предметных вещей как своим происхождением, так функциональным назначением. Ибо служит образцом для конструирования новых вещей. Сущность эйдоса — в его ориентации на предмет, на вещь, чтобы с его помощью, при его посредстве увидеть — познать сущность предмета. Как отмечает А.Ф.Лосев, эйдос схватывается единым актом «узрения»,

Является назначение эйдоса порождающим («способствующим») или целенаправляющим (регулятивным)? И если да, то в чем будет его суть? Для понимания того, как возможна,

каким способом реализуется связь между предметом и эйдосом, нам потребуется далее обратиться к толкованию причастности, данному Проклом, и к кантовскому пониманию идеала.

С рассуждением Прокла о причастности мы встречаемся в текстах, посвященных анализу платоновских причин<sup>7</sup>. Следуя Платону, Прокл делит причины на основные и вспомогательные: первые, производя результат, остаются отдельными от него и продолжают существовать самостоятельно; вторые принадлежат результату как составная часть и нуждаются в нем для своего существования. Такое деление естественным образом вытекает из разработанного Проклом учения о приобщении, согласно которому любая идея или — шире — любое единство, способное породить одноименное ему множество, по необходимости не участвует в этом множестве, т.е. трансцендентно по отношению к нему. В самом деле, будь оно принадлежностью какого-то одного члена множества, оно бы отсутствовало во всех остальных, и значит, у них не было бы той общей объединяющей черты, которая делала их все членами одного рода. Тождественное во всем множестве происходит не от какого-то одного члена множества. Ведь происходящее только от одного из многих не является общим для всех, но выделяется среди них его особенность. Среди членов одной и той же серии один вполне может быть причиной другого, но то, что является причиной целой серии, должно существовать прежде всех, и от него все члены должны рождаться однородными — каждый не как вот этот конкретный предмет, а как принадлежащий этому вот порядку. Один человек может произвести на свет другого человека, и сын будет обладать теми или иными отличительными признаками потому, что происходит от конкретного отца. Но причиной принадлежности сына роду человеческому является не конкретный отец, а приобщенность сына идее человека вообще. Именно эта идея и порождает все множество людей, оставаясь в то же время отдельной от них. Вместе с тем каждый член одноименного множества обладает также и имманентной ему формой. Ведь существует не только идея красоты, но и красота конкретной девушки, которая принадлежит ей самой и без нее, самостоятельно, существовать не может. Имманентная форма есть отражение трансцендентного принципа в порож-

денной им вещи, Прокл называет ее «приобщаемое»<sup>8</sup>. Помимо «неприобщимого» и «приобщаемого» существует еще «приобщающееся» — само подлежащее, которое восприняло ту или иную форму. Смысл трех этих моментов единого процесса приобщения легко понять, если представить себе отражение некоего предмета во множестве окружающих его зеркал. Сам предмет, с которым при этом ничего не происходит, представляет собой; его многочисленные отражения в зеркальных поверхностях суть; сами же поверхности.

На языке Аристотеля «приобщаемое» и «приобщающееся» — это форма и материя. Будучи элементами сложной вещи, они, очевидно, не являются самодостаточными принципами и подпадают под данное Проклом определение сопричин. Причина же в собственном смысле есть трансцендентное, в котором можно выделить сразу три аспекта: производящий, ибо всякое самодостаточное единство дает существование целому множеству вещей; парадигматический, т.к. оно является прообразом для всех этих вещей; и целевой, поскольку все его порождения стремятся ему уподобиться.

**Регулятивная роль идеала.** Иной взгляд на отношение единого и многого, иного рода цепь причинения открывается при обращении к концепту «идеал».

Согласно Канту, свою внутреннюю осмысленность наши представления получают от связи с трансцендентным. Идеальные порождения разума имеют не конститутивное, а регулятивное применение. Нечто мыслится так, как если бы оно существовало на самом деле. Вот эта-то фиктивная конструкция и создает «необходимую максимуму разума». Трансцендентальные идеи придают деятельности разума необходимый мотив и конечные ориентиры. Полагая такие идеалы, «разум занимается только самим собой и не может иметь никакого иного занятия»<sup>9</sup>. Идеальная цель, как разъясняет Кант, представляет собой усмотрение идеальных сущностей мира, и пребывает она как бы за границами пространства и времени.

В отношении человека идеал выполняет регулятивную роль: при его посредстве задается направление мысли, осуществляется ориентация деятельности человека. Но это вовсе не значит, что идеал следует наделять каким-то техническим, праг-

матически-орудийным значением. Кант как раз выступает против онтологизации идей разума, против прямого «укоренения» идеала в практике жизни. Тем самым подчеркивается, что у трансцендентных идей разума в отличие от конкретно-практических идей нет коррелятов в действительности, отсутствуют целесообразность, практический расчет.

Итак, природный, регулятивный смысл идеала в том, чтобы наделять значением и смыслом познавательную и практическую деятельность субъекта. Следовательно, идеал не следует рассматривать как орудие и средство продвижения к конкретной цели. Для пояснения мысли о невозможности такой редукции напомним о рассуждении Канта о том, что идеалы обладают практической силой (как регулятивные принципы) и лежат в основе возможности совершенства определенных поступков<sup>10</sup>. Идеалы (Добра, Истины, Красоты) направляют деятельность человека в определенное русло, проникают в ткань поступков и соучаствует в детерминации его опыта. Однако идеалы, направляя эту деятельность в определенное русло, можно сказать, практически никогда не реализуются полностью<sup>11</sup>.

Что же происходит с идеалом при его «укоренении»? Погружение в конкретику обыденно-практической жизни — с ее историко-культурными, нравственно-духовными ценностями, знаниями о мире, о непреложных истинах и др. — ведет к перерождению идеала. И происходит это потому, что под влиянием прагматического контекста открытый и незавершенный в своих смысловых значениях идеал — трансцендентная сущность — редуцируется к какой-то одной из своих сторон, одному из своих смыслов. Избыточные структуры ведут к новой онтологии: свобода подменяется на жесткость, многообразие — на единство, предназначение наделять предметы смыслом и значением — на нормативность и т.д. Тем самым надсубъективная сущность, будучи представлена лишь частично и в «осколочной» форме, превращается в «правило», в рекомендацию, как нужно действовать.

Итак, при обсуждении вопроса о восхождении к идеалу, о разных способах такого восхождения, существенна мысль о смысловой многозначности идеала, о его открытости и незавершенности значений. Внутренние истоки такого разнообра-

зия идут от самого идеала — от наличия целого спектра присущих ему качеств, выражающих *смысловую открытость и незавершенность*. Смысловая открытость идеала проявляет себя в возможности разнообразия, в том, что, во-первых, к каждому идеалу повернут какой-то одной из множества своих сторон ей желанной стороной; и, во-вторых, у каждого находится свой путь продвижения к идеалу.

Сходство смысловой конструкции мира идеала с эйдетическим миром, во-первых, в их вне-вещественности, вне-фактичности. Во-вторых, в том, что и идеал и эйдос направляют человеческую деятельность по определенному руслу. Однако и само это «русло» и тот способ, каким организуется эта деятельность, существенно разнятся между собой.

Эйдетический образец можно узреть, созерцать; он предметен, дан в своей единой и нераздельной цельности, что в немецком языке выражается непереводаемым словом «Gestalt». Сфера действия эйдоса, как предвзятого образца, практическая. Образец выполняет служебную роль в процедуре созидания: обеспечивает сохранение базовых признаков образца в создаваемой новой вещи. Образец и создаваемая вещь соединены узами сопричастия: идея образца материализуется в акте сотворения новой конструкции. Эйдетический образец — это не только зримый соучастник такого акта, но и претворенный, сохраняющий свое присутствие в структуре вещи. Именно так смысл сопричастности друг другу образца и вещи.

Вместе с тем смысл понятия «эйдетический образец» необходимо отличать от понятия «образ» вещи. Наше обращение к идее «образа» в контексте анализа линий генерализации обусловлено широко бытующим в современном методологическом сознании представлением об «образах науки» (картина мира). Присмотримся к тому, какие при этом познавательные (генерализующие) процедуры обеспечивают такого рода единство. Необходимость специального обращения к данной теме вызвана еще и тем соображением, что важной чертой науки Нового времени, по мысли Хайдеггера, стала зависимость картины мира от целенаправленной деятельности субъекта, от тех концептов, которым научное сообщество придает ценностный вес.

**Поиски идентичности: идея «образа науки».** Образ построен на сходстве, порой скрытом от внешнего взора. Поэтому образ является прототипом и служит некой заменой, способной представить реально существующую вещь. Опора на образ важна потому, что человеку не всегда очевидны критерии и признаки, по которым он может идентифицировать, найти критерии, которые ему следует использовать в поисках сходства.

Образ часто строится на каком-то отдельном свойстве, черте, на отдельном факте. Отсутствующие детали и признаки появляются в образе в результате достраивания, конструирования. А это значит, что, будучи объективным по способу своего происхождения, образ является в то же время некой произвольно создаваемой системой. Само такое «достраивание» может протекать невербально, оставаться эксплицитно не выраженным. Иногда ограничивается лишь «узнаванием». И все же образ служит для отображения модели целиком. Сказанное позволяет сделать вывод о том, что в образе вещи имеют дело не с самой вещью, а с тем впечатлением, которое складывается при взаимодействии с нею. Во внутреннем устройстве образа отдельные свойства, черты предмета уже не будут играть роль изолированных рядоположенных свойств, а войдут в состав интермодального динамического образования, которое обладает своеобразным пучком свойств.

Процессы формирования «современного образа науки» — к числу таковых часто относят «эволюционный» или «синергетический» образы науки — принято связывать с экстенсивным развитием понятий «эволюция» и «динамическая неустойчивость». Ряд сфер познания, в которых отсутствуют собственные развитые теории, пытаются использовать эти концепты, полагая их отправной точкой концептуализации, повышения теоретического уровня своих сфер. В поисках «образцов» теоретизации используют, как правило, те научные средства, которые наработаны именно в данной сфере познания. Обратим внимание на внутренний строй тех познавательных действий, которые используются при привлечении «модных» концептов. Здесь логика будет совсем иная. «Эволюционный» или «синергетический» образы науки увязывается с переходом к иному дискурсу, с практикой использования концептов, взятых «со стороны».

Если представить себе современное методологическое сознание в виде мозаики, сотканной из самых разных концептов, этакой «культурной копилки», то ученые — физики, психологи, педагоги и др. — вытягивают («вычерпывают») на потребу тот или иной научный арсенал. Выбор падает на те концепты, которые у всех «на виду», которым научное сообщество придаст высокий ценностный вес.

Чтобы реконструировать суть такой «логики выбора», нам предстоит предварительно обсудить вопрос об особенностях сознания, используемого человеком в практическом опыте. Для этого обратимся к некоторым идеям Л.Брюля, который исследовал особенности сознания людей традиционной культуры. Характеризуя деятельность пралюдей, особый упор исследователь делает на фактор совместности, слитности: всего — со всем — всегда. Важным, «базовым» для прачеловека было все то, что протекает одновременно, что находится рядом с ним, что неразрывно и неотрывно от него. Важно именно то, что он видит сейчас точно так же, как и прежде, что ощущает это нечто как что-то постоянное, к чему выработалась привычка. Важны факторы непосредственности и постоянства.

Все эти формы укоренившегося восприятия столь переплетены и взаимозависимы, что в итоге образовали некую органическую слитность, которую, во-первых, просто невозможно расчленить, не разрушив; во-вторых, каждая из внутренних составных частей невозможна в отрыве от породившего его монолита.

Причина любого события (вещи), согласно сформулированному закону партиципации, находится не в одном наличии самого события (вещи), а в таком признаке, как «совместность». Важны, ценны те вещи, которые осязаемы, которые находятся вблизи и сейчас. Именно такого рода вещи, которые сопряжены друг с другом (закон партиципации), и оказываются причиной происходящего события. Опыт и его оценка строится на признаках чего-то «совместного», ясно «видимого» в «данный момент», на том, что «рядом». В опыте прачеловека отдавалось предпочтение тому, как делают «все». Существовала коллективная ориентация и коллективная установка, которая формировалась в соответствии с тем, что все «так говорят», что именно «так надо делать». Длительный, непосредственный опыт сопря-

гал причину с вещью. Сходную мысль высказывает Уайтхед, говоря о том, что традиция передается прямым опытом физической среды обитания<sup>12</sup>.

Состояние сознания, ситуационного и не выделенного из общего потока сознания Э.Гуссерль называет естественной установкой. «Как человек в естественной установке, ...я наивно вживался в мир; почерпнутое из опыта сразу же получало для меня значимость, и это было базисом для всех остальных моих точек зрения. Как естественно живущее Я, я был трансцендентальным Я, но ничего об этом не знал. Для того, чтобы вникнуть в мое абсолютное собственное бытие, я должен был проделать феноменологическое эпохэ»<sup>13</sup>. В понятии «естественной установки» речь идет, во-первых, о «естественно живущем «Я»; во-вторых, о том, что «Я» имеет исходную базу — основу для всех точек зрения; в-третьих, что к мысли о базе человек приходит на основе опыта. Все названные аспекты понятия «естественная установка» во многом, как мы видим, совпадают по смыслу с трактовкой пралогического мышления Л.Брюлем.

К.Ясперс называет такой род мышления «простым евклидовым умом», или наивным сознанием, основанным на обыденном познавательном интересе, на повседневно-наивной коммуникации: содержанием общения является сохранение текущей информации, ее воспроизводство<sup>14</sup>. Главная особенность наивного сознания состоит в том, что субъект «не задает вопросов» о своем бытии; он (субъект) делает все то, что делают другие, верит во все то, во что верят другие, думает то, о чем думают другие. Из-за присущей субъекту неререфлексивной идентификации все настроения и восприятия (мнения, цели, страхи, радости и т.п.) переходят от одного к другому: «Я» человека закутано плотным покрывалом, от чего он не осознает сам себя, и его коммуникативные связи с «другими» являются также неосознанными. Сознание не стремится проникнуть за пределы исходного, первоначального смысла информации — того, что является очевидно-видимым; конкретным, что находится «здесь» и «теперь».

По отношению к своему внутреннему «Я» — склонность ума к самооценке, умение переживать собственные субъективные состояния, широта умственного кругозора, наличие глубоких

духовных интересов и др. — такое сознание неререфлексивно, что сродни отключенности ума. Существенно, что наивное (неререфлексивное) сознание — это не изъян, а естественная склонность ума. Данный тип сознания связан с особым типом опыта повседневной деятельности, который ориентирован не на внутренние ценности, которые остаются как бы втуне, а на коллективные предпочтения, существующие в окружении — «здесь и теперь».

Неререфлексивное (наивное) сознание вступает в силу, находит свое проявление, когда действия человека подчинены коллективному мнению, ориентированы на общепринятые ценности: такой «логикой выбора» человек руководствуется не только в обыденной жизни, но и в научной деятельности. Представляется, что в целом ряде случаев обращение к концептам «эволюция», «динамическая неустойчивость», «компьютеризация» и др. диктуется не столько внутри — научными запросами, существующими в той или иной сфере познания, а вытекает из желания приобщиться к этим «высшим ценностям», которые активно исповедуются современным научным сознанием. Неререфлексивный взгляд на процедуру использования указанных концептов вовсе не распространяется на их собственную самодостаточность. Весь вопрос, однако, состоит в том, в какой мере оправдано их использование в качестве базы идентичности. Неоправданно широкая экспансия названных концептов может отвлечь от реальных внутренних проблем и задач, в особенности, если на их основе создаются новые научные программы<sup>15</sup>.

Итак, говоря о «синергетическом», «кибернетическом», «эволюционном» и пр. образах науки, мы имеем в виду не саму науку, а рефлексивные процедуры, имеющие своей целью конструирование «образов». Поиски идентичности «разного» могут оказаться плодотворными, если выполнены некоторые условия: во-первых, найдено общее основоположение; во-вторых, основоположение служит фундаментом для объединения «разного»; в-третьих, если исходный базовый признак способен наделять смыслом *все* разнообразие явлений. Общая база формирует аутентичное смысловое пространство, в котором все разнообразие явлений находится под этим знаком (смыслом).

## Примечания

- <sup>1</sup> *Аристотель*. Метафизика, I, 2, 982 в 30.
- <sup>2</sup> См.: *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. М., 1958.
- <sup>3</sup> *Лаплас П.С.* Изложение системы мира. Л., 1982. С. 310.
- <sup>4</sup> *Вайнберг С.* Идеиные основы единой теории слабых и электромагнитных взаимодействий // УФН. 1980. Т. 132. Вып. 2. С. 201.
- <sup>5</sup> *Платон*. Тимей, 28А.
- <sup>6</sup> *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М., 2001.
- <sup>7</sup> См.: *Месяц С.* Введение в комментарии // Историко-философский ежегодник. 2000. М., 2002. С. 16–22.
- <sup>8</sup> «Допускающее причастность» – перевод Лосева, у Доддса – «participated».
- <sup>9</sup> *Кант И.* Критика чистого разума. М., 1994. С. 557.
- <sup>10</sup> Там же. С. 345.
- <sup>11</sup> См.: *Абрамова Н.Т.* Несловесное мышление. М., 2002.
- <sup>12</sup> *Мамфорд Л.* Миф машины. Техника и развитие человечества. Лого\_, 2001. С. 90.
- <sup>13</sup> *Гуссерль Э.* Парижские доклады // Логос. 1991. № 2. С. 14.
- <sup>14</sup> *Jaspers K.* Vernunft und Existenz. München, 1960. S. 340.
- <sup>15</sup> См.: *Абрамова Н.Т.* Ценности образования, новые технологии и неявные формы знания // Вопр. философии. 1998. № 6.

## ЧАСТЬ 2. ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ИСКУССТВЕ, ЛИТЕРАТУРЕ, АРХИТЕКТУРЕ

С.А. Казанцева

### **Иконичность как онтологическое основание символического образа в иконописи**

Искусство зрит мыслеобраз или идею, которая просвечивает в вещи и составляет ее идеальное содержание или основание.

о. С.Булгаков<sup>1</sup>

Сложность понимания иконописного образа обусловлена не только природой христианского (прежде всего, православного) мировоззрения, закрытого для представителей иной духовной традиции или людей светских, но и природой самого иконописания, которое лишь отчасти принадлежит видимому миру, включая мир искусства. Однако в отличие от искусства, иконописание подчиняется не столько законам и правилам художественного ремесла, сколько задаче визуального воплощения иконического Образа средствами, ограниченными рамками материального, земного бытия. Эти «книги для неграмотных», как в старину называли иконы, оказались способными свидетельствовать о существовании мира горнего, быть его проекцией и связующей нитью с миром дольным.

Человеку верующему не надо объяснять, *Кто и как* изображен на иконе. «Чтение» иконописного изображения не отвлекает от молитвы, а напротив, дисциплинирует ее и устремляет взор верующего в иной мир, служащий подлинным домом для человеческой души. Однако за долгие годы атеистического лихолетья большинство современных людей разучились понимать иконописный образ: им незнакомы ни сюжеты Св. Писания, ни особенности условного символического языка иконы, как и всего храмового искусства в целом, органической частью которого является икона.

Обратимся к этимологии слова икона — с греч. «эйкон» — «образ», «изображение». При этом икона не просто изображение, но каноническое живописное изображение Образа Иисуса Христа, Богоматери, святых, а также событий из Св. Писания и Св. Предания, утвержденного Церковью на VII Вселенском Соборе. Икона иконична по сути, в ней заключен высший смысл христианского мировоззрения. Она является собой пример преображенного лика во имя спасения, указывая путь в иное бытие. Именно поэтому икона является неотъемлемой частью религиозного культа в Православной церкви, в отличие от протестантов, а также представителей других конфессий, отрицающих необходимость и возможность изображения и почитания лика Бога, как, например, в исламе, иудаизме и других религиях.

История иконы свидетельствует, что вопрос о возможности изображать божественный Образ на протяжении нескольких веков в раннем христианстве обсуждался не раз, и споры проходили очень остро. Суть этих споров напрямую касалась важнейших постулатов христианства, и прежде всего догмата о Боговоплощении, который включал в себя иконическую природу Образа и возможность ее передать условными художественными средствами. Вспомним, что само ремесло в эпоху эллинизма рассматривалось как деятельность высшего порядка, дарованное человеку свыше. Конечно, визуальные образы зрелого христианского искусства заметно отличаются от эллинистических, все еще несущих на себе печать натуралистического образа античного времени и его канонов. Так, например, гроздь винограда или изображение рыбы в раннем христианстве уже не выполняют роль лишь иконических знаков, замкнутых на самом изображении предметов, но являются символами иного мировоззрения и отсылают к иному содержанию — мысле-образу, который «про-свечивает в вещи и составляет ее идеальное содержание или основание» (С.Булгаков). Благодаря особенности природы своего иконического образа, глубине ее онтологической сущности икону нельзя сравнивать с идолопоклонством язычников, у которых божества имеют совсем иное значение и выполняют иные функции.

Иконы не несут на себе печати зримо воплощенной внешней красоты, привычной человеческому глазу, соизмеряющему пропорции и краски изображенного образа средствами искусства с натуральными пропорциями и красками материального природного мира. Напротив, эстетика миметического образа античности (а затем и Ренессанса) воспеваает земную красоту, возводя человека на вершину лестницы творения. Она воспитывает и формирует прежде всего восприятие образов красоты, соразмерных человеку и его физической природе в рамках общей картины мира. Античное и все последующее классическое искусство, ориентирующееся на греческие каноны, рассматривают человека в качестве меры природного и космического пространства. В языческом мировоззрении доминируют образы, воспевающие красоту природного человека, а не созданного по Образу и подобию, согласно христианскому мировоззрению. Античная красота телесна и умопостигаема, в классическом искусстве доминирует аполлоновское рационалистическое начало, основанное на учении о числе. Античные боги предстают в своем физическом совершенстве и гармонии с природой и космосом. Их пластические образы далеки от того, чтобы быть иконичными, отсылать к иному духовному миру и пространству. Они телесны и самодостаточны в своем природном окружении, призваны участвовать в земной жизни человека, занятого вполне конкретными делами. Неслучайно скульптуры античных богов помещали, по преимуществу, не в храмах, а в городской среде и на природе.

В отличие от античного искусства, икона иконична, обладает иной структурой и природой образа, запечатленной благодаря символической модели Иного бытия. Икона не стремится запечатлеть и передать в своем образе печать лишь зримо воплощенной внешней красоты, привычной человеческому глазу, соизмеряющему пропорции и краски изображенного образа средствами искусства с натуральными пропорциями и красками материального природного мира. Так, ранним иконам, написанным в технике энкаустика (например, синайские иконы VI—VII вв. из монастыря Св. Екатерины), возможно, и не свойственна совершенная техника иконописания. Они заметно отличаются от более поздних византийских или русских икон

и своей композицией, и пропорциями, и цветом, и даже размерами, однако их ценность от этого нисколько не приуменьшается (то же замечание можно отнести и к новгородскому чудотворному образу Божией Матери «Знамение».) Особенность создания иконического образа сокрыта не в том, чтобы механически следовать определенным каноническим правилам и добиться «художественного» изготовления иконы. Истинное мастерство и умение написать икону касалось всей жизни иконописца — его внешнего и внутреннего мироустроения и собственного преобразования, на что справедливо обращали внимание исихасты.

Итак, рамки восприятия мира сужаются до вполне зримых пластических образов богов и завершают пределы природного и космического целого в античном искусстве, имея человеческое измерение, закрепленное каноном Поликлета. Напротив, они безмерно расширяются и углубляются благодаря иконописному образу и его канону, не ограниченному лишь строгими пропорциями, цветом, сюжетами и композицией, но подчиненными главной цели — воплотить имеющимися у иконописца весьма ограниченными художественными материальными средствами Образ, свидетельствующий миру о Первообразе. Как видим, задачи, которые ставили перед собой художники в разное историческое время, поистине несоизмеримы.

Важнейшим условием для написания иконы уже в древнехристианские времена являлось требование к иконописцу «жити в посте и молитвах и воздержании со смиренномудрием», а также «с превеликим тщанием писати» икону<sup>2</sup>. Иконописцы придерживались догмата «О иконопочитании», принятого VII Никейским Вселенским Собором Святых Отцов Церкви в VIII в., который содержал следующие основные требования:

- Иконописное изображение должно быть основано на Священном Писании или Церковном Предании: «яко повествованию евангельския проповеди согласующее, и служащее нам ко уверению истиннаго, а не воображаемого Бога Слова», а посему,
- «со всякою достоверностию и тщательным рассмотрением определяем: подобно изображению Честнаго и Животворящего Креста полагати во святых Божиих

Церквах, на священных сосудах и одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях, честные и святые иконы, написанные красками и из дробных камней и из другого способного к тому вещества устрояемые» образы Иисуса Христа, Богоматери, ангелов и всех святых прееподобных,

- «честь, создаваемая образу, переходит к первообразу, и поклоняющийся иконе поклоняется существу изображенного на ней»<sup>3</sup>.

Из этого догмата следовало, что Образ Божий не «доказуется», а «показывается», поэтому именно иконе среди других видов храмового искусства отводится особая роль. Для иконописца самым важным являлась *святость жизни* и особая мистическая интуиция, способность воспринимать и переживать духовный мир, а уже затем ценилось мастерство художника. Духовный опыт общения с миром высших существ способствовал «умному деланию», преобразению человеческой личности, и это являлось истинным содержанием символического образа иконы.

Даже краткий экскурс в историю возникновения иконы свидетельствует о *религиозной* сущности ее образного начала. Иконичность как существенная черта символического образа в иконописи служит тем онтологическим основанием, которому подчинены все другие его характеристики, включая художественно-эстетические. Основным назначением иконы является ее участие в богослужении. Будучи неотъемлемой частью литургии, икона выступает посредником между молящимся и Образом, к которому верующий обращает свою молитву. Икона служит той лестницей в небо, по которой верующий стремится попасть в иное пространство и время.

Однако в иконе, как многосложном явлении, можно обнаружить и *эстетический* аспект: икона является также особым видом церковного, храмового искусства. Но икона не просто искусство, она — «*высшее из искусств*», поскольку именно иконический образ содержит во всей своей полноте метафизическое бытие иной, преображенной духовным светом вещественной реальности, которая является началом всех существующих индивидуальных феноменов окружающего нас мира. Это иное

бытие высших сущностей предстает в иконическом образе в превосходной степени во всех лучших своих качествах и характеристиках.

Визуально являемый образ в иконописи *свидетельствует* о присутствии *Иного* в каждом из них, о связи с Иным, и содержит в себе в символической форме модель этого Иного бытия. Универсальное и типичное содержится в индивидуальном образе-лице через феноменологию предстоящего образа. При этом именно метафизическое составляет основу феноменального, позволяя говорить об образе как о субстанции столь же истинной и абсолютной, сколь ее основание и первопричина. Само же метафизическое укоренено в сакральные глубины, подверженные лишь историческому их постижению и символическому прочтению и закреплению в особого рода иконическом образе.

Специфика данного образа в том, что в нем закреплено единство двух начал — само изображение, выполненное красками и воспринимающееся органами чувств, и мыслеобраз, который запечатлен и передается с помощью материального вещества. Обладая символической природой, иконический образ не ограничивается лишь знаковыми характеристиками, отсылая к определенному содержанию, в качестве которого выступает строго канонический сюжет из Св. Писания или канонизированный образ святого, но образ в иконе «творит» новую преображенную реальность, устремляя к ней верующего. Иконический образ способен создать идеальную модель этой реальности — в чем проявляется его проективная функция. Чтобы «глазами взирая на образ, умом восходить к первообразу», необходимо определенное молитвенное усилие воспринимающему иконописный образ. Все, созданное Богом, поистине красиво, ибо святость прекрасна и в ней воплощено единство Истины, Добра и Красоты. Это подлинное единство миропорядка и духовного устройства человека закреплено в иконографическом каноне, который, несмотря на консерватизм своего содержания и формы, никогда не служил помехой для подлинного творчества художника-иконописца.

Требование следовать канонической форме, в которой закреплено «постижение истины, проверенное и очищенное собором», является не стеснением, а разумным ограничением в

рамках его подлинно свободного и в то же время смиренного духовного выбора. Все случайное и несовершенное в индивидуальном (подчас хаотичном) выборе, которое нередко отождествляют со свободой творчества, в рамках этого естественно- и добровольного для духовного человека самоограничения благодаря следованию канону отмечается, что позволяет иконописцу оградить себя от возможных ненужных ошибок и обрести твердую почву под ногами. Истинный мастер стремится воплотить в своем творчестве не только свое, индивидуальное видение мира, но и объективно прекрасное в приоткрывшемся ему мире горнем. Далеко не все, созданное художником, несет на себе печать божественной красоты. И только преображенный духовно художник способен создать творение, подобное божественному — в противном случае и красота может явиться красотой только плоти, искушая но не спасая человека. Местом пребывания иконы, ее «домом», является храм, а не музей, не личная коллекция «ценителей» старины. И тем более не аукцион, где иконе назначается цена в зависимости от ее художественных достоинств, сохранности и прочих характеристик. В старину на Руси не принято было продавать икону, но только дарить и хранить ее как зеницу ока, относясь к ней как к величайшей святыне и ценности.

Подчеркивая своеобразие символического иконического образа как явления многосложного, воплощающего в себе единство религиозных и эстетических черт, икону не следует в то же время рассматривать в одном ряду даже с выдающимися произведениями религиозного искусства, созданными в России и Европе последние несколько столетий. В иерархии высших ценностей они не могут претендовать на ту недостижимую высоту, которую по праву занимает икона. Образы и сюжеты иконы строго каноничны, соборны, они являются плодом более чем двухтысячелетнего опыта Православной церкви. Не только содержание иконописного образа строго канонизировано и определено, но и художественный язык, которым написана икона, особый, условно-символический, содержащий в себе единство божественного и временного, исторического. Отсюда такое великое множество иконописных образов Богочеловека, Богоматери, святых, написанных

представителями иконописных школ, существовавших в разное время в различных регионах канонического православия и в самой России.

Образы, написанные не иконописцами, а художниками на религиозные сюжеты, в лучшем случае являются лишь иллюстрацией тем и сюжетов Св. Писания. Кроме того, художники нередко отступают от канонического содержания и формы и пользуются не символическим, а лишь художественным языком светского искусства — прямой перспективой, свободой в выборе цвета и иными способами передачи христианских образов и сюжетов. Рафаэль, Эль Греко, П.Веронезе, В.Васнецов, М.Нестеров и другие европейские и отечественные художники использовали в своем искусстве совсем иные средства выразительности, отступая от канонических иконописных, включая саму технику живописи и технологию изготовления материалов.

Если от иконописца требуется особое «молитвенное усилие», достигаемое постом, молитвой и благословением, то художники, создававшие картины на религиозные сюжеты, не всегда обладали полнотой духовного опыта, а нередко были вполне светскими людьми. Темы евангельских сюжетов можно встретить также у П.Пикассо, С.Дали и других западноевропейских художников и скульпторов XX в., включая наших современников — Э.Неизвестного, З.Церетели и других. Однако их произведения на тему «Распятия» не содержат иконичный образ и не обладают (да и не могут обладать) всей полнотой духовных характеристик, присущих именно иконе. Сегодня нередки случаи, когда за религиозные сюжеты берутся далекие от религии люди, низводя сакральное до уровня профанного, а то и откровенно кощунственно относясь к духовному наследию традиционной отечественной культуры. Священные образы и язык сакрального неумело и широко использует современная реклама и видеопродукция<sup>4</sup>.

В истории культуры есть немало примеров, когда не только религиозные, но и советские художники намеренно отходили от традиционного иконописного канона, больше обращая внимания на человеческую, а не божественную сущность в образе святых, их страстную сторону, и создавали произведения, которые уже не могли претендовать на постижение глубины сакрального духовного опыта. В этих произведениях, в отли-

чие от иконы, преобладала эстетическая или психологическая функции, которые освобождались от религиозной (литургической) и нередко доминировали. Отход от каноничности иконы наблюдается в католическом и современном религиозном искусстве. Превращение иконы в картину на религиозные темы сопровождается подменой духовного уровня псевдодуховным или телесно-психическим, душевным. Отсутствие иконичного образа в живописи на религиозные сюжеты приводит к тому, что она бессильна выразить глубину сакрального символического образа, наполненного молитвенным устремлением, которая присутствует в иконе. Религиозное искусство может выразить лишь человеческую страстность и привязанность к миру дольному, с которым она не в силах расстаться, хотя мысленно и стремится к миру горнему. Отсюда та бесстрастность и холодность евангельских образов в картинах С.Дали и П.Пикассо, та сентиментальность и трогательность образов Богоматери у Рафаэля и В.Васнецова. Картины этих художников наполнены, скорее, музыкой душевных ритмов и несут, прежде всего, глубину человеческих чувств, «но молящееся сердце почувствует в ней фальшь, сентиментальность, лиричность, самолюбование, чувственную плаксивость, тонкий запах тления»<sup>5</sup>.

Создание иконического образа средствами искусства — творчество особого рода, соотносимое с определенными правилами, которые являются не просто формальными требованиями, механически усвоенными иконописцем, но каноническими правилами содержательного, глубинного, метафизического свойства, принятые и творчески переработанные его создателем. Не случайно именно в иконе отражены онтологические пласты православия и самой сути христианского верования и культа, фокусирующего в себе всю историю возникновения Христианской Церкви. Более того, в иконическом образе символически содержится история христианства — от споров о возможности выразить невыразимое — до того, *какими* специфическими средствами это возможно. И если в ранние христианские времена до разделения Церкви на восточную и западную и канон был един, то со временем католический канон стал все более отличаться от канона православного, что явилось отражением в иконописании всего церковного бого-

служения. В католической церкви канон отразил богочеловеческий образ и всех святых через призму человеческой природы, а не божественной его сущности. Поэтому и образ Богоматери в поэзии и на картинах художников, начиная с эпохи Возрождения и Нового времени, все более трактовался в образе Прекрасной Дамы с проявлением чувственности и сентиментальности, в отличие от строгого иконописного образа-лика древних мастеров греческого и византийского письма.

В иконическом образе удивительным и чудесным образом сочетается божественное с человеческим, в том числе и с индивидуальным видением художника-иконописца. Если мастерство художника не заслоняет его искренность и веру, то из-под кисти иконописца выходят молитвенные образы. И в этом иконе заметно уступают произведения религиозной живописи (как и всего религиозного искусства), служащие лишь иллюстрацией сцен из Св. Писания или вольной их трактовкой. Являясь неканоническими, они отягощены плотью, индивидуальным видением, что подчеркивает их в первую очередь человеческую, а не божественную суть.

Каковы же границы канонического и неканонического в иконописи? Ведь именно они определяют возможность создания иконического образа и в значительной степени отличают икону и религиозную живопись. Следование канону позволяет определить границы эстетического и религиозного, соборного следования и индивидуального усвоения канона. Почему возникает такое множество иконописных школ даже внутри одной национальной традиции (как, например, в русской иконописи существуют московская, новгородская, псковская, ярославская и другие)? Несмотря на своеобразие каждой школы, есть и нечто общее, что характеризует каждую из них. Заметна также разница в написании ликов в русской и византийской иконописи. Но эта разница существует в рамках единства — единого канона, творчески усвоенного каждой школой. В то время как иконический символический образ и образ живописный на религиозные сюжеты заметно отличаются уровнем постижения духовной реальности — метафизическим (в иконе) и феноменальным (в живописи), религиозно-эстетическим (в первом случае) и в лучшем случае художественным (во втором).

В иконе «внешняя красота принесена в жертву религиозной идее, подчиненной богословскому образу», как справедливо отмечает русский исследователь иконы Ф.Буслаев<sup>6</sup>. В русской иконе отсутствует сознательное стремление к изяществу: «Она не знает и не хочет знать красоты самой по себе, и если спасается от безобразия, то потому только, что проникнута *благоговением к святости* и божественности изображаемых личностей, она сообщает им какое-то величие, соответствующее в иконе благоговению молящегося... Красоту заменяет она *благородством*»<sup>7</sup>.

Напротив, чувственное и натуралистическое начало присутствует у многих мастеров классического искусства. В противовес им русские иконы, написанные пусть «неумело» (например, т.н. «северные письма» художников-самоучек Старой Ладogi, Великого Устюга, и других северных отдаленных окраин Древней Руси), лишь на первый взгляд уступают в профессиональном мастерстве известным художникам и изографам, являются в то же время своего рода шедеврами иконописания. Они подкупают своей непосредственностью и искренностью, своей душевной простотой и сердечностью. Благодаря самобытному и неподражаемому стилю иконописи их авторам удалось создать неповторимые иконические образы, поскольку написаны они были не просто умелой рукой, молящимся сердцем, устремленным к Богу. Не случайно многие из них явили собой примеры чудотворений. Поистине, «Дух Божий дышит идеже хочет» (Ин. 3, 8).

Каким бы красивым и совершенным не являлся созданный иконописцами образ, эстетическая функция иконы не имеет того самостоятельного значения, которая эта функция имеет в светском произведении искусства. Ибо икона — не предмет эстетического созерцания и любования, каким по преимуществу являются произведения светского искусства, а прежде всего явление культовое, религиозное. Иконический образ сакрален и таинственен, ему подчинено все происходящее во время литургии в храме и даже вне его. Да и сам храм, как некий синтез различных видов искусства — архитектуры, живописи, музыки и др. обладает иконическими характеристиками. Являясь органической и неотъемлемой частью храмового иконического

пространства, икона в то же время созвучна покою, вечности и тишине. Она лишена всего временного и преходящего, и всех присутствующих в храме она настраивает на духовный лад.

«Открытие» чуда древнерусского иконописи стало заметным культурным и историческим событием всей духовной жизни России и Западной Европы. Однако и сегодня русская икона остается непревзойденным образцом совершенства в создании визуального образа подлинной духовности. Вновь открытая для взора в начале XX в., икона словно является ориентиром и напоминанием художнику и всему миру о том высоком призвании и предназначении, которое он должен исполнить перед людьми, чтобы они не забывали, по какому Образу и подобию был сотворен сам человек.

### Примечания

- <sup>1</sup> *Булгаков С., прот.* Икона, ее содержание и границы // Православная Икона. Канон и стиль. М., 1998. С. 143.
- <sup>2</sup> См.: Из Соборного определения о живописцах и о честных иконах 1551 г. // Православная икона. С. 9.
- <sup>3</sup> Там же. С. 8.
- <sup>4</sup> См.: *Лепяхин В.В.* и др. Язык священного и современный мир. Основные проблемы православного иконичного образа. М., 2004.
- <sup>5</sup> *Рафаил (Карелин), архим.* О языке православной иконы // Православная икона. С. 75.
- <sup>6</sup> *Буслаев Ф.* Иконе чужда красота // Там же. С. 187.
- <sup>7</sup> Там же.

*И.П. Никитина*

### **Эволюция образа природы в русской живописи\***

В статье показывается, как под влиянием разнообразных социокультурных факторов менялось видение природы и, соответственно, визуальный образ природы в русской живописи на протяжении достаточно длительного периода – с конца XVIII в. до середины XX в.

Прежде чем перейти непосредственно к анализируемому периоду, необходимо в общих чертах описать визуальный образ природы, существовавший в рамках средневекового искусства.

Особенности видения природы в средние века обусловлены в первую очередь тем, что главным объектом внимания в контексте данной эпохи является всемогущий, всезнающий и всеблагий Бог, создавший и человека и весь окружающий его мир и продолжающий определять взаимные связи всех существующих вещей. Природа как одно из творений Бога считается заслуживающей внимания лишь постольку, поскольку через земное можно познавать божественное. Различия между явлениями природы и продуктами человеческой деятельности, между природой и культурой еще во многом стерты<sup>1</sup>. Неодушев-

---

\* Статья написана на основе исследования «Интерпретация природы в русской живописи от романтизма до соцреализма», проведенного автором при финансовой поддержке The Research Support Scheme of the Open Society Support Foundation (RSS/OSSF). Individual Grant No.: 1388/1999.

ленные вещи не кажутся заслуживающими того, чтобы на них смотреть, их запоминать и желать, поэтому в средневековой русской живописи, как и в средневековой живописи других стран, нет ни пейзажа, ни натюрморта. Природные объекты не рассматриваются как объекты реального мира, но только как знаки. Отдельные элементы пейзажа или натюрмортные фрагменты, включаемые средневековым художником в свои композиции, выполняют чаще всего символическую функцию. Будучи символами, они не обладают конкретными, реальными характеристиками, а предстают как максимально абстрактные схематичные образы. Так, в средневековых сюжетах можно встретить изображение цветов. Но это почти всегда одни и те же цветы – белоснежные лилии, считавшиеся символом чистоты Богородицы. Равнодушие к миру природных явлений обнаруживается не только в схематическом и символическом их изображении, но и в том, что круг природных явлений, достойных изображения, чрезвычайно узок. В средневековых изображениях (иконах, алтарных картинах, фресках, книжных миниатюрах) дается строго ограниченный и жестко канонизированный образ природы. «В искусстве до XIII века предметы расположены в порядке, определяемом не реальной, а метафизической, мистической их иерархией»<sup>2</sup>.

Только с XIV в. в западноевропейском изобразительном искусстве, а в русской живописи несколько позднее (XVII в.), феномены вещного и природного мира начинают изображаться иначе. Они не перестают быть знаками, символами, но отношение между знаком и обозначаемым изменяется. Постепенно реальные, природные явления завоевывают мир символов, начинают изображаться ради самих себя, причем не из стремления к правдоподобию, а из любви к вещному, природному миру.

Своеобразное «открытие» природы в западноевропейской культуре происходит в XVII в., свидетельством чего явилось, в частности, формирование голландского пейзажа. Сконца XVII в. полноценные пейзажные фоны и натюрмортные фрагменты начинают появляться и в русской живописи, причем изображаемые природные объекты обретают плотность и весомость, каких они не имели в искусственном символическом пространстве живописи средневековья.

На протяжении XVIII в. в русской живописи всё более усиливаются светские тенденции, постепенно формируется жанр портрета, жанр бытовой и исторической картины, однако изображение природы всё еще подчинено сюжетному замыслу. Это связано в первую очередь с господством эстетики классицизма в русском искусстве. В соответствии с классицистской доктриной утверждалась строгая нормативность творчества, следование идеальным, раз и навсегда данным образцам прекрасного.

Классицистский образ природы имеет вполне определенные, четко фиксированные черты. Этот образ всегда схематизирован, лишен индивидуальности, принадлежности той или иной стране или региону. Так, русские классицисты совершенно одинаково изображали виды как русской, так и итальянской или восточной природы. Хотя в эстетике классицизма провозглашалась верность природе, следование природе, на самом деле имелась в виду природа, облагороженная творческим разумом, логически организованная, идеализированная. Художник-классицист должен был элиминировать хаос и беспорядок, присущий реальной природе, и выявить некую идеальную закономерность мироздания в своих абстрактных, типизированных природных образах, несущих на себе печать холодной рассудочности.

В русском искусстве наиболее ярко классицистский образ природы был воплощен в творчестве таких художников, как С.Ф.Щедрин, Ф.Я.Алексеев, М.М.Иванов и Ф.М.Матвеев. Природа в большинстве картин С.Ф.Щедрина – это парк, созданный руками человека. В нем всё гармонично, регулярно организовано, в меру разнообразно. В формальном строе живописи Щедрина важнейшее место принадлежит организующей логике уравновешенной композиции, конструктивному рисунку и скульптурной пластике форм, подчиняющей себе колорит. «Сохранившиеся до наших дней парковые ансамбли XVIII столетия, – отмечает К.Г.Богемская, – производят более сильное и волнующее впечатление, чем их еще робкие и сдержанные портреты в картинах Семена Щедрина. Живописец руководствуется той же идеей, что и садовник, – ради создания красивого вида гармонично согласует тени от деревьев и светлые поляны, массы зелени и просветы между ними. Однако

материал садовника – поэтичная и разнообразная русская природа – был в XVIII – начале XIX столетия гораздо богаче, чем палитра живописцев»<sup>3</sup>.

Об образе природы в творчестве Ф.Алексеева можно говорить достаточно условно, т.к. главным героем его пейзажей является даже не парк, т.е. природа, преобразованная человеком, а город, так называемый «городской пейзаж». Приближаясь по своему ощущению природы к классицистам, Алексеев стремится к идеализации того, что видит в натуре. Характерная для него отточенная красота рисунка и равновесие композиции являются очевидными чертами стилистики классицизма. Тем не менее, несмотря на то, что здания у него имеют локальную раскраску, Алексееву удается слить их в одно живописное целое с большими плоскостями неба и воды благодаря его очень светлой живописной палитре.

В пейзажах Ф.Матвеева классицизм получил наиболее последовательное воплощение. Его пейзажные панорамы с историческими развалинами, олицетворявшими величайшие ценности прошлых эпох, насыщены духом патетической героики. Художник расчленяет природное пространство на искусственные планы, прослеживает четкие ритмические повторы контуров и цветовых отношений.

В целом для классицистского образа природы, созданного в русской живописи в конце XVIII – начале XIX в., характерны сдержанность выражения чувств, строгая уравновешенность, стройность, порядок, гармония, подчинение естественных форм природы художественной логике.

Стало уже трюизмом утверждение, что именно романтизм «открыл» природу. В эпоху романтизма живая, не приукрашенная природа приходит в искусство и полновластно утверждает себя в нем. В живописи это приводит к небывалой популярности жанра пейзажа.

Являлся ли романтизм только «направлением искусства, несшим с собой то, в чем всего больше нуждалась современная духовная атмосфера»<sup>4</sup> или это было гораздо более широкое явление – мировоззрение определенного типа, не менее значительное, чем просветительский рационализм? Есть все основания полагать – и большинство современных исследователей

склоняется к этому, — что романтизм — это не просто направление, или стиль в искусстве, а действительно целая эпоха с собственным своеобразным мироощущением, пронизывавшим все сферы культуры своего времени: искусство, литературу, политику, науку, обыденное сознание, быт.

Существо романтизма состоит, прежде всего, в восстании против принятых эстетических и этических норм. В основе этого восстания лежит культ чувства, причем такого чувства, проявления которого должны быть «непосредственными и бурными и совершенно свободными от мысли»<sup>5</sup>. Благоразумие, интеллект, изысканные манеры, сдержанность в выражении страсти — устоявшиеся ценности просветительского рационализма, воздвигавшиеся в качестве барьеров цивилизации против варварства — сделались скучными и нелепыми предрассудками в бурном мире романтизма. Романтики не стремились к миру и тишине, презрение к препятствиям влекло их к энергичной и страстной индивидуальной жизни. В глубинной основе лежало неприятие прозаической реальности с ее реакционными политическими режимами и экономическими организациями, препятствующими индивидуальной свободе. Даже в морали утилитаризму буржуазного общества романтизм противопоставлял принцип эстетизма. Вместе с тем чувство прекрасного, утверждавшееся сторонниками романтизма, существенно отличалось от чувства прекрасного у их предшественников. Романтики любили все странное и необычное. Отсюда их интерес к готической архитектуре, к экзотическим восточным культурам, древним разрушенным замкам, оккультным наукам, привидениям, пиратам, разрушительным и неистовым силам природы — бурям, водопадам, извержениям вулканов, штормам, непроходимым лесам и т.п.

Несомненной заслугой романтиков было то, что они восстали против механистического понимания природы, рожденного ментальностью XVII—XVIII вв. В начале XIX в. уже явно ощущался диссонанс между эстетической интуицией нового романтического мироощущения и механицизмом науки.

Если для научно-просветительского мировоззрения природа была, прежде всего объектом наблюдений и опытов, теоретических объяснений и технических манипуляций, то для ро-

мантиков природа являлась живым сосудом духа, источником таинства и откровения. Ученый-рационалист мечтал, как и романтик, проникнуть в тайны природы, однако метод и цель такого проникновения были у ученого совершенно иными, чем у романтика. Для романтика природа — не отстраненный объект трезвого анализа, она, скорее, то существо, которое жаждет достигнуть человеческая душа, чтобы слиться с ним. Ученому нужна истина, проверяемая и действенная, тогда как для романтика важна истина, несущая внутреннее преображение и наивысшее блаженство. Как говорил Новалис, во всех «волшебных фигурах» природы, на крыльях, на яичных скорлупах, в облаках, на снегу, в кристаллах и в каменных образованиях, в замерзших водах, в недрах и в наружном лике гор, в растениях, в зверях, в людях, в светильниках неба, на пластинках смолы и стекла, в железных опилках вокруг магнита и т.п. романтик усматривал, прежде всего, магическую тайнопись природы, предчувствие ключа к великой тайне, волшебный аккорд из всемирной симфонии, которые невозможно уложить ни в какие «прочные формы».

Еще одной важной чертой романтизма, существенной для понимания романтической трактовки природы, являлась так называемая концепция двоемирия. В ее основе — акт неприятия реального мира, боязнь его прозаичности, бегство в мир мечты. Как писал К. Бальмонт, «любовь к далекому, что связано с мечтой и достижением, — вот, быть может, первый признак романтизма. Романтик, воплощая в себе жажду жизни, жажду разносторонности, являясь четкой вольной личностью, всегда стремится от предела к Запредельному и Беспредельному. От данной черты к многим линиям Нового»<sup>6</sup>.

Романтики устремляются от прозаических, серых будней своих стран в экзотический, яркий мир чужих, дальних стран, прежде всего стран Востока. Своеобразным миром романтической мечты, романтическим русским Востоком становится для русских поэтов Кавказ. В Италию уезжает большинство русских художников-пейзажистов, чьи работы составляют лучшую страницу в русской пейзажной живописи начала XIX в. Можно сказать, что романтик — это всегда путник, «пилигрим вечности» (Байрон), убегающий от обыденности, в странствиях завоевывающий мир мечты.

Хотя романтизм пришел в Россию извне, из западной жизни, он нашел в русской культуре почву, готовую к его восприятию, и ярко воплотился в русской литературе и живописи. Именно в эпоху романтизма русское искусство открыло для себя природу. Это нашло выражение, прежде всего, в создании литературного и живописного пейзажа. Романтическим миром мечты стала для русских художников Италия. Она привлекла их пышностью и красотой природы, мягким климатом, способствующим единению человека с природой. Здесь, как казалось, наиболее полно реализуется романтический завет Новалиса: «совершенный человек в совершенной природе». Русским представлялось, что в Италии нет того официального гнета, какой они видели у себя на родине, и человек может чувствовать себя свободно, оставаясь естественным на фоне прекрасной и щедрой природы. Не удивительно, что высшие достижения русской пейзажной живописи первой трети XIX в. были связаны с Италией. Пенсионерская поездка в Италию на один год, оплачиваемая Академией художеств, растягивалась некоторыми художниками на десятилетия (Сильвестр Щедрин, О. Кипренский, М. Лебедев, А. Иванов и др.)<sup>7</sup>.

Сначала в пейзажах Щедрина по классицистской традиции изображались прославленные античные памятники и исторические места, как, например, в «Виде Колизея» (1822). В дальнейшем творчество Щедрина приобретает всё большую простоту и непосредственность в выборе сюжетов и в передаче природы и городских видов. В его знаменитых сериях «Террас» и «Веранд» уже отчетливо ощущается характерная для русского романтизма творческая установка на «сходство с натурой». В этой установке — и даже требовании — присутствует явная полемическая направленность против классицистского, «сочиненного» пейзажа. Работа с натуры была ценна не только тем, что давала художнику возможность внимательно изучить фактуру, но прежде всего тем, что приближала его к природе, инспирировала его интерес к «характеру» изображаемого момента, помогала уловить своеобразное сиюминутное «настроение» природы, ее эмоциональную окраску. Романтический пейзаж Щедрина избавился от свойственного классицизму «далевого» образа и панорамного вида. Щедрин, разру-

шая синтетический панорамный вид, использовал новый тип композиции – фрагментарный (по сути дела – осколок панорамного вида).

Интерес к отдельному мотиву природы был характерен для романтической живописи в целом. Такого же типа пейзажи встречаются у молодого М.Н.Воробьева (например, картина «Уборка сена»). Их писал на протяжении всего своего творчества и другой известный художник-романтик – М.И.Лебедев. В пейзажах Лебедева, приехавшего в Италию в 1834 г. (спустя четыре года после смерти Сильвестра Щедрина) особенно заметна работа художника с натуры, которой он придавал первостепенное значение. «Англичане, французы, немцы, – писал Лебедев, – с натуры делают только этюды да потом зимой сочиняют то Альбано, то Ариччию, то Немо; не люблю я их метод... Мне кажется грешно в Италии (да и везде) работать без натуры»<sup>8</sup>.

Некоторые пейзажи Лебедева ученического периода своей созерцательностью и тишиной близки работам последователей Венецианова (например, «Васильково», 1833), однако динамичные, с романтическими чертами мотивы природы более для него характерны. Критики отмечали естественность, живость и теплоту чувства в его пейзажах. Он много работал с натуры и, подобно многим русским художникам эпохи, придавал этому особенно большое значение. Не отвергая традиций академического пейзажа в целом, Лебедев выступает против его условности, подчинения изображения природы заданным правилам. Его пейзажи разнообразны по композиции, часто наполнены движением. Художник передает природу с большой материальностью и вместе с тем поэтично.

Работа с натуры придала русскому романтическому пейзажу почти ту конкретность изображения, которую обычно связывают лишь с реализмом. Можно сказать, что романтический и реалистический пейзажи различаются не столько конкретностью в изображении природы, сколько общей смысловой и эмоциональной окраской.

Характерно, что даже весьма конкретное романтическое изображение природы никак не сказывалось на принципиальной установке романтизма на субъективный, «мечтательно-чувствительный» ее образ.

Романтизм отрицал теорию подражания, сухое протокольное копирование. Художник-романтик стремился не просто воспроизводить или открывать различные формы, но скорее создавать их. Действительности не нужно подражать, утверждал он, ее нужно изобретать. Тем не менее, несмотря на эту установку, художник-романтик был, в конечном счете, заметно ближе к природе и намного адекватнее представлял ее, чем художник-классицист, на словах отстаивавший принцип подражания природе.

Субъективизация образа природы достигалась в романтизме также подчеркиванием точки зрения одного человека. Живописно это достигалось акцентированием первого плана в картине, в силу чего композиция теряла классицистскую многоцентровость. Романтик фиксировал не только природный объект, но и ту точку, с которой последний открывается обозрению человека. Художник перестает «парить» в воздухе, как в классицистской пейзажной композиции, в которой чаще всего практикуется вид «несколько сверху». В романтическом пейзаже художник стоит на земле, четко обозначая место, откуда открывается вид.

Для выделения первого плана художник-романтик пользовался разными приемами. В частности, Щедрин старался «населить» стаффажными фигурами именно первый план. В «Террасах» он размещает на первом плане обильный натюрморт, который словно «заземляет» все изображенное («На веранде», «Веранда, обвитая виноградом»). Лебедев на первом плане помещает экзотические крупные цветы и листья («В парке», «Лес. Пейзаж» и др.).

Характерный для романтизма в целом интерес к грандиозным, разрушительным явлениям природы отразился и в русском романтическом пейзаже. Бури на море, грозы в горах, землетрясения, извержения вулканов — частые темы романтического пейзажа. Романтики вообще имели склонность к явному преувеличению разрушительной силы природных явлений. Довольно обычную бурю, грозу, наводнение они изображали как вселенскую природную катастрофу, сопоставимую, быть может, только с библейским потопом. Среди западных мастеров дань увлечения «пейзажу-драме», «пейзажу-катастрофе»

отдали Т.Жерико и У.Тёрнер. В русской живописи тему бурного, драматического пейзажа развивал И.Айвазовский. Главное, что поражало современников художника в его работах, — необыкновенная для того времени близость к природе в передаче водной стихии. Прожив большую творческую жизнь, Айвазовский вначале отдал дань романтическому пейзажу, ярким примером которого служит «Девятый вал» (1850), но с годами его произведения становятся более строгими и суровыми.

Некоторые исследователи русского пейзажа полагают, что в русской живописи практически не было так называемого «бурного» пейзажа, столь характерного для западного романтизма<sup>9</sup>. Лишь на ранних этапах своего развития русский романтизм ненадолго увлекся природой одичавшей, бурной, взволнованной. Русские художники — по крайней мере, художники первого плана — действительно счастливо избежали увлечения банальным романтическим пейзажем «оссиановского» типа с лунной, мшистыми камнями, лесными дубами и громами, пейзажем, для которого была характерна полная географическая невыразительность. Но они, тем не менее, были подвержены общему для всего европейского романтизма увлечению всем необычным, уникальным, своеобразным.

Нельзя сказать, например, что природа в пейзажах Щедрина бурная, страстная, скорее — она спокойная, умиротворенная, настраивающая на созерцательный лад. Однако иногда, как и у большинства романтиков, у Щедрина проявлялся интерес к явлениям природы оригинальным, даже сенсационным. Так, его, как и всех современников, привлекло извержение Везувия: в картине «Вид в окрестностях Неаполя» (1829 г.) изображена гора с пламенем и дымом на вершине, завершающая перспективу залива. Другие мотивы пейзажей Щедрина проще: гроты, побережье, скалы в воде. Но даже в этих, казалось бы, будничных сюжетах Щедрин старается увидеть и передать особую поэзию и тайну.

Таинственной странностью притягивают Щедрина руины древнего Рима. Художник с интересом фиксирует их как символы ушедшей культуры. Запустение и разрушение античной культуры он показывает, в частности, в этюде «Храм Сераписа в Пуццоли» (1820-е гг.). Сам он писал из Рима: «Папа старается поддержать эти здания от совершенного разрушения, ...что для

нашего брата, пейзажиста, невыгодно, для нас пусть лучше развалится»<sup>10</sup>. Щедрин любил руины, как и многие другие художники-романтики его времени. Разрушительный дух времени царит в его картинах повсюду. Даже современные ему строения (многочисленные «Террасы») он стремится изобразить слегка руинированными, с отвалившейся штукатуркой, заплатами кирпича и т.п. Здесь уместно вспомнить упрек в пренебрежении цивилизацией, брошенный романтикам Х.Ортегой-и-Гассетом<sup>11</sup>. Возможно, что интерес к руинам являлся тайным, невятным даже для самих романтиков, выражением смутной симпатии к силам природы, разрушающим человеческую цивилизацию, комфортный мир культуры. Такая симпатия вполне согласуется с общим духом романтизма: романтик бежит от современной цивилизации, из холодного, официального города в мир природы, чтобы слиться с ней и стать «естественным» человеком.

Для романтического пейзажа характерна гармоническая вписанность человека в природу. Это — естественное развитие романтической идеи, что человек может найти гармонию и счастье только в лоне природы, вдали от противоречий цивилизации.

Именно такой человек — не ведающий конфликта с природой, более того, воспитанный ею, обладающий общими с нею качествами: мерностью бытия, спокойствием, неприхотливостью — присутствует в пейзажах Щедрина. Жизнь изображаемых им простых людей в рваной одежде, с рыболовными снастями, бочками и корзинами действительно неотделима от жизни природы. Люди в этих пейзажах удивительно непринужденны и естественны. Щедрину первому, пожалуй, из русских живописцев удалось показать человека в его действительном, а не мнимом единстве с природой. В его картинах итальянцы заняты своим каждодневным неторопливым трудом: они удят рыбу, разгружают лодки, наполненные дарами моря, отдыхают, разморенные зноем, растянувшись тут же, на набережной, или дремлют, сидя на полу террасы, под навесом, оплетенным виноградной лозой.

Из романтической концепции «естественного» человека вытекает, судя по всему, и выбор времени года в романтическом пейзаже. Наиболее популярными у романтиков являются

лето и осень: только согретая солнцем, достаточно комфортная для существования человека природа способна стать для него естественным прибежищем. Лютая, холодная зима угрожает человеку, пожалуй, не меньше, чем равнодушный каменный город. Осень к тому же наглядно иллюстрирует романтическую меланхолию и грусть. Именно этой особенностью романтизма объясняется, по всей вероятности, отсутствие у романтиков интереса к зиме, хотя К. Брюллов настаивал на живописных основаниях: «как ни пишите зиму, а всё выйдет пролитое молоко»<sup>12</sup>.

Особые предпочтения были у романтиков и в выборе времени дня. Они любили не только яркий знойный полдень, но и поэзию особых, переходных состояний в природе. Часто их привлекали эффекты утреннего и вечернего освещения. Но особый интерес они проявляли к изображению вечера и ночи. Ночь, по представлению романтиков, — связующее звено между миром реальным, ясным и миром таинственным, загадочным, спрятанным от человеческих глаз. Ночь смысляет жесткую границу между этими мирами. Она загадочна и трагична.

Постепенно в русской культуре стало нарастать неприятие чужеземной экзотики, появились призывы обратить взгляд на родную страну и ее природу. Так, К. Н. Батюшков, сам равнодушный к Италии, тем не менее, с грустью замечал: «Живописцы... охотнее пишут виды из Италии и других земель... Я часто с горечью смотрел, как в трескучие морозы они трудятся над пламенным небом Неаполя, тиранят свое воображение и часто — взоры наши»<sup>13</sup>.

Хотя наиболее талантливые русские художники-романтики писали пейзажи итальянской природы или, в крайнем случае, изображали экзотические окраины самой России, нельзя сказать, что в русской живописи не были созданы образцы природы средней полосы России. Это, прежде всего, «пейзажжанры» А. Венецианова и его последователей. В творчестве этих художников тоже господствовал романтизм со всеми характерными для него признаками, но иначе трактуемый «бегство от прозаического мира». Романтизм этого типа обычно называется «тихим» или «пассивным». Суть его в бегстве от цивилизации в тихий мир сельской усадьбы, к простым, естественным

радостям уединенной деревенской жизни. Этот романтизм близок к сентиментализму. Виды русской природы у наиболее яркого представителя такого романтизма, Венецианова, и тем более у его учеников, отдают известной идилличностью, этнографической декоративностью, лубочным схематизмом. Природа в пейзажах Н.Крылова, Г.Сороки и других последователей Венецианова статична, повествовательна. Можно сказать, что русским художникам первых десятилетий XIX в. не удалось в сколько-нибудь полной мере прочувствовать и передать жизнь природы своей родины. Их пейзажи создают весьма обобщенный образ русской природы, риторичный, а временами и просто надуманный.

Несколько особняком в ряду русских художников эпохи романтизма стоит Александр Иванов. Мастер широкого творческого диапазона, он явился новатором не только в области исторической картины, к которой чувствовал главное призвание, но и в пейзажной живописи. В области живописной техники Иванов задолго до импрессионистов открыл в природе чистые яркие цвета, постиг сложность световых рефлексов и световоздушной перспективы. Принципиально новым в творческом методе мастера были этюды на открытом воздухе, т.е. вне мастерской, которые привели его к достижениям, предвосхитившим живописные открытия конца XIX в. Иванов был первым русским историческим живописцем, ставившим и успешно решавшим задачи пленэра — отражения красочного богатства природы в ее естественной, природной световоздушной среде. В числе этюдов Александра Иванова, возникших в период работы над картиной «Явление Христа народу», большое место принадлежит собственно пейзажу. Пейзажные этюды художника по своему характеру весьма разнообразны. Порой он как бы анализирует природу, разделяя ее на части и изучая отдельные деревья, ветки, камни. В других случаях он, как мудрый философ, осмысливает широту и величие мироздания. Однако любой уголок природы у Иванова полон глубокой значительности. Лирика, камерность не свойственны художнику. При неизменной простоте и естественности мотивов его пейзажи — это торжественное слово о земле, о ее многообразии, могучей красоте. Этюд «Ветка» — своего рода выражение пол-

ноты бытия молодого, сильного дерева. На фоне яркого южного неба листья и членения ветки предстают в разнообразии ракурсов, формы и цвета, то сочно-зеленые, материально плотные, то легкие, золотистые на солнце. Ощущением красоты и значительности природы в ее простых, естественных мотивах и формах проникнут этюд «Оливы у кладбища в Альбано», использованный в картине для пейзажа дальнего плана. Но, пожалуй, особенно это ощущение поражает в этюдах каменистого берега и почвы для первого плана картины, которым Иванов много занимался, начиная с 40-х гг. Как пишет исследователь творчества Иванова, трудно назвать другого живописца, который придавал бы такое значение структуре и цвету почвы и который увидел бы в ней столько красоты. В этюде «Вода и камни под Палаццуоло» художник изображает небольшой замкнутый участок берега, омытого водой и окруженного густой зеленью кустов. И растительность, и массивные каменные глыбы, и бугристая почва, и темная вода — всё это дано полнокровно, материально и вместе с тем проникнуто чувством гармонии и величия земли. Система наложения красок у Иванова очень разнообразна: от тонких мелких мазков в передаче цветовых градаций поверхности камня до широких живописных пятен в изображении почвы и воды. Пейзаж удивительно многоцветен. Но, выявляя в природе ее тональное богатство, Иванов избегает пестроты, т.к. видит мир целостным, во взаимосвязи всех его форм и красок. Обступившая берег густая зелень почти сливается по цвету с водой, которая по мере удаления от берега начинает воспринимать в отражении цвет неба. Но эти синие блики в воде перекликаются с голубоватыми камнями на берегу. Яркий коричневый цвет почвы созвучен с теплыми тенями дальних камней, со стволом растущего на берегу дерева. Таким образом, каждое красочное пятно находит себе поддержку в разнообразных оттенках этого цвета, подмеченных художником в природе. Пейзажи и натурные этюды Иванова на открытом воздухе принадлежат к наивысшим творческим свершениям художника. Их новаторский характер становится особенно очевидным при сравнении с работами предшественников и старших современников Иванова. Лиричные, проникнутые мягким душевным переживанием пейзажи Сильвестра Щедрина кажутся слишком идил-

личными рядом с мощной и материальной природой Иванова. Ни Щедрин, ни Михаил Лебедев не умели воспринимать мир в таком красочном богатстве, не владели пленэрной живописью и таким разнообразием живописных приемов<sup>14</sup>.

Романтизм был внутренне противоречивым явлением. С одной стороны, романтики отказались от правил и законов и провозгласили свободу главным и единственным законом, но с другой, утвердили в качестве не знающего исключений правила интерес к странному, необычному, экзотическому, чрезмерному. Они культивировали национальную идею и вместе с тем, боясь «прозаичного» мира, взятого без прикрас, практиковали «бегство от мира» и избегали изображения жизни своего народа и природы своей страны. Если даже они обращались к этим темам, то и здесь они останавливались на чем-то экзотичном и эксклюзивном. Романтики требовали полного раскрепощения чувства, но ограничивали последнее только крайними, бурными его порывами, совершенно не интересуясь многообразной гаммой его проявлений. Настаивая на введении в искусство времени и движения, они ограничивались изображением лишь отдельных времен года и частей суток и трактовали движение по преимуществу как неудержимый поток, несущий в себе разрушительную силу. Романтики восставали против искусственного разграничения природы на «благородную» и «неблагородную», но изображали только первую, безудержно украшая при этом жизнь обычного человека.

Все эти противоречия романтического искусства были присущи и русской романтической пейзажной живописи. Они явились главной причиной того, что окончательное утверждение в ней национального пейзажа произошло лишь в конце 60-х — начале 70-х гг. XIX в. Вместе с тем романтизм освободил художника от многих из тех ограничений, которые налагались на него жесткими правилами классицизма. «Романтизм выпустил на волю обитавшие в нас чувства» (Х. Ортега-и-Гассет) и открыл настоящую, не придуманную природу, хотя и отобрал из нее довольно узкий и специфический круг необычных, экзотических явлений. Он открыл свет, тепло и движение в природе, представил ее живой и изменчивой, возбуждающей глубокое чувство и разнообразной.

В дальнейшем, с изменением культурных ценностей и все большим вовлечением природы в сферу деятельности человека постепенно формируются новые культурные стандарты восприятия природы. В рамках живописи настоящая революция в видении природы происходит с возникновением реализма, а затем импрессионизма. Культурной ценностью становится уже не природа вообще и не иноземные, экзотические ее образцы, а природа своей собственной страны, какой бы скромной и неэффективной она поначалу ни казалась.

Своеобразное «открытие русской природы» в русской живописи начинается в 70-е гг. XIX в. с работ А.Саврасова и Ф.Васильева. Тем не менее в это время еще пользуются несомненным успехом сочные виды Сорренто и Капри Г.Семирадского, которые, впрочем, не могли научить, как видеть и изображать не столь броскую русскую природу. В 80-гг. в обществе возникает устойчивый и осознанный интерес к родной природе, желание видеть ее без прикрас. Это отразилось в творчестве В.Поленова, А.Куинджи, И.Шишкина и др. Постепенно накапливается опыт в изображении внешних форм природных объектов, складываются навыки внимательных и строгих копиистов, подходящих к природе с особой, сравнимой с научной, точностью (И.Шишкин). Саврасов создает лирический образ русской природы. Его творчеству была присуща та «простота сюжета», которая стала характерной для русской пейзажной живописи конца XIX в. Поленов, овладев основами пленэра, утверждает этюдное изображение природы. Куинджи создает тип романтизирующего, «вымышленного» пейзажа.

Во второй половине XIX — начале XX в. в русском изобразительном искусстве складывается образ природы, связанный с такими категориями, как «впечатление», «настроение». Именно в это время пейзаж становится ведущим жанром в российской живописи, более того, начинает развиваться ранее не существовавший в русской живописи жанр натюрморта. Причины этого явления не в интенциях отдельных художников и тем более не во влиянии иностранных школ живописи, которое обычно переоценивается, а в более глубоких процессах, происходивших не только в отечественном искусстве, но в русской культуре в целом и связанных со свойственной ей эволюцией видения русской природы и формированием ее визуального образа.

Складывающийся в живописи новый образ родной природы стал определяться стремлением не копировать природу, а добиваться того, чтобы произведения оставляли в зрителе «впечатление природы». Эта тенденция выразилась в творчестве, прежде всего, К.Коровина, И.Левитана, В.Серова. Новая тенденция эмоционально-лирического изображения русской природы была выражением нового мировосприятия. Для последнего характерно было также в известной мере декоративное решение образа природы, обнаруживающее себя даже в пейзажах Левитана. Декоративность выступала как своеобразная переработка свободного пленэрного пейзажа, в котором с самого начала наметились декоративные элементы. Характерной чертой новых поисков русского искусства явилось стремление к красоте, что выразилось в замене развернутой сюжетности выразительностью и эмоциональностью зрительного показа. Стремление к более непосредственной передаче идей и переживаний самим пластическим языком живописи, к предметной наглядности во многом было протестом против прозаизма и бытовизма, характерных для живописи передвижников. Социальная критика и сюжетность уступили место простым мотивам жизни природы, лирическому их восприятию, стремлению к утверждению их в качестве прекрасного.

Образ природы, сформировавшийся во второй половине XIX — начале XX в. в русской живописи, не был механическим заимствованием внешних форм французской живописи данного периода, как это иногда утверждается, а являлся естественным, закономерным результатом почти векового развития образа природы в русской живописи, отвечающим новым запросам времени и русской культуры.

Изображение природы «здесь и сейчас», фиксация трепета, зыби воздуха — все эти качества присущи как работам русских художников, так и характерным произведениям французского импрессионизма (А.Сислей, К.Моне, О.Ренуар и др.). Вместе с тем в изображении природы в русской и французской живописи имеются и различия. Для французских художников типично, например, отношение к картине как, прежде всего, к прекрасно сделанной вещи. Для русских же художников предметом изображения на полотне является не просто впечатле-

ние как таковое, но переживание красоты природы, мыслей и чувств, вызванных этой красотой, а также присуще убеждение, что «как ни пиши, природа все же лучше» (И.Левитан). «Импессионистское» видение природы было естественным этапом в развитии образа природы в русском искусстве. Импрессионизм не был искусственно перенесен на российскую почву. Такое видение формировалось в русском искусстве довольно долго и постепенно. В конце XIX в. эта тенденция начала господствовать в русской живописи, тем более что к этому времени русские художники, побывав в Европе, убедились, что их творчество действительно находится в русле мировых живописных поисков. Развитие русской реалистической, а затем и импрессионистской живописи открыло новое истолкование не только природы вообще, но и своеобразной, обладающей собственной красотой и особым очарованием русской природы.

В результате формирования новых тенденций в культуре, нового видения природы и мира в целом в начале XX в., наряду с художниками, во многом продолжавшими традиции живописи конца XIX в., появляются художники, дающие совершенно иное изображение природы. Этим художников трудно назвать пейзажистами в традиционном смысле этого слова, но именно они, создавая новую живопись, по-новому смогли увидеть и изобразить природу. В русской живописи это прежде всего В.Кандинский, К.Малевич, П.Кузнецов, А.Лентулов, Н.Гончарова, П.Филонов и др. Существует устойчивое мнение, что художники-модернисты (за исключением так называемых сезаннистов<sup>15</sup>), увлеченные революционной ломкой старых устоев не только в искусстве, но и в обществе в целом, отрицали пейзажную живопись. От них якобы и идет отрицательное отношение к созерцанию природы и к пейзажной живописи, утвердившееся в дальнейшем уже в советской культуре. Действительно, многие авангардные группы делали заявления такого рода, имея в виду, скорее всего, традиционный (как они считали, буржуазный) взгляд на природу и традиционные (салонные) приемы ее изображения, которые уже сделались во многом не приемлемыми для нового мировосприятия.

Можно ли говорить о создании визуального образа природы в контексте модернистской живописи? Несомненно. Резкая смена культурной парадигмы привела и к радикальному

изменению художественного видения мира, и в том числе природы. В видении природы, характерном для этого времени, как и в видении мира в целом, нет безмятежности. Происходит резкий разрыв с прежней традицией поэтического любования природой. Природа — как ее видит художник начала XX в. — полна дисгармонии, контрастов, жестких изломанных линий. Природа изменилась вместе с человеком, она стала такой, какой хочет видеть ее человек новой эпохи — эпохи модернизма. Новое видение и изображение природы заключает в себе новое философское ощущение действительности, а также оригинальный художественный метод.

Об этом, в частности, свидетельствует творчество одного из самых ярких и оригинальных русских художников начала XX в. Павла Филонова (1883—1941). В своей теоретической статье «Канон и закон» (1912) Филонов изложил принципы «аналитического искусства». В споре с П.Пикассо и кубофутуристами Филонов выдвинул идею «атомистической структуры Вселенной», ощущаемой во всех ее аспектах, частностях, внешних и внутренних процессах. Художник, по мнению Филонова, знает, анализирует, видит, что в любом объекте не два предиката — форма и цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций, генезиса. Из этого основного вывода следовали остальные: художник должен подражать не формам природы, а методам, с помощью которых последняя «действует», передавать ее внутреннюю жизнь «формой изобретаемую», т.е. передавать беспредметно, противопоставлять глазу просто видящему «глаз знающий», истинный<sup>16</sup>. Пейзажей в традиционном смысле у Филонова нет, его изображение природы носит декларируемый им, так называемый «аналитический» характер. Художник и в природе стремится увидеть ее внутреннюю структуру, «формулу». Такова его картина «Формула весны» (1929). Полотно кажется сотканным из множества насыщенных цветом кристаллов. Отойдя от него, начинаешь замечать оживление этой структуры, мириады каких-то существ, органических и неорганических форм, их «пространственное дыхание».

В таком намеренно плоскостном построении пейзажа, в подчеркнуто и ясно выявленном обобщении форм художники-модернисты стремились понять закономерности природы, ее

структурность и непосредственно передать их в ритме, организации форм и композиции, в цвете. Это происходило сознательно-рационалистично как у Филонова, а затем у Грабаря и Крымова, либо более поэтически-эмоционально, как у Мусатова или Сарьяна и Кузнецова. Попытка Грабаря в дивизионизме открыть объективные законы живописи, и теория тона Крымова как основы живописи исходят из убеждения, что если природа закономерна в своей структуре, то должен существовать и закон ее изображения. В начале XX в. складывается очевидная тенденция интеллектуализации изобразительного искусства, кульминацией которой является абстрактная живопись — концентрированное выражение этой тенденции.

Советский период в истории российской культуры занимает достаточно большой временной отрезок, и разные его десятилетия имеют определенную специфику. Тем не менее весь этот период можно охарактеризовать как господство тоталитарной идеологии со всеми вытекающими отсюда последствиями для развития искусства. Если 1920-е гг. были еще относительно свободной эпохой для экспериментов революционного авангарда, то с 1930-х гг. искусство постепенно всё более подавляется диктатурой режима. Пейзажная живопись и натюрморт продолжают существовать в советском изобразительном искусстве, однако социальная оценка этих жанров резко снижается. Ярые противники пейзажа считали этот жанр изжитым, эстетским, уводящим от современных проблем. Утверждение принципов социалистического реализма, негативное отношение к созерцательности, ориентация на преобразование косной, «аполитичной» природы ради светлого будущего привели к почти полному вытеснению неидеологического изображения природы как таковой, к господству *индустриализированного образа природы*, утверждению так называемого «индустриального пейзажа». Он получил развитие в работах мастеров ОСТ, а также у Г.Нисского, Н.Дормидонтова и многих других. Новая идеология потребовала от художников показывать не «индифферентную» природу, а мощь создаваемых цехов, сталеплавильных печей, линий электропередач, машин, аэропланов, а самое главное — энтузиазм строителей новой жизни. Именно поэтому одной из излюбленных тем советских пейзажистов стало изоб-

ражение города, т.к. это давало возможность реализовать в творчестве тему социалистического строительства, показать индустриальную мощь городов социалистической родины. Причем художники писали не только реальные городские виды, но создавали художественные фантазии на темы городов будущего.

От художников, продолжавших работать в жанре пейзажа, требовалось определенное видение и изображение природы. Ее образ должен был быть проникнут пафосом обновления мира, чувством коллективного патриотизма, социального оптимизма. Этому служили и художественные средства, используемые художником: реалистическая манера, мажорные, радостные красочные созвучия. «Ветер, море, утро, весна, ледоход — всё, чем природа может пробудить радостное волнение в душе человека, становилось атрибутами пейзажа социалистической родины. Бескрайний горизонт, уводящая в даль дорога, высокое небо — всё, что могло служить символами пути к грядущим победам, приветствовалось и поощрялось»<sup>17</sup>. Грустные, печальные оттенки в произведении искусства рассматривались как отступление от господствующего оптимистического мировоззрения. Словосочетание «левитановская грусть» было распространенным в официальной критике ярлыком, который получали недостаточно оптимистичные образы родной природы. Так, постепенно сформировался официальный стиль пейзажной живописи, важной составляющей которого было также романтическое мироощущение. В этом смысле интересна судьба знаменитой картины А.Рылова, ученика А.Куинджи, «В голубом просторе» (1918). Благодаря своей романтической неподнятости она стала цениться как первый пейзаж новой эры.

Сопоставление трактовок образа природы в разные периоды развития русской живописи показывает, что не существует самостоятельной, внутренне детерминированной эволюции представлений художника о природе. Понятие прогресса очевидным образом не приложимо к истории развития визуального образа природы. Каждая историческая эпоха обладает своими, только ей присущими, социокультурными характеристиками, определяющими специфическое видение и изображение природы.

## Примечания

- <sup>1</sup> См. об этом более подробно: *Никитина И.П.* Культура и природа: интерпретация природы в западноевропейской средневековой культуре. М., 1999.
- <sup>2</sup> *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 141.
- <sup>3</sup> *Богемская К.Г.* Пейзаж. Страницы истории. М., 1992. С. 124.
- <sup>4</sup> *Юнг К.Г.* Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 119.
- <sup>5</sup> *Рассел Б.* История западной философии. М., 1993. С. 43.
- <sup>6</sup> *Бальмонт К.* Романтики // *Бальмонт К.* Избранное. М., 1991. С. 507.
- <sup>7</sup> См. об этом: *Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России. М., 1981.
- <sup>8</sup> Цит. по книге: *Шумова М.Н.* Русская живопись первой половины 19 века. М., 1978. С. 112.
- <sup>9</sup> См. в этой связи: *Пигарев К.В.* Русская литература и изобразительное искусство (18 – первая четверть 19 в.). М., 1966. С. 252.
- <sup>10</sup> *Шедрин Сил.* Письма из Италии. М.–Л., 1932. С. 75.
- <sup>11</sup> *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
- <sup>12</sup> Цит. по: *Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России. С. 430.
- <sup>13</sup> *Батюшков К.Н.* Сочинения. М., 1955. С. 330.
- <sup>14</sup> См.: *Богемская К.Г.* Указ. соч. С. 152–153.
- <sup>15</sup> Последователи знаменитого французского художника П.Сезанна, создавшего новый тип традиционного пейзажа, в котором, в частности, декларируется отказ от использования геометрической перспективы.
- <sup>16</sup> См.: *Маркин Ю.* Павел Филонов. М., 1995. С. 8.
- <sup>17</sup> *Богемская К.Г.* Указ. соч. С. 311.

### **Визуальный образ в жизни и языке**

То, что человек воспримет в действительности и какой визуальный образ<sup>1</sup> ее создаст, зависит от состояния его сознания. Оно меняется. Возможна эволюция и инволюция. Каждый шаг – в ту или иную сторону. Невозможно остановиться, постоять на месте: что не эволюция – инволюция (все течет, все изменяется). От человека зависит выбор, что определяется устремленностью его сознания. Необходимо, чтобы выбор был осознанным. Перед человечеством сейчас тоже стоит выбор, по какому пути идти. Окунуться в хаос присвоения, страха, скованности или открыться радости, гармонии и свету. От каждого зависит выбор, который сделает он сам, что определит и общую судьбу.

Что мешает человеку быть свободным и не бояться? Прагматизм. Здравая логика и трезвый рассудок подсказывают, что если ты сделаешь так-то, возможны определенные следствия, которые могут быть для тебя нежелательными, поэтому ты избегаешь их. Такое мышление ориентировано на следствие. Возможен и другой подход – ты поступаешь так, потому что иначе поступить не можешь – сорастворяешься в ситуации и выполняешь то, что должен, чтобы идти дальше. Такое поведение ориентировано на причинность – на качество твоего сознания и на ту задачу, которую оно должно выполнить по отношению к данной ситуации. Выполнишь одну задачу – появится другая, и таким образом будет осуществляться рост твоего сознания,

шаг за шагом, минута за минутой. И каждая минута будет проживаема, а не переживаема, как в случае устремленности к следствию — к результату. Стратегия не на выживание, но на жизнь.

В этих случаях людьми будут созданы разные визуальные образы действительности. В первом — образ себя и результата будет перебивать реальность. Во втором — человек будет более гармонично вписываться в сущее, и у него будет возникать более реальный его образ, проживаемый в самом себе, не наблюдаемый отстраненно. Это два разные типы восприятия — ситуативное (в режиме «здесь и сейчас»), синкретичное (целостное), восчувствованное (с соучастием, с самоотождествлением воспринимающего с ситуацией), с приматом причинности и, напротив, отстраненное, дискретное, с приматом следствия — результата (достижение результата любой ценой?).

В зависимости от визуального образа ситуации человек будет испытывать то или иное состояние (работает прямая и обратная связь: состояние → образ → состояние). Внутренняя зажатость будет порождать сужение поля видения и еще большую зажатость, страх; прагматизм связан с ощущением опасности, отсюда его агрессивность — желание обезопасить себя впрок, на всякий случай; из-за рождаемой неуверенности — желание самоутвердиться (часто за счет других). Внутренняя раскрытость ситуации, слияние с ней дает ощущение свободы, радости, положительных эмоций, человек не тратит энергию на то, чтобы справляться с порожденными самим собой негативными эмоциями. Все мое ношу с собой (*Omnia mea mecum porto*). Каков ты, таким и откроется тебе мир, и в таком состоянии ты будешь от этого. Что посеешь, то и пожнешь. Образ бумеранга: посланный своим собственным сознанием, он возвращается к тебе же. Единственный способ изменить свое видение мира и свое ощущение в нем — изменять свое сознание. Покажем это на некоторых примерах рассказов А.П.Чехова, создававшего яркие, зримо-ощутимые образы посредством художественного слова.

Помещик Грябов (возможно от слова *загребать*?) стоит на берегу реки и удит рыбу. Ничего не ловится. Но поймать ему все же что-нибудь хочется. Как же не поймать? Он не уходит.

— <...> *Весь день ловлю, с утра... Плохо что-то сегодня ловится.*  
<...> *Просто хоть караул кричи.*

– *А ты наплюй. Пойдем водку пить!*

– *Постой... Может быть, что-нибудь да поймаем. Под вечер рыба клюет лучше... Сижу, брат, здесь с самого утра! Такая скучища, что и выразить тебе не могу. Дернул же меня чёрт привыкнуть к этой ловле! Знаю, что чепуха, а сижу! Сижу, как подлец какой-нибудь, как каторжный, и на воду гляжу, как дурак какой-нибудь! На покос надо ехать, а я рыбу ловлю (Чехов. Дочь Альбиона).*

Герой уже вошел в определенное состояние. Эмоциональное – его следствие. Малая часть. Он в поле определенного своего состояния. Это поле тяготеет над ним, и ему из него не вырваться (*Знаю, что чепуха, а сижу! <... > как подлец какой-нибудь, как каторжный, <... > как дурак <... >. На покос надо ехать, а я рыбу ловлю.*). Ему оно привычно (*привыкнуть к этой ловле*). Рыбная ловля – его внешнее символическое проявление, на самом деле – метафора, скрывающая привычное для него внутреннее состояние. И в нем ему – *скучища*. Номинативное предложение (*Такая скучища!*) передает то семантическое поле, с которым он взаимодействует и которое на него воздействует. Хотя он мог бы для взаимодействия выбрать и другое поле – радости. Состояние и он срослись вместе. Метафорически это передано в предконтексте: *Оба (он и стоящая рядом) были неподвижны, как река, на которой плавали их поплавки*. В подтексте идет речь о стагнации сознания. Герой «на гвозде» у состояния, как в рассказе А.П.Чехова «На гвозде». Что же из этого выходит? Вместо того чтобы радоваться красотам природы, сорастворяться в ней, отдыхать (ср.: *В воздухе тишина; только поскрипывает на берегу кузнечик да где-то робко мурлыкает орличка. На небе неподвижно стоят перистые облака, похожие на рассыпанный снег...* (Чехов. Налим)), герой «нападает» на англичанку-гувернантку, мирно с радостью рядом удящую рыбу. Она в той же внешней ситуации, но полна гармонии и тихой радости – ему нет внутреннего покоя и внешнего тоже. Вместо того чтобы понять внутреннюю причину своего состояния и менять себя, он «поддевает» англичанку: по его мнению, *Англичанку-то турнуть надо....* Энергия внутреннего действия подменяется у него на внешнюю: *Ты на нос посмотри! От одного носа в обморок упадешь! <... > Нос точно у ястреба... А талия? Эта кукла напоминает мне длинный гвоздь. Так, знаешь, взял бы и в землю вбил.*

Что происходит по сюжету? Мисс Тфайс как удила, так и продолжает удить рыбу, не обращая на помещика никакого внимания: не так-то просто поменять ее внутреннее состояние, проявляется цельность натуры: *Англичанка зевнула, переменяла червячка и закинула удочку*. Фраза кольцевой композицией повторяется в начале и конце рассказа (Мисс Тфайс хладнокровно переменяла червячка, зевнула и закинула удочку). Героиня не вступает во взаимодействие с помещиком — она делает свое дело, сохраняя свое состояние. Он же из одного состояния переходит в другое по принципу снежного шара. Рассердившись, дернул удочку не в меру: ощущение меры нарушилось. *Грябов дернул еще раз и не вытащил крючка*.

— *Зацепилась!* — сказал он и поморщился. — *За камень, должно быть... Чёрт возьми...*

**На лице у Грябова выразилось страдание.** Вздыхая, беспокойно двигаясь и бормоча проклятья, он начал дергать за лесу. Дерганье ни к чему не привело. **Грябов побледнел.**

— **Экая жалость! В воду лезть надо.**

— Да ты брось!

— **Нельзя...** Под вечер хорошо ловится...

*(Чехов. Дочь Альбиона).*

Его проявление, вызывает ответное проявление пространства (**у него удочка зацепилась**). Появляются предложения, передающие его состояние, с именем эмоции в предикате: **На лице у Грябова выразилось страдание, Экая жалость!** Они показывают, с каким полем он взаимодействует, какое есть ответная реакция на его выбор. Одна ситуация порождает другую, в том числе: **В воду (мне) лезть надо.** Данные предложения являются бумеранговыми: в них передается ответная реакция пространства на внутренний выбор героя, что проявляется и в его эмоциональном состоянии и в том, что происходит с ним по сюжету. В них семантический субъект (он — помещик) передан формой косвенного падежа имени, эмплитной (выраженной) или имплицитной (подразумеваемой): *у него, на лице у Грябова, мне*, аналогично: *Нельзя (мне) уходить*). Постановка субъекта в форму косвенного падежа имени, актуализирует причинно-следственную связь на уровне текста и обращает читателя к подтексту — к тому, что происходит на уровне сознания. Именно та-

кие предложения (с косвенным падежом семантического субъекта) передают в тексте восчувствованное, ситуативное, более целостное восприятие по сравнению с предложениями с именительным падежом семантического субъекта, передающими более дискретный, отстраненный взгляд на мир — «со стороны» (*Вздыхая, беспокойно двигаясь и бормоча проклятья, он начал дергать за лесу; Грябов побледнел*). По сюжету герой остается «с носом». Так же, как и те, кто пытаются поймать никому не мешающего, радующегося жизни налима в одноименном рассказе. У Грябова внутри пустота и суета. Что внутри — то и снаружи (Гермес Трисмегетис). Возникает агрессивность — как замещение внутреннего внешним. Повод (обоснование) для внешнего воздействия рассудком найдется (*Ты виноват уж тем, что хочется мне кушать* (И.А.Крылов. Волк и ягненок). Тогда — *Который тут налим? Я его сичас...* (Чехов. Налим).

Отсюда же внешнее движение вместо внутреннего в рассказах А.П.Чехова «Попрыгунья» и «Анна на шее». *Ежедневно, вставши с постели часов в одиннадцать, Ольга Ивановна играла на рояли или же, если было солнце, писала что-нибудь масляными красками. Потом, в первом часу, она ехала к своей портнихе. <...> От портнихи Ольга Ивановна обыкновенно ехала к какой-нибудь знакомой актрисе... От актрисы нужно было ехать в мастерскую художника или на картинную выставку, потом к кому-нибудь из знаменитостей...* (Чехов. Попрыгунья). Глагол ехать, повторенный трижды, передает внешнее узконаправленное векторное действие героини, которым она занимает себя в жизни. Это символ. Совокупность личных глагольных предикатов определенной семантики создает впечатление непрерывного внешнего проявления. *Она пела, играла на рояли, писала красками, лепила, участвовала в любительских спектаклях, но всё это не как-нибудь, а с талантом... Актер из драматического театра читал, певец пел, художники рисовали в альбомы, которых у Ольги Ивановны было множество, виолончелист играл, и сама хозяйка тоже рисовала, лепила, пела и аккомпанировала* (Чехов. Попрыгунья). Ср.: *<...> Аня всё каталась на тройках, ездила с Артыновым на охоту, играла в одноактных пьесах, ужинала <...>* (Чехов. Анна на шее). По ритму жизнь героинь — стаккато, это передано и на уровне организации предложений в контексте.

Глагол показывает вектор проявления, проявление всегда зависит от внутреннего качества сущности — ее сознания.

Метафорой звучит контекст из рассказа А.П.Чехова «Попелуй». Возникает образ соловья, который поет, не обращая ни на кого внимание: «он делает свое дело» и ничего не боится: <...> **а соловей всё пел.**

— *Каков? — слышались одобрительные возгласы. — Мы стоим возле, а он ноль внимания!* Ему важен процесс, в который он вовлечен, не результат. Аналогично процесс, не результат важен девочке Соне из рассказа А.П.Чехова «Детвора». Сонечка, *девочка лет шести, с кудрявой головкой*, единственная, кто *играет в лото ради процесса игры*. Ей по-настоящему интересно. **По лицу ее разлито умиление** (бумеранговая конструкция, глагольная с косвенным падежом семантического субъекта — *по лицу ее*). Она получает удовольствие. **Кто бы ни выиграл, она одинаково хохочет и хлопает в ладоши** (восприятие со стороны). Внутри нее нет корыстолюбия, самолюбия, склоки. Есть любознательность и любовь к жизни (внутренняя причина). У нее цвет лица, **какой бывает только у очень здоровых детей** (бумеранг). Ее сознание позволяет ей быть спокойной и счастливой, гармонично входя в окружающий мир. По сюжету именно ей выпадает выигрыш, хотя она вовсе не присваивает его и не так уж желает. Наоборот, она помогает всем остальным.

Действительность находится в проявлении, что глагол и показывает. Каждая сущность (человек или другой объект, обозначенный существительным) обладает реальным или потенциальным проявлением в меру своего сознания/качества. Контексты показывают, что в ответ на посыл сознания субъекта пространство также проявляется, что отражается на собственном состоянии субъекта. Например: <...> **ковыряет** у меня что-то под сердцем! Точно **сидит** у меня под ложечкой мышь и казенные сухари **грызет**... <...> **саднит** мою душу, да как-то особенно **саднит**... **повернет** этак в груди, **ковырнет**, **погрызет** и вдруг к горлу **подкатит** <...> (бумеранговые конструкции, глагольные с косвенным падежом семантического субъекта — *у меня, душу, в груди*). Почему мне **лезли** в голову именно такие мысли, не понимаю! Гоню из головы себя, приятели **лезут** (бумеранг); приятелей гоню, девчонка **лезет**... <...> **не дает** она мне покоя...(бумеранг).

Герой допускает ошибку, совмещая себя с тем образом, которым он на самом деле не является, и от этого страдает: <...> *метил в композиторы и пианисты, а попал в таперы...* Ему бы изменить себя, убрать самомнение, внутреннюю причину совмещения с прежним образом, тогда бы и жизнь казалась радостнее. К разгадке внутренней, в нем коренящейся причины его и призывает проявление пространства в нем, только он этого понять не хочет (внутреннее сопротивление): *Почему мне лезли в голову именно такие мысли, не понимаю!* Эмоциональное состояние можно, таким образом, рассматривать как регулирующий механизм, который на до-осознанном уровне подсказывает в случае негативных эмоций: необходимо что-то менять в себе, чтобы снова испытывать радость. Важно задаться вопросом что? И, возможно, тогда из пространства придет ответ.

Существительные играют другую роль в создании визуального образа. Они именуют определенные сущности, каждая образует свое семантическое поле, являясь его проявлением. Ситуативна цепочка однородных существительных (выполняющих одну и ту же синтаксическую функцию в предложении). Ею задается непрерывность семантического пространства, во взаимодействие с которым вступает герой: <...> *там всё тюль, тюль, тюль и разные лоскутки, а под ними цветы* (Чехов. Попрыгунья); *Открытое настежь окно спальни, зеленые ветки, заглядывающие в это окно, утреннюю свежесть, запах тополя, сирени и роз, кровать, стул и на нем платье, которое вчера шуришало, туфельки, часики на столе — всё это нарисовал он себе ясно и отчетливо* <...> (Чехов. Поцелуй). Работает принцип необходимости и достаточности, меры. Ярче всего ситуативность проявляется в цепочке номинативных предложений, где существительные стоят в форме именительного падежа. *Черная половина земской избы, куча снега в углу, <...>, противная нищенская обстановка, голоса понятых, ветер, метель, опасность сбиться с дороги, и вдруг эти великолепные светлые комнаты, звуки рояля, красивые девушки, кудрявые дети, веселый счастливый смех* <...> (Чехов. По делам службы). Это та эклектика впечатлений, которая взаимодействует с героем на неосознанном уровне, создавая

определенный настрой и помогая ему прийти к определенному состоянию, мыслям. Воспринимающий неосознанно или осознанно выбирает, с каким полем взаимодействовать и как формировать это поле для другого:

— *Что Дымов? Почему Дымов? Какое мне дело до Дымова? Волга, луна, красота, моя любовь, мой восторг, а никакого нет Дымова... Ах, я ничего не знаю... Не нужно мне прошлого, мне дайте одно мгновение... один миг!* (Чехов. Попрыгунья). Воспоминание о муже героини «не вяжется» с визуальным образом, в который хочет вовлечь Ольгу Ивановну приятель.

При одиночном существительном непрерывность семантической цепочки пропадает, актуализируется какое-то одно поле, важно какое. Например: *Жизнь надоела, тоска!* (Чехов. По делам службы). Внутренняя причина: *А барин молодой, гордый, тоже хочется да пошире, да повидней, да повольготней, ну, обидно, значит, в тележонке трепаться по уезду, с мужиками разговаривать* (Там же). Другое же сознание может и в луже увидеть отраженные в ней звезды. Так, простой сотский при всей сложности его жизни радуется ей. Чехов актуализирует причинность: *какая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая, существует между ... всеми, всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь...* Мало рассуждать, надо чувствовать — сердцем, что и дает, по Чехову, радость жизни.

Прилагательные дают дискретную характеристику сущности — показывают какое-либо одно ее свойство (*деревянный, высокий, радостный*). Они употребляются в предикате только с субъектом в форме именительного падежа имени — в структурах, отражающих восприятие «со стороны» (*Она радостная*). Всех свойств исчислить невозможно. Прилагательные сосредоточены на дискретности (особенно полные формы). Важно, «потянет» ли дискретный признак цепочку создания целостного образа или он так и останется «недостроенным». Первый случай: *А теперь Аксиньи боюсь, Илья Макарыч. Они ничего, все усмехается, а только часом взглянет в окошко, а глаза у ней такие сердитые и горят зеленые, словно в хлеву у овцы.* (Чехов. В овраге.).

Возможно и обратное. Воспринимающий может намеренно актуализировать какой-либо отдельный признак, при этом не хотеть видеть все остальные:

— <...> Ты убьешь меня, Жорж, если заставишь жить с этой женщиной! <...>

— Ну, чем она тебе не нравится? Не понимаю! **Баба** как баба...

**Умная, веселая.**

— Я ее не люблю...

— Ну, а я люблю. Я люблю эту женщину и хочу, чтобы она жила со мной!

Маруся заплакала... Ее бледное лицо исказилось отчаянием...

<...>

Вечером к княжне зашла Калерия.

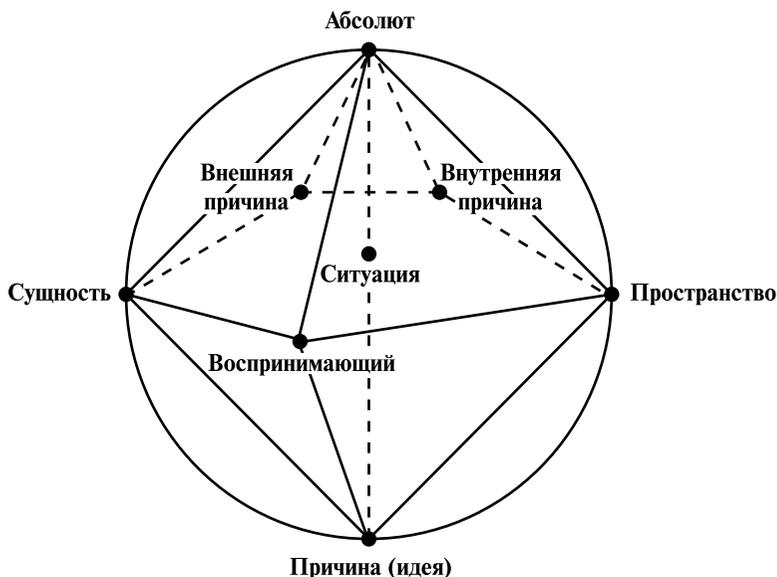
— За что вы меня не любите? — спросила Калерия, обнимая княжну. — **Ведь я несчастная!**

(Чехов. *Цветы запоздалые*).

Полные формы прилагательных часто используются в контекстах, в которых автор призывает читателя пойти от поверхностного восприятия к сути.

Менее дискретное, более целостное восприятие отражено в словах категории состояния (*тревожно, радостно* и др.). Последние передают непосредственный отклик человека на ситуацию, проживаемую через него самого. Важно, чтобы в основе этого отклика были не эмоции (поверхностное восприятие), но реальное чувствование, вживание (по М.М.Бахтину). По своей внутренней форме (идее) категория состояния — одна из древних в языке (слова этой категории по семантике близки к древнему перфекту; он передавал состояние как следствие действия причины). В русском слова этой категории употребляются только с субъектом, выраженным косвенной формой имени (*Ей радостно*), — в предложениях, передающих восчувствованный тип восприятия. Эти предложения также обладают бумеранговой семантикой. Со-стояние (совместное стояние) — всем существом переживание чего-либо. Категория состояния отражает внутренний ответ сознания на взаимодействие с каким-либо полем. К чему готово сознание, на что устремлено — с тем и будет взаимодействовать. Из широкого спектра возможностей остается то, на что готово сознание.

Морфологические категории языка отражают разные ракурсы восприятия и создания визуального образа в речи, структуры вступают в отношение взаимной дополнительности.



Человеческое сознание устремлено к целостности. Действительной целостности невозможно достичь без понимания причинности связи событий. Если встать на точку зрения, что все сущее взаимодействует на энерго-информационном уровне (Б.Б.Кадоццев, Л.В.Лесков, Е.А.Минаев, В.Б.Гухман<sup>2</sup> и др.) и каждый акт осознания влияет на состояние общего целого (М.Б.Менский<sup>3</sup>) и что эволюция – рост сознания (В.Н.Волченко и др.<sup>4</sup>), встает вопрос об ответственности перед целым за правильное вписывание в любую жизненную ситуацию и понимание ее неслучайности (М.М.Бахтин<sup>5</sup>): если все связано, ты сталкиваешься именно с тем, на что готово твое сознание и несешь ответственность за выбор – действие, в том числе мысль.

В данной условной схеме воспринимающий – любой, кто воспринимает ситуацию; сущность – любая сущность бытия, которую он воспринимает; внешняя причина – обстоятельства

ситуации; внутренняя причина — обуславливающая участие данной сущности в ситуации; причина (идея) — внутренняя для воспринимающего причина участия его в данной ситуации (задача); пространство — энерго-информационное пространство. По мере осознания оси «Абсолют — причина» рождается целостное восприятие действительности, соединяющее все в единстве. Исходя из целого, можно понять участников. Вживание в любую ситуацию есть ее переживание в настоящем, каждое новое переживание есть также настоящее. Важным становится совершить правильное действие через вчувствование и понимание причинности и ощущение радости со-участия, со-творчества.

### Примечания

- <sup>1</sup> «Визуальный образ» понимаем как образ, создаваемый воображением на основе действия всех чувств, не только зрения. Подробнее о такой трактовке см. в статье *Герасимовой И.А.*, помещенной в данном сборнике.
- <sup>2</sup> *Кадоццев Б.Б.* Динамика и информация // Успехи физ. наук. 1994. Т. 164. № 5. С. 449–530; *Лесков Л.В.* Синергизм: философская парадигма XXI века. М., 2006. С. 51 и др.; *Минаев Е.А.* Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства: Автореф. дис. ... д-ра искусствования. М., 2000; *Гухман В.Б.* Философская сущность информационного подхода: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М.; Тверь. 2001.
- <sup>3</sup> См.: *Менский М.Б.* Человек и квантовый мир. Фрязино, 2005.
- <sup>4</sup> См.: *Волченко В.Н.* Миропонимание и экоэтика XXI века. Наука — Философия — Религия. М., 2001.
- <sup>5</sup> См.: *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов / Ин-т мировой лит. им. М.Горького Рос. акад. наук; [ред. тома С.Г.Бочаров, Н.И.Николаев]. М., 2003.

*С.М. Арутюнян*

### **Слово и визуальный образ (к проблеме экранизации литературных произведений)**

XX век благодаря бурному развитию науки и техники стал временем создания и развития новых синтетических видов искусства. Появились кино, телевидение, компьютерная графика, и вполне очевидно, что этим список таких искусств еще не исчерпан. Появление каждого нового вида искусства меняет внутреннюю структуру системы искусств и взаимоотношения между имеющимися видами искусств. Особое значение при этом обретает проблема художественного взаимодействия различных видов искусств. Одно из ярчайших и важнейших явлений такого рода — взаимодействие литературы и кино в процессе экранизации литературных произведений.

На протяжении почти всей истории кино среди искусствоведов и, в частности, киноведов широко распространенной была и остается точка зрения, что экранизация есть своеобразный «перевод» с языка литературы на язык кино. Тогда как анализ этого феномена позволяет скорее предположить, что экранизация литературных произведений — это новый вид художественного творчества, родившийся в XX в. и требующий еще своего тщательного исследования.

Любая современная экранизация классического литературного наследия представляет собой специфическую интерпретацию произведения прошлой эпохи с точки зрения современности, вольно или невольно реализуя новые эстетические критерии, идеологемы, современные воззрения на человека и

общество и т.д. При этом особенно явным становится изменение роли традиционных эстетических категорий, из-за чего система классических категорий эстетики не адекватна более реальному положению дел в искусстве. Так, категория «возвышенного», игравшая столь заметную роль еще в искусстве XIX в., сейчас, по сути дела, уже ушла в прошлое, существование категории «прекрасного» находится под вопросом, тогда как «безобразное» и «комическое» выдвинулись на первый план, а категория «трагического» на наших глазах трансформируется в «ужасное». И, говоря о киноискусстве, можно выделить даже особый жанр, где она стала доминирующей («фильмы ужасов»).

Отметим и такое, на первый взгляд, парадоксальное явление, характерное для эпохи постмодерна, как специфическое изменение роли литературы и кино. Поток экранизаций, особенно, в виде сериалов на телевидении, привел к тому, что литературный текст теперь зачастую воспринимается через призму экранной культуры, а не читательской, и именно удачные экранизации стимулируют обращение зрителя к исходному литературному тексту.

Уже при первых попытках экранизаций в начале XX в. возникла проблема эстетических границ, но особую актуальность она обрела в наши дни. И сейчас мы вынуждены говорить не только о неизбежном искажении литературного произведения в процессе его экранизации из-за того, что кино «говорит» на другом языке, отличном от языка литературы, не только о подчинении художественных задач коммерческим целям при создании большинства кинофильмов, но еще и о том, что использование типичных для культуры постмодерна игровых технологий все дальше уводит фильм, представляющий собой экранизацию литературного произведения, от его классического литературного источника.

Таким образом, в проблеме экранизации литературных произведений, как в фокусе, отражается целый ряд проблем, актуальных для современной эстетики, искусствоведения и культурологии.

При этом общий сравнительный анализ литературы и кино таит в себе еще множество сложных проблем, требующих внимательного и глубокого исследования. И одна из центральных — соотношение слова и визуального образа в процессе экраниза-

ции, сравнение «языков» литературы и кино, основных наборов выразительных средств, создающих присущие каждому из этих искусств художественные формы и образы.

Если попытаться именно с этой точки зрения выявить то специфическое, чем отличается язык кино от языка литературы, то окажется, что это, прежде всего, движущееся изображение. А после устранения и того, что идет от фотографии — т.е. изображения, мы остаемся только с движением. Напомню, что именно обозначением этого понятия является первая часть слова «кинематограф» — «кинема». При таком понимании «движение» есть аналог слова, семиотической единицы литературы. Но посмотрим на конкретном примере, как на практике соотносятся эти два языка.

Обратимся к одному важному для нашего анализа моменту раскадровки фильма, сделанной Л.В.Кулешовым согласно сценарию, написанному по повести Н.В.Гоголя «Тарас Бульба», и очень интересно проанализированному С.Эйзенштейном.

Вполне очевидное, бросающееся в глаза отличие языка кино от языка литературы состоит в том, что изобразительный ряд литературного произведения делает персонажи и предметы зримыми, визуально воспринимаемыми, чего не в состоянии сделать литература, так или иначе обращающаяся к индивидуальному воображению каждого читателя. Разница между кино и литературой — именно в различии знаковой их природы. Литература передает информацию через словесный ряд, а кино использует как звуковой, так и визуальный ряд, что увеличивает выразительные средства кино, не делая их, тем не менее, безграничными.

С другой стороны, необходимо отметить и то, что сама литература может быть «кинематографична» в разной степени: так, «кинематографичность» Гоголя неоднократно отмечали разные режиссеры и теоретики кино. В повести Гоголя есть сцена атаки, в которой сын Тараса, Андрий, участвует на стороне поляков, и описана она так: «Отворились ворота и вылетел оттуда гусарский полк, краса всех конных полков. Под всеми всадниками были все, как один бурые аргмаки. Впереди перед другими понесся витязь всех бойчее, всех красивее. Так и летели черные волосы из-под медной его шапки; вился завязанный на руке дорогой шарф, шитый руками первой красавицы... и т.д.»<sup>1</sup>.

Анализируя раскадровку этой сцены у Льва Кулешова, Эйзенштейн отмечает, что на первый взгляд кажется, что в этой сцене раскадровки безупречно, хотя, конечно, средствами кинематографическими, воссоздается «вторая жизнь» гоголевского сюжета. Прежде, чем записать кадры будущей съемки, Кулешов обосновывает правильность своего «видения»: если Андрия проскачет на коне на общем плане, зритель не увидит достаточно подробно лица Андрия, выражение его глаз, черных кудрей, вылетающих из-под шлема, и т.д. Снимая Андрия средним и крупным планом, не будет возможности увидеть Андрия нужное количество времени в кадре. И Кулешов считает необходимым снять несущегося на коне Андрия, как говорят кинооператоры, «с движения», т.е. объективом камеры, движущейся параллельно скачущему всаднику. Далее в заметках Кулешова следует такая раскадровка разбираемой сцены:

«4 м. 3 ср. Впереди полка несется Андрий. Андрий все бойчее и всех красивее. Он весь в золоте.

Звук — музыка атаки. Блеск золота.

4 м. 4 кр. Поясной. Андрий. Летят черные волосы из-под его шлема. Вьется на руке Андрия дорогой шарф и т.д.»

И здесь Эйзенштейн замечает: «Читаешь разбор и обоснования Л.В.Кулешова и не можешь не согласиться с его доводами. Все — логически верно и обстоятельно. И только где-то свербит ощущение того, что неужели Гоголь так тривиально кинематографичен»<sup>2</sup>.

И тут как раз Эйзенштейн (очевидно, еще раз обратившись к тексту Гоголя) замечает то, на что не обратил внимания Кулешов. Ведь Гоголь не пишет, что этот витязь впереди — Андрий. Только в следующем абзаце он проясняет: «Так и оторопел Тарас, когда увидел, что это был Андрий»<sup>3</sup>.

Это наблюдение Эйзенштейна не только восхищает своей тонкостью, профессионализмом, но и позволяет заметить одно из важнейших различий между языком кино и языком литературы. Литература может вводить и даже частично описывать неопознанного человека, а киносъемка, выводя человека на экран, представляя его, сразу же позволяет понять, был ли этот персонаж в кадре прежде, или же нет. Так, в нашем случае для Гоголя чрезвычайно важно, что сначала появляется некий ска-

зочный рыцарь, и уже потом он оказывается Андрием. Тараса Бульбу это зрелище поражает тем сильнее, что он сначала *видит* кого-то и лишь спустя время *опознает* в нем своего сына.

Это – особый, удивительный прием Гоголя: он дает эту сцену через восприятие Тараса, его глазами. Но, как известно, в кино зритель не может выбирать, чьими глазами смотреть: кинокамера всегда смотрит глазами оператора, которые и становятся «глазами зрителя», но при этом оператор может менять ракурсы, показывая предмет с разных сторон.

Если продолжить дальше разбирать тот же эпизод с атакой у Гоголя, то заметим еще от себя, что и рубить Андрий начинает не сразу – много строк литературного описания посвящено сравнению его с молодым борзым псом. «Сделать» на экране нечто подобное, конечно, очень трудно. Но и даже в случае удачи это затянёт действие и не гарантирует интерес зрителя.

Очевидно, что такие различия между возможностями кино и литературы становятся заметными именно тогда, когда речь идет об экранизации литературного произведения.

Все предметы литературного интерьера и экстерьера описываются обозначающими их словами, а в кино они показываются, представляются материально – сразу со своими физическими параметрами, воздействующими на органы чувств человека. Уже поэтому они обозначают материально-конкретное, а не обобщенно-абстрактное, как в языке литературы. При философском анализе этой проблемы можно заметить, что здесь в каком-то смысле речь идет о различии между понятием, стоящим за словом (категории абстрактного мышления), и представлением, связанным с визуальным образом (категории чувственного восприятия). Понятие, в силу его обще-абстрактного характера, в принципе невозможно визуализировать, и Дж.Беркли был совершенно прав, говоря, что никто не в состоянии представить себе треугольник вообще, визуализация всегда связана только с конкретным представлением, а значит, с образом одного из элементов из объема общего понятия, в лучшем случае – образцового элемента.

Выше мы говорили о представлении пространства. Но в способах представления времени в кино и в литературе мы можем найти не меньше различий. Так, писатель может на одной

странице текста описать несколько разных времен (как и пространств), в кино же сделать это значительно труднее. С пространством это еще в принципе возможно, выстраивая на одной плоскости несколько кадров, каждый со своим видеорядом. Вспомним, например, многосерийный фильм «Великая Отечественная», где в рамках одного кадра (слева и справа) смонтированы картины идущих эшелонов — советских и фашистских, так, что в глубине кадра или, точнее, где-то *за* кадром, они как будто должны столкнуться, что обеспечивает значительный эмоциональный эффект. Или можно вспомнить сцену у гроба Андрея Болконского в фильме Бондарчука «Война и мир», где вокруг центрального изображения появляется множество мелких кадров, в каждом из которых отдельный герой<sup>4</sup>.

Но изобразить в кино разновременные события значительно труднее. Для этого нужно будет множество последовательно сменяющих друг друга кадров, а это приведет к хаосу зрительного восприятия. Нужно учитывать еще одно важное различие: если читатель что-то упустил или забыл, он всегда может вернуться назад по тексту, а зритель не может остановить показ киноплёнки, замедлить его или «отмотать назад». Правда, в последнее время, т.е. с появлением видеомagneтофонов и DVD-плееров, зритель получает над кинофильмом (при домашнем просмотре) такую же власть, что и читатель над книгой, т.е. может прервать просмотр, вернуться назад и т.д. Но в принципе кинофильм на это не рассчитан, он должен смотреться за один сеанс.

Так же трудно выразить в кино *мотивацию* действия, описание которой всегда занимает важнейшее место в литературном тексте. Как раз ее и не в силах передать язык кино, способный передать только само действие и поведение героев. Вот почему при экранизации сценарист и режиссер охотно «вырезают» многие страницы литературного материала, с чем никак не могут согласиться многие кинокритики, читатели и особенно писатели, романы которых подвергаются такой обработке при экранизации.

Уже этих вышеприведенных примеров вполне достаточно, чтобы понять объективно существующую разницу между языком кино и языком литературы, невозможность «дословного»

перевода с языка одного искусства на язык другого. Профессиональная критика должна учитывать это обстоятельство и не упрекать режиссера за невыполнения тех задач, которые действительно невыполнимы<sup>5</sup>. Экранизация литературного произведения – это создание нового произведения искусства, которое рождается в результате диалога искусств, но «написано» на своем собственном визуально-акустическом языке.

### Примечания

- <sup>1</sup> *Гоголь Н.В.* Тарас Бульба // *Гоголь Н.В.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1962. С. 323.
- <sup>2</sup> *Эйзенштейн С.М.* История крупного плана // *Эйзенштейн С.М.* Мемуары: В 2 т. Т. 2. М., 1997. С. 31.
- <sup>3</sup> Там же.
- <sup>4</sup> Тем самым эта кинематографическая сцена оказывается похожей на икону с клеймами. И интересно отметить, что сами иконы такого типа представляют собой попытку ввести «время через раскадровку пространства», движение в застывшее на картине изображение.
- <sup>5</sup> Хотя, с другой стороны, справедливости ради необходимо отметить, что очень часто (особенно в Голливуде) сценаристы так обращаются к литературным оригиналам, что от него ничего не остается, кроме имен главных героев, названия, части сюжета и т.д. Характерно, что на подобные упреки деятели американского кино обычно отвечают: «Плевать! Ведь эти книги все равно никто не читает!».

*Н.А. Кормин, В.В. Мартыненко*

## **Петербург: метафизическая панорама**

Здесь нет ни единой точки, которая бы тебя не видела: Ты должен переменить свою жизнь.

*Рильке*

Город есть место преобразования невидимых для человеческого глаза социальных связей в видимые, место со сложным рельефом, все выпуклости и вогнутости, все неровности которого образуются бифуркацией общественных, экономических и военно-политических процессов. Поэтому анализ урбанистической культуры так или иначе упирается в проблему визуальности, визуализации социальности, знакового языка зрения, его эстетических аспектов. Возможно, сама визуализация есть одна из самых эстетически темперированных структур: по крайней мере, именно так она воспринималась в истории культуры — достаточно вспомнить укорененное в равнинистической экзегетике толкование слова «Бог», которое связывается сразу с несколькими корнями: «есть, существует», «правитель», «петь, воспевать», «видеть». Визуальная риторика и поэтика города связана со структурами художественно воспринимающего мир сознания — ведь «художники обязаны видеть не так, как видят обыкновенно, а полнее, а проще, а ярче: для этого у них в крови должна быть своего рода вечная юность и весна, своего рода хроническая опьяненность»<sup>1</sup>.

Сам феномен визуальности представляется столь очевидным, что его описание не должно, вроде бы, вызывать особых трудностей. Казалось бы, нет никакой проблемной ситуации со зрительным полем, состоящим из цветных пятен, «складывающихся» в вещи. Но это явное заблуждение. Так, уже в пери-

ферийной области этого поля идентификация окрашенного предмета становится проблематичной: здесь можно с удивлением обнаружить, что нельзя определить цвет этого предмета, что выглядевшее очевидным оказывается иллюзией. Исследователи выявляют, насколько пронизан сам субъективный опыт такого рода иллюзиями, прежде всего иллюзией так называемого картезианского театра, нашего Я как центра восприятия. Именно эта иллюзорность субъективного опыта столь значима при рассмотрении города как социального предмета.

С этой точки зрения важно понять, в каком масштабе слой социального существования города становится видимым, как создается его зрительный образ, почему вообще «структура глаза и его появление есть выполняемая зримость мира»<sup>2</sup>.

«Гражданское сплочение в городе» (Х.Ортега-и-Гассет) во многом зависит от того, насколько хорошей видимостью обеспечены его структуры, как расположены зрительные места для социальной артикуляции — на агоре, на форуме, на вечевой площади или амфитеатром, насколько конструктивным видением обладает сам город как социальный персонаж. Величина социальной визуализации — это не визуальная звездная величина, определяемая прямым наблюдением и отвечающая спектральной чувствительности человеческого глаза. Сложность выполняемой зримости урбанистического мира связана прежде всего с тем, что здесь отсутствует возможность для прямого наблюдения.

Образование сложного урбанистического рельефа социологически исследовано уже Максом Вебером в книге «Город». Тем не менее город как таковой представляет собой не только дом и экспериментальную лабораторию социальности, но и скульптурное изображение состояний сознания и культуры, поэтому было бы интересно рассмотреть его и как онтологический барельеф сознания и духа. В этом смысле особенно примечателен взгляд на него с позиций религиозного сознания: как подчеркивал Н.Бердяев, *христиане вообще града своего не имеют, хотя и града грядущего взыскуют*. Именно как к духовному явлению относится к феномену города искусство: так стремился изобразить русскую столицу Василий Кандинский, думая о превращении святого для него города в Небесный Иерусалим.

К созданию «Москвы» (1916 г.) он, по собственному признанию, шел всю жизнь. И вот перед нами картина: «Солнце уже низко и достигло той своей высшей силы, к которой оно стремилось весь день, которой оно весь день ожидало. Недолго продолжится эта картина: еще несколько минут, и солнечный свет становится красноватым от напряжения, все краснее, сначала холодного красного тона, а потом теплее. Солнце плавит Москву в один кусок, звучащий как труба, сильной рукой потрясающий всю душу. Нет, это не красное единство — лучший московский час. Он только последний аккорд симфонии, развивающей в каждом тоне высшую жизнь, заставляющей звучать всю Москву подобно fortissimo огромного оркестра. Розовые, лиловые, белые, синие, голубые, фишашковые, пламенно-красные дома, церкви — всякая из них отдельная песнь — бешено-зеленая трава, низко гудящие деревья, или на тысячу ладов поющий снег, или allegretto голых веток и сучьев, жесткое, непоколебимое, молчаливое кольцо кремлевской стены, а над нею, все превышая собою, подобно торжествующему крику забывшего весь мир аллилуйя, белая, длинная, стройно-серьезная черта Ивана Великого. И на его длинной, в вечной тоске по небу, напряженной, вытянутой шее — золотая глава купола, являющая с собою, среди других золотых, серебряных, пестрых звезд обступающих ее куполов, Солнце Москвы. Написать этот час казалось мне с юности самым невозможным и самым высоким счастьем художника» («Ступени. Текст художника»). Едва ли не мистическая визуальность, цветовое неистовство зрительного образа — таковой предстает здесь живописная манифестация русской столицы, помнящей о своих сакральных основах.

На город следует смотреть как на некий «Солярис» сознания, очертания которого меняются в зависимости от того, как мы вложили свою душу в его облик. «Ведь общественные, родственные, исторические отношения для души суть лишь оказии, чтобы не сказать заминки; и уж во всяком случае, она никак не их творение»<sup>3</sup>. Поэтому так важно понять, как строится город именно в качестве творения души, какая в нем архитектура духовного сознания и знания.

Город — важнейший инструмент картирования культуры. Ведь именно город создавал «характерный феномен искусства-истории» (Макс Вебер). Для своего анализа мы выбрали Петербург, уже в момент своего рождения взорвавший политическое и духовное пространство России. Этот город построен в стиле едва ли не социального конструктивизма, который придает ему «стройный, строгий вид», вписывая в него, скажем, «однообразную красоту» пехотных ратей. Он представляет собой символ имперского универсализма русской культуры, его архитектурный, визуальный манифест. Этот визуальный манифест возникает на новоевропейской волне визиомании. «Удивительная одержимость Нового времени желанием видеть, рассматривать, различать. Эта визиомания превосходит даже античную, которая все же ограничивала себя почтением к невидимому и идеальными требованиями к видимому. Пожалуй, причина как раз в нарушении баланса видимого и невидимого, которое произошло на излете средневековья»<sup>4</sup>. Именно в этом контексте важно представить метафизику видения Петербурга, его пространственно невоплощенных воплощений, возвести его описание к некоему «поэтическому глазу», видящему город «на распутии времен» (Евг. Баратынский) с помощью образно-метафорических структур, проанализировать специфические конструкции для такого видения.

Парадокс в том, что мы видим Петербург сконструированными вещами, которые менее всего доступны пониманию. Эти вещи можно назвать артефактами, претворяющими соответствующие восприятия и переживания, расширяющими человеческие возможности, источающими и распространяющими колебания струны понимания. Такой вещью, классически рассказывающей о Петербурге, является пушкинский «Медный всадник», в котором город предстает противоречивым и контрастным. Если вспомнить Рильке, то можно сказать, что поэма — это та точка, которая как раз и видит тебя. Поэма создает горожанина, производит его зрение чего-то, что, как говорил М. Мамардашвили, «песком зыбким» его впечатлительности и способности переживания как психических сил не может держаться и развиваться. Она — орган претворения восприятий и переживаний, связанных с городом. Поэма — это ведь не изоб-

ражение памятника Петру I, не его описание – да и как можно описать эту статую как воплощение памяти русской истории, ее волнистых, прерывистых и ускользающих линий. Вряд ли можно принимать за ее описание знаменитые строки:

В неколебимой вышине,  
Над возмущенною Невою  
Стоит с простертою рукою  
Кумир на бронзовом коне.

Или

Ужасен он в окрестной мгле!  
Какая дума на челе!  
Какая сила в нем сокрыта!  
А в сем коне какой огонь!

Это все-таки эмоциональное восприятие статуи, а не описание ее. Пушкин действительно дает основанное на истине описание, но не статуи, а чего-то, что мы до сих пор не можем разгадать. Посредством такой перцепции в ткань поэмы тема памятника вводится так, что порождает из себя видения чего-то другого. Если перефразировать известный фрагмент из одной работы М. Мамардашвили, то можно сказать: Пушкин видит скульптурой – и в сознании читателя реализуется нечто, к чему он просто переводя взгляд с фигуры всадника на бронзового коня не придет. В этом смысле поэма Пушкина не о памятнике Петру I, а это повествование «памятником о чем-то», т.е. открытие посредством статуи как понимаемой вещи – своего рода *opera operans* – каких-то визуальных, мыслительных возможностей, которые ей продуцируются и ее видением как бы «вытянуты» в нас. Но чтобы ответить на вопрос, каким образом происходит это преобразование в «статую» чего-то другого, чтобы мы понимали и видимое («статую»), и это другое, для этого нужно строить новую интерпретацию. «Во всяком случае на уровне понимаемых вещей... мы должны предполагать, что в них содержится понимание ими чего-то другого, и внутри них (или через них) мы можем знать что-то в мире и при этом не знать собственное состояние ума, в котором мы знаем что-то в мире»<sup>5</sup>.

К пониманию метафизической панорамы Петербурга нас подводит художественная конструкция видения, созерцания города. Идеальной, конечно, была бы ситуация, когда сотворение города и сотворения взгляда на город совпадали бы. Но в реальности это недостижимо.

Петербург дает наглядное представление о российском типе работы с имманентным пространством социальности, с состояниями социального мира, наблюдать и артикулировать которые человек может лишь находясь внутри них и в то же время выходя из них, трансцендируя их. Сознание, как его иногда интерпретирует литература, подчас пребывает в состоянии зачарованности этим выбранным объектом. Речь идет о «перцептивном статусе зачарованного наблюдателя, ведь мир его не волшебный или фантастический, а чудный, не чудесный, а странный, тревожно/странный. Вот эта зачарованность и может создать аффективное поле, что управляет зрительной чувствительностью (да и общей чувственностью). Но тогда не стоит ли поставить вопрос о том, на основании каких эмоций формируется поле зачарованного наблюдения?... Зачарованный — тот, чьим вниманием полностью завладевает видимое, оно захватывает сознание, подчиняя себе, прекращая его витальную активность. В реальном пространстве — поступки, в чудном — только движения, скрывающие недвижимый мир...»<sup>6</sup>. Именно в состоянии этой всеобщей зачарованности и пребывают многие петербургские персонажи, выведенные в произведениях русских писателей.

Петербург является своеобразной картинкой с выставки, помогающей понять, как развивалась региональная онтология общения между людьми, как она вибрировала из-за неустannого напряжения и конфликта между ними. Вместе с тем он является визуальным знаком имперской реальности, толкуемой на основе исторических свидетельств. Энергетика этого города взорвала все напластования российской истории и культуры, ее забытые или вовсе еще не разведанные залежи. Керигма Петербурга звучит *прямо сверху* («В неколебимой вышине...», как сказано в пушкинском «Медном всаднике»), обращая российское культурно-историческое существование в парадоксальное бытие. И поэтому Петербург выступает символом то ли состо-

яния переделки всего российского мира, то ли состояния сомнения относительно такой переделки: «...если б даже и осталось еще время и вера, чтоб переделаться во что-нибудь другое, то, наверно, сам не захотел бы переделываться; а захотел бы, так тут ничего не сделал, потому что на самом деле-то и переделываться-то, может быть, не во что»<sup>7</sup>.

В культурной традиции Петербург все-таки чаще всего ассоциируется с образом преобразующейся России, с международным культурным центром Новой Европы. И в этом смысле его образ интересно было бы соотнести с образами других европейских городов, осуществить своего рода кросс-культурный анализ европейских столиц. Эту тему задал еще Гоголь: говоря о Риме как религиозном символе, он писал, что в этом городе «молитва на своем месте... Молитва же в Париже, Лондоне и Петербурге все равно что молитва на рынке»<sup>8</sup>. Не менее важно было соотнести топологию места, которое занимал человек в Петербурге, с топологией места человека, как она интерпретировалась, например, в античных и средневековых городах Европы или в городах Нового времени. Этот аспект проблемы соотношения современных и древних городов в свое время отмечал еще Ницше. Говоря о дороговизне современной жизни, возросшей из-за массы посредников и парламентских представителей, дороговизне, появившейся в городах, Ницше противопоставляет ее умеренности древней и средневековой жизни: «между тем в античном городе, а как отголосок древности — и во многих городах Испании и Италии, каждый выступал за себя и не дал бы даже ломаного гроша за такого современного представителя и посредника»<sup>9</sup>. Ясно, что то, как идентифицировал себя житель Петербурга, значительно отличается от того, как видел себя житель античного, феодального или новоевропейского города. Можно ли сказать, перефразируя Ницше, что сотни глубоких одиночеств образуют город Петербург, что и создает его очарование, картину для людей будущего? Особенно сложно передать портрет горожанина, живущего в период перемен. «В переходное время появляются разные людишки, подымается эта сволочь, которая есть в каждом обществе, и уже не только безо всякой цели, но даже не имея и признака мысли, а лишь выражая собой любовь к беспорядку... Почти все

подпадает она под команду той малой кучки “передовых”, которые действуют с определенной целью, и та направляет весь этот сор куда ей угодно. Gens de rien\* получили вдруг перевес, стали громко критиковать все священное, тогда как прежде и рта не смели раскрыть, а первейшие люди стали вдруг их слушать, а сами молчать; а иные таким позорнейшим образом подхихикивать»<sup>10</sup>.

Петербург — это парадоксальное место преобразований как высветления и одновременно затемнения социального начала в России, место, где исполняется реформаторский проект, невозможный без петровского выбора, составляющего его интенцию. Последствия реализации этого проекта, взятого в его социальном измерении, можно характеризовать так: изменилась видимость, а не социальная сущность российского общества. Все предшествующее историческое бытие России выносятся им «за скобки»; творящий диалог, длящийся по сей день спор рода с самим собой отныне входят в его поэтику и риторiku.

Петербург — шифр русской истории, и пытаясь раскрыть его, важно иметь в виду, что уже «русские религиозные философы культивировали интуицию, что прямой доступ к истории имеет русская литература и что задача философа — дешифровать анаграммы поэтических образов в наполненную смыслом метафизику событий. Даже С.Булгаков и П.Флоренский не удержались от попыток сделать это. Казалось, будто история, бесформенная и непроясненная в себе, может проявить себя только через посредничество литературных текстов, хотя и текстов «действительной», или «правдивой», литературы, без предварительного существования которых никакая философская рефлексия невозможна»<sup>11</sup>.

Но если мы хотим придать образу Петербурга метафизический оттенок, не только дешифруя анаграммы поэтических образов, то должны и выносить его историю «за скобки», и разрешить смысл его истории, который следует постепенно разворачивать, подобно свитку, рассматривать северную столицу как концептуальный персонаж, с исторического лица которого схо-

---

\* Дряннейшие людишки (*фр.*).

дила ее историчность, убрать предметные референции из нашего описания «Северной Пальмиры» и вводить какие-то сверхопытные представления об этом очаге бытия, понять Петербург в виде предельно реализуемой идеи города, предельной визуализации. Ведь философ «должен быть там, где “знает своего бога”, т.е. там, где только и можно знать, ясно видеть. Когда хочешь выразить и воплотить именно неотвратимо и властно очевидное, что возможно лишь по собственным законам мысли, слова, там нет места ничему благостному или возвышенному»<sup>12</sup>. Такое неотвратимо и властно очевидное в истории Петербурга есть, скажем, точка аккомодации глаза горожанина той среды, которая в чем-то сохранила, а в чем-то и утратила (вспомним петербургскую повесть Пушкина) смысл петровских перемен. Пушкин видит людей после той перемены, которая произошла в их мире, одновременно извлекая из этого видения целую историософскую концепцию. Уже немецкая классика усматривала в эстетическом созерцании орудие всякой философии. Поэтому так важно произвести высвобождение метафизики, залегающей в глубинных пластах эстетики истории города. Город «проник во все поры общества, поэтому в последнее время наблюдается тенденция всеохватного исследования понятия город, которое бы дало пропуск для понятия сегодняшнего состояния духа»<sup>13</sup>.

Живший в XVII в. Валентин Андреа сказал однажды, что *не всякий город имеет своего философа*. Трудно сказать, имеет ли его Петербург. Поэтому возьмем лучше фигуры неких гипотетических мудрецов, остановившихся у воображаемых ворот города, и прислушаемся к их спорам. Один из них, будучи язычником, в своих теоретических рассуждениях делает выбор в пользу кажущегося истинным закона города. Но ни один из них не может объяснить, почему произведен именно такой выбор. Отсюда путаница, неразбериха в суждениях и оценках, в итоге мудрецы остались довольны только тем, что существует еще предмет спора. «Никто не попытался ослабить свою теорию, приспособить, но, в конце концов, появилась истина как верная догадка, как разрешающее знание. С любовью прощаются, каждый просит прощения у другого, если обидел чем-то чужой закон, и ему прощается. Однако решаются встретиться вновь,

чтобы сразиться силой разума без пустой терпимости, безразличия, презрения. Решают, что диалог проследует вперед по мере открытости, что он никогда не иссякнет. Ведь ищут не потому, что есть конец поискам, а потому, что в процессе поиска растет любовь к искомому»<sup>14</sup>. Такое разрешающее знание есть предельная цель метафизики Петербурга.

Допустим теперь, что предметом спора мудрецов является не закон, а душа города: само его имя, как говорил М.Пруст, воспроизводит перед нами образ непознаваемого, который мы в это имя заключили, и в то же время обозначает для нас реально существующую местность, благодаря чему и то, и другое отождествляется в нашем сознании до такой степени, что мы ищем в каком-нибудь городе душу, которая не может в нем находиться, но которую мы уже не властны изгонять из его названия. Эту метафизику имени нередко схватывает поэтическое сознание, которое производит сопоставление образа одного города с другим как образов разноориентированных пространств. Если, скажем, Петербург для поэтического сознания — место, где начало открываться русское окно на Запад, то Москва — это место встречи Востока и Запада (хотя, в действительности, это место встречи неопределенностей). Вспомним хотя бы есенинские строки:

*Я люблю  
    этот город вязевый,  
Пусть обрюзг он  
    и пусть одрях.  
Золотая  
    дремотная Азия  
Опочила на куполах.*

Правда, скажем, Пушкину, олицетворявшему, с точки зрения М.Мамардашвили, *полноту* русского культурно-исторического бытия, вряд ли бы пришлось по душе такое различие, поэт не испытывал «нужды в Западе и Востоке, западничестве и славянофильстве, взятых отдельно («Пушкин — это Запад, но как время, как период истории и тип личности, а не как место»)»<sup>15</sup>. Хотя разделять топологию и темпоральность тоже достаточно проблематично.

Метафизика города — это движение его образа в сознании, концентрация мыслей и слов, высказанных об этом городе, это метафизика изменяющегося отношения к нему, метафизика истории города как эпифеномена сознания. Сама его архитектура задает некую надмирную точку наблюдения: анализируя творчество Гоголя, признававшего в качестве законодательной идеи города высоту, В.А.Подорога подчеркивает, что для писателя «*высота* — основной инструмент картирования. Гоголь даже доказывает, почему так необходима вертикаль вознесения при постройке столиц империи. Да, именно потому, чтобы иметь возможность наблюдать все события, которые происходят или могут происходить в тех пределах, которые допустимы высотой, или высшей, «птичьей» точкой наблюдения; возносясь ввысь, мы во все большем и полном обзоре охватываем местность, простирающуюся вокруг. И не просто наблюдаем — мы строим в этом дальном действии взгляда прошлое и тем самым историю мира»<sup>16</sup>.

Но возвратимся к нашим мудрецам. Допустим, что предметом их спора является некий логос города, поэтика расчерченного пространства города, способ его узнавания — еще Музиль говорил, что *городб можно узнавать по походке, как людей*. И в этом смысле попытка понять город — тем более такой город, как Петербург, получить разрешающее знание о нем тоже является единственным способом любить его. Ведь сказано же — *нет истины там, где нет любви*.

Но как истина может стать жилищем любви? Как возникает параметрический резонанс любви и знания? Или же эта любовь рождается из разверзшейся бездны незнания, драмы ускользания предмета любви? Если предметом любви является Петербург, то правомерно ставить вопрос: лежит ли на этой любви отсвет исторического воспоминания о нем или отсвет обманчивой видимости города, незнания того, какова траектория его судьбы? Ответы на эти вопросы явились бы вкладом в своего рода топологический реализм города, в то, что Пушкин называл петербургской повестью. Но для того, чтобы понять историческую истину Петербурга, истину того, что происходило в жизни города и всей страны, нам не хватает измерений, в которые включены люди, — культурного, исторического, соци-

ального, визуального. Что касается последнего, то следует иметь в виду, что «люди постоянно гонятся за видениями, которые возникают у них в голове. Но по какой-то причине они гонятся за ними не внутри головы, где эти видения возникают, а по реальному физическому миру, на которой видения накладываются. А потом, когда видения рассеиваются, человек останавливается и говорит — ой, мама, а что это было? Где я и почему я и как теперь? И такое регулярно происходит не только с отдельными людьми, но и с целыми цивилизациями»<sup>17</sup>.

Соединение знания (тем более того, которое есть у уже упоминавшихся мудрецов) и любви как раз и дает философия. В то же время дух такого соединения сближает поэзию и серьезное отношение к действительности, и в процессе этого сближения совершается прорыв в историю, в развертывающиеся в ней социальные формы. В историческую эпоху такой формой «становится народ, с присущими ему тенденциями к основанию городов, наций и империй», которые «в каждое мгновение своего существования... вынуждены с помощью типичных для себя средств соорудить над собой свои собственные семиотические небеса, становящиеся источником коллективных инспираций, формирующих их характер»<sup>18</sup>. В этом смысле важно понять, как в основании русских городов — Киева, Новгорода, Москвы, Петербурга проявлялась градация развития социальной формы жизни русского человека, формы его истории, протекавшей в непрерывном броуновском движении; собравшись под шатром этой социальной формы, русские люди понимали друг друга, вступали в общение, оборонялись, переходили старые границы, создавали формат полиэтнической империи, которая направляла бурный ход истории. «Благодаря этнотехникам, соединяющим поколения друг с другом, десятки, сотни тысяч, быть может миллионы индивидов настраиваются на некий высший общий дух и на особые, специфические ритмы, мелодии, проекты, ритуалы и запахи; благодаря этой игре форм, создающей некую общую смысловую чувствительность, собранные вместе индивиды даже и в неблагоприятных условиях вновь и вновь обнаруживают доказательства необходимости своего совместного бытия». Задача включения «огромного количества людей в общие вибрационные процессы и системы жестикмуля-

ции, даже в системы объединяющих иллюзий, в силу своей чрезмерной претенциозности выглядит как совершенно невыполнимое требование. Однако преодоление именно таких трудностей очевидным образом входило в логику реально осуществленного процесса формирования народов. Все выглядит так, словно в историческом мире существует некая предрасположенность к тому, чтобы менее вероятное осуществлялось в качестве действительного»<sup>19</sup>. Все эти инспирации создавали на отечественной почве, например, то, что Валерий Фокин называет петербургским «метафизическим климатом», петербургским пространством с его миражностью, «неким внутренним шифром»<sup>20</sup>, который влияет даже на персонажей художественных произведений.

Философия, писал Лев Шестов, имеет своим началом не удивление сложностью мира, как думали древние греки, а безысходное отчаяние перед открывшейся бездной непостижимого в человеческих поступках и в самой жизни. Возможно, именно о таком расколе, о такой бездне и говорит в «Медном всаднике» Пушкин, считающий, что на самом краю ее Петр I поднял Россию на дыбы. Но поднял ли император кверху страну в момент, когда она подвергалась смертельной опасности, остановил ли у предельной черты и не дал ли упасть ей в эту бездонную пропасть? Вопрос тут еще и в том, на какую непреодолимую пропасть, разделяющую мотивы русской историософии, указывает Пушкин. Удалось ли ему самому заглянуть в эту бездну? Может быть, пропасть, в которую рискует провалиться Россия, — это пропасть между обществом и государством, которую создал российский исторический процесс? Ведь российское государство напоминает плясуна на канате, постоянно балансирующего на краю бездны, предающего забвению собственные функции синхронизатора актов властной дифференциации и перетягивающего на себя определенные функции общества — прежде всего экономические, страховые, денежные (при этом оно получает другой статус, например, статус собственника — но не может быть государственной собственности, потому что не может быть собственности у синхронизатора).

То есть тут нужно понять, в чем эта опасность, между какими социальными поверхностями лежит эта непроходимая движением национальной жизни пропасть, через которую нет мос-

та, — ведь через эту бездну невозможно просто перепрыгнуть? Ответа на эти вопросы поэт не дает, или дает, но мы его до сих пор не можем эксплицировать. Неужели и сегодня эта бездна смотрит на нас?! Вопросами о такой бездне не может не задаться и философ, который, согласно Полю Валери, тоже иногда «становится поэтом, и часто великим поэтом: позаимствовав у нас, поэтов, метафору и создавая великолепные образы, которым мы не можем не завидовать, он всю природу призывает выразить свою глубокую мысль.

Поэт не бывает столь удачлив в попытках встречной работы. Тем не менее... на примере если не “Божественной”, то “Человеческой комедии” мне приходилось время от времени замечать, что иной великий писатель мог бы совершить что-то подобное великим трудам в сфере чистого интеллекта<sup>21</sup>. Именно Пушкин, особенно в последние годы своей жизни, и совершает нечто подобное великим трудам в сфере чистого интеллекта, в том числе и при осмыслении судьбы Петербурга, построении национальной историософии, отвечавшей на живые запросы современников, связанные с пониманием смысла русской истории, самоопределения и предназначения России. Особое внимание поэт обращал на проблему неизученности русской истории последних столетий. Как писал Пушкин М.А. Корфу 14 октября 1836 г.: «Какое поле — эта новейшая Русская история! И как подумаешь, что оно вовсе еще не обработано, и что кроме нас, русских, никто того не может и предпринять!»<sup>22</sup>. Именно Петербург и является самым загадочным символом новейшей русской истории.

Петербург — место вот уже трехсотлетнего вопрошания о смысле российской истории. Вопросы о смысле его топологии, открывшей новые горизонты русской истории, по-видимому, никогда не иссякнут. Эти вопросы связаны прежде всего с тем, какому обществу открылись эти горизонты, насколько адекватно оно составляло социальные записи и реестры собственных состояний и процессов, из совокупности которых ткется тонкое полотно реальной, а не вымышленной истории России? Какие социальные смыслы были приобретены или утеряны в тот или иной период отечественной истории? В России само общество конституировало себя так, чтобы на протяжении сто-

летий не сходила со сцены дуалистическая установка, согласно которой следует как нигилистически относиться к эмпирическому социуму, так и укрепиться в его состав индивидуальным усилием. Последние несколько столетий отбрасывают необходимый свет, благодаря которому могут разрешиться апории социального мышления в России, становятся очевидными некоторые перекосы в нем — например, доминировавшее в нем созерцательное отношение к социальности, порой совершенно лишенное социального интереса и пристрастия к жизни. В этих феноменах прот. Иоанн Мейендорф усматривает русский вариант манихейства. В его представлении характерная черта русской культуры — «это уменье, тенденция жить как бы одновременно в двух мирах, некий дуализм по отношению к истории, манихейское представление о том, что в этом мире все несовершенно, но есть тайники души, откуда исходит свет, где ощущается истина: они свободны, не зависимы от исторического процесса... В России, действительно, совесть и свобода легко сдавали позиции в общественном бытии и переходили в чисто личную сферу»<sup>23</sup>. Этот квиетизм православного сознания ориентирован на идеи общего спасения и духовного сообщества, в нарративе которого заложен публичный ответ секуляризованного социального активизма, социокоды которого транслируются в сознание русской интеллигенции, которому «присуща единособранность, подчиненность одному устремлению; но вместо превосходения тварного падшего естества, это устремление — только абсолютизируемая тяга к социальному переустройству». Если говорить в традиционных терминах аскетики, то «перед нами два *страстных состояния*, изоморфных друг другу, хотя одно из них — крайнее социопоклонство, другое — крайнее соционенавистничество. Как перверсии подлинного аскетического сознания, оба они нашли для себя почву в историческом Православии»<sup>24</sup> и обусловили многие перипетии русского реформизма, с новой историей которого как раз и связана судьба Петербурга.

Войти в контекст и смысл топологии Петербурга — этого топоса-сцены, открывшей новые горизонты русской истории, позволяет именно метафизика. Исходными признаками, варьируемыми в предлагаемой топологии, будут признаки, отмечен-

ные на некой когнитивной карте. Здесь важно, чтобы с помощью этих топологических характеристик расшифровывалась загадка человека. Обсуждая тему Рима, О.Э.Мандельштам говорил о месте человека во Вселенной:

Пусть имена цветущих городов  
Ласкают слух значительностью брэнной,  
Не город Рим живет среди веков,  
А место человека во Вселенной.

Им овладеть пытаются цари,  
Священники оправдывают войны,  
И без него презрения достойны,  
Как жалкий сор, дома и алтари.

То же можно сказать и при обсуждении темы Петербурга. То есть когда обсуждается эта тема, то сам город важен прежде всего как место, получающее свой смысл именно в отнесении к месту человека во Вселенной, как духовное место со своим социальным реквизитом.

Отыскивая смысл топологии Петербурга, мы говорим о метафизике именно потому, что указанная задача невыполнима — извлечь смысл, завершённый и полный смысл не только этого места, но и времени существования города, невозможно — ведь его жизнь продолжается. То есть здесь нам важен как метафизический, так и историософский вопрос о судьбе Петербурга. При рассмотрении второго вопроса нужно отдавать себе отчет в том, что такое история. Для нашей темы особое значение имеет трактовка истории как «совокупности тех предметов — а такими предметами могут быть люди, места, вещи, — которые похитили у нас часть души и продолжают ее своим существованием. Но для того, чтобы похитить у нас душу, нам нужно было работать, переживать, страдать, волноваться, делать<sup>25</sup>. В этом смысле о самой истории Петербурга можно говорить как о похищенной душевной организации русского человека — похищенной в момент ее высших проявлений.

Метафизический же вопрос о самом феномене города предполагает, что материя города воплощает его непосредственный смысл. Применяя то, что М.Мамардашвили говорил о своем родном городе, к Петербургу, можно сказать: представим себе,

что человеку снится Петербург, но не в том виде, как он выглядит географически. Напротив, он видит его здания так, что они и есть смысл города. Откуда этот смысл? Он наблюдает предметы, и смыслы есть еще один шаг — рядом с предметами. Это вывод или определенного рода ассоциация. А здесь сам предмет (город) построен так (во сне ведь материя пластична), что построение самого города и есть представление того, кто видит Петербург, это некое суммарное представление — как если бы топография и здания города, камни домов создавали сам образ Петербурга.

Вопрос о метафизическом ландшафте Петербурга внутренне связан с вопросом об исторической самоидентификации России. Эта идентичность — сложнейшая тема поэтического сознания. Вспомним Пушкина:

Два чувства дивно близки нам —  
В них обретает сердце пищу —  
Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим гробам.

На них основано от века,  
По воле Бога самого,  
Самостоянье человека, —  
Залог величия его.

Животворящая святыня!  
Земля была б без них мертва;  
Без них наш тесный мир — пустыня,  
Душа — алтарь без божества.

Так, посредством постановки вопроса об исторической самоидентификации, вопроса об истории истины, тема города как места человека во Вселенной соединяется с темой самостояния самого человека, личностного строя истории. История же истины как таковой, «вспышки и превращения, обоснование ее существа состоят лишь из редких и расположенных друг от друга мгновений»<sup>26</sup> — скажем, мгновений жизни основателя города и мгновений жизни горожанина, родившегося через сто лет после его основания, — такую историю истины стремится развернуть А.С.Пушкин в «Медном всаднике».

Другой ряд вопросов связан с тем, что называют эстетическим порогом, позволяющим понять феномен художественного восприятия города в соответствующих дискурсивных практиках. Фактически оба ряда вопросов отсылают к одной и той же структуре — метафизической карте города, которая отлична от его повседневного образа. И этот его образ мало чем отличается от образа других имперских городов — например, Вены начала XX столетия. Как и все большие города, этот город, по описанию Роберта Музиля, «состоял из разнобоя меняющихся, забегающих вперед, отстающих, сталкивающихся предметов и дел, из бездонных точек тишины между ними, из проторенных путей и бездорожья, из большого ритмического шума и из вечного разлада и сдвига всех ритмов и в целом походил на клокочущий кипятилок в сосуде, состоящем из прочного материала зданий, законов, установлений и традиций» («Человек без свойств» I, 1).

Метафизический взгляд на город — эту локализацию сдвигов общества во времени — падает на духовные предпосылки движения основания города, на его духовное строительство во времени, на некую сеть предельных напряжений и сверхнасыщенных отношений, которая забрасывается не только вглубь пространственных реализаций; эта напряженность связана с осознанием его места в истории — ведь как «попытка антропологизировать социальность город заменяет сельский фратриальный строй совмещением в своей топографии посюстороннего и потустороннего и только так становится прибежищем космополитов и эквивалентом космоса»<sup>27</sup>.

Метафизический текст северной столицы выражает познаваемость и непознаваемость ее сверхчувственных начал, глубинного слоя российского чувства жизни. Эту метафизику трудно представить без литературной реконструкции пространства города. Город и его литературный текст «связаны неким единым, но двунаправленным осмотическим процессом, и потому также трудно решить окончательно, в наиболее сложных и, возможно, ключевых случаях, что в тексте от города и — чаще — что в городе от его текста. Как бы то ни было в конкретных текстах, но Петербургский текст разделяет с городом его “умышленность”, метафизичность, миражность, фантастичность и

фантазмагоричность (в данном случае речь идет не только о некой отвлеченной, метафизической характеристике Петербургского текста, но и о вполне конкретной и “реальной” роли “фантастического” — обилие видений, дивинаций, снов, пророчеств, откровений, прозрений, чудес...)»<sup>28</sup>. Метафизичность текста города и метафизичность текста художественного восприятия его превращаются в постижение чувства русской жизни, новая энциклопедия которой может быть свернута в пушкинского «Медного всадника» — этого возвышенного, апофеозно-драматического образа города, возникшего на волне петровской реформации конца XVII — начала XVIII в. Это, воспользуемся итальянской поговоркой, времена суровые, зато новые. В результате этих реформ, говоря словами Розанова, «общество действительно стоит или поставлено на новые пути, — и это в истории нашей государственности и общественности составляет... громадное движение»<sup>29</sup>.

Метафизика Петербурга во многом профилирует социальную дорогу России, ведущую к состояниям, которые, используя термин Ницше, можно назвать *магией крайности*, эксплицирует основы бытия России как общественного существа. Введенная Пушкиным в «Медном всаднике» метафора пропасти на века определила исторические судьбы России: с Петровских времен эта пропасть только разверзалась все шире. И это поистине метафизическая ситуация, требующая нелинейного описания. Уже Ницше видел в феномене все более разверзающейся пропасти нечто, чему можно уподобить процесс расширения самой человеческой природы. К тому же, может быть, «типичное развитие — разверзание пропасти все глубже...»<sup>30</sup>. На корявом языке современной социальной науки петровские, как впрочем и некоторые другие изменения, часто называют реформами, которые якобы приводят к улучшениям в жизни людей. Но метафизически сомнительна уже сама постановка вопроса о возможности такого улучшения. Как можно улучшить событие рождения, взросления, любви, свободы, старения? Если под реформой понимают улучшение жизни какой-то социальной группы, то это другое дело. Но от того, что, скажем, банде стало жить лучше, еще не значит, что лучше живется всему обществу. То есть для описания социальных изменений требуются

какие-то принципиально иные категории, чем традиционные категории реформы, революции, социального переворота, категории, способные более пластично описать рост социального древа, воспроизвести ДНК социального ростка, социальный код жизни в обществе. На смену метафоре социального организма должна прийти метафора социальной генетики, содержащей код социальной записи.

Продуктивность пушкинской метафоры бездна в том, что она уже второе столетие дает аффективные импульсы для размышления о крупном плане города, его олицетворенном качестве, удерживающем в единстве торец его истории — портрет — пейзаж — смысл, заставляет думать о том, выйдет ли Россия из этой бездны социально окрепшей.

Творчество Пушкина поэтически фиксирует сознание человеком своей коренной связи с ландшафтом истории. Его интересовало состояние сознания эпохи петровских реформ, чье трансцендентальное целое уже распалось в историческом времени и больше не могло быть удержано в единстве никакой его трансцендентальной схемой. К тому же надо помнить, что сами реформы, перемены — явление в высшей степени парадоксальное: как говорят французы, *il y a dans tout changement quelque chose d'infâme et d'agréable à la fois, quelque chose, qui tient de l'infidélité et d'un déménagement\**. И это в полной мере можно отнести к петровским переменам, вышедшим из лона северной столицы. Торжественно-меланхолический взгляд Пушкина на Петербург, взгляд, исполненный искрометной радости, в которой российский мир празднует свое преобразование, и, по-видимому, душевной горести, встающей перед русским человеком, разочаровавшимся в возможностях такого преобразования, фиксирует только фрагменты, осколки, руины реформаторского прошлого, которое едва не поглотила им же вызванная волна. Петербургская повесть Пушкина — поэтический нарратив европейской столицы как экзистенциального места, на котором отсчет трагедии человеческой жизни идет от репера русской истории. Петербург выступает здесь как своего

---

\* Во всякой перемене есть нечто постыдное и одновременно приятное: нечто, ассоциирующееся с неверностью и переездом (*фр.*).

рода *визуальный комплекс*, т.е., если следовать современным трактовкам, комплекс включения касания в зрительный акт, «самой разнообразной технологии останковки живого движения. Вероятно, визуальная форма появляется, когда мы получаем исчерпывающую информацию с поверхности вещи»<sup>31</sup>. Правда, в петербургской повести в большом воображении главного персонажа эта визуальная форма появляется как результат технологии самореализации движения мертвого тела, распертого изнутри силами гнева, которые заставляют Медного всадника вскакивать и нестись «на звонко-скачущем коне». Метафизическая матрица города есть искусственная структура чего-то собранного и представленного в одном месте, намотанного вокруг звучащей струны времени. Тут оно воплощает в себе парадоксальное переплетение чувства прилива новых сил, нахлынувшего из прошлого, и инфантильного, утопического сознания современной эпохи, всю *магию крайностей* русской жизни. Петербург — своего рода визуальный знак петровских преобразований как трансляции древнерусского сознания на уровень потребностей и понимания человека новой эпохи.

### Примечания

- <sup>1</sup> Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 13. М., 2006. С. 272.
- <sup>2</sup> Мамардашвили М.К. Стрела познания. набросок естественноисторической гносеологии. М., 1996. С. 30.
- <sup>3</sup> Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М., 2005. С. 413.
- <sup>4</sup> Доброхотов А. Почтовая открытка // Синий диван. М., 2006. С. 141–142.
- <sup>5</sup> Мамардашвили М. Классический и неклассический идеалы рациональности. М., 2004. С. 84.
- <sup>6</sup> Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. М., 2006. С. 162–163.
- <sup>7</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 102.
- <sup>8</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч. В 7 т. Т. 7. М., 1978. С. 165.
- <sup>9</sup> Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М., 2005. С. 67.
- <sup>10</sup> Ницше Ф. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 13. М., 2006. С. 138.
- <sup>11</sup> Пятигорский А.М. Избр. тр. М., 2005. С. 262–263.
- <sup>12</sup> Мамардашвили М. Сознание и цивилизация. Тексты и беседы. М., 2004. С. 136.
- <sup>13</sup> Антанасиевич И. Современная городская легенда в системе постфольклора // Вопр. философии. 2005. № 7. С. 58.

- <sup>14</sup> *Каччари М.* Геофилософия Европы. СПб., 2004. С. 151–152.
- <sup>15</sup> *Пятигорский А.М.* Избр. тр. М., 2005. С. 198.
- <sup>16</sup> *Подорога В.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. М., 2006. С. 179.
- <sup>17</sup> *Пелевин В.О.* Ампиризм. М., 2006. С. 252.
- <sup>18</sup> *Слотердайк П.* Сферлы. Микросферология. Т. 1. СПб., 2005. Пузыри. С. 55.
- <sup>19</sup> Там же. С. 56.
- <sup>20</sup> [www.fontanka.ru/118517](http://www.fontanka.ru/118517)
- <sup>21</sup> *Валери П.* Декарт // *Вопр. философии.* 2005. № 12. С. 161.
- <sup>22</sup> *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 16. С. 168. Замечательно точно пушкинскую историческую гносеологию описал князь П.А.Вяземский. «В Пушкине было верное понимание истории; свойство, которым одарены не все историки... Он был чужд всех систематических, искусственно составленных руководств; не только был им чужд, но был им враждебен. Он не писал бы картин по мерке и объему рам, заранее изготовленных, как часто делают новейшие историки, для удобного вложения в них событий и лиц, предстоящих изображению... Пушкин был впечатлителен и чуток на впечатления; он был одарен воображением и, так сказать, самоотвержением личности своей настолько, что мог отрешать себя от присущего и воссоздавать минувшее, уживаться с ним, породниться с лицами, событиями, нравами, порядками, давным-давно замененными новыми поколениями, новыми порядками, новым общественным и гражданским строем. Все эти качества необходимы для историка, и Пушкин обладал ими в достаточной мере» (*Вяземский П.А.* Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина // *Друзья Пушкина: В 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 427*).
- <sup>23</sup> [http://www.agnuz.info/reading\\_room/horujij/mark.htm](http://www.agnuz.info/reading_room/horujij/mark.htm)
- <sup>24</sup> *Хоружий С.С.* Владимир Соловьев и мистико-аскетическая традиция православия // *Богословские труды.* 1997. № 33. С. 233–245.
- <sup>25</sup> *Мамардашвили М.* Психологическая топология пути. СПб., 1997. С. 253.
- <sup>26</sup> *Heidegger M.* Gesamtausgabe. 1989. Bd. 45. S. 342.
- <sup>27</sup> *Смирнов И.П.* Социософия революции. СПб., 2004. С. 119.
- <sup>28</sup> *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 29–30.
- <sup>29</sup> *Розанов В.В.* Собрание сочинений. Русская государственность и общество (статьи 1906–1907 гг.). М., 2003. С. 244.
- <sup>30</sup> *Ницше Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М., 2005. С. 486.
- <sup>31</sup> *Синий диван.* М., 2006. С. 44.

### ЧАСТЬ 3. МИР, КОТОРЫЙ МЫ ТВОРИМ И В КОТОРОМ МЫ ЖИВЕМ

*И.А. Бескова*

#### **Индивидуальная реальность и дискурс самопредъявления человека\***

Для того чтобы обсудить проблему визуального образа применительно к форме самопредъявления человека, введем понятие индивидуальной объективной реальности. Этим термином будем называть ту грань глубинной реальности, которая разворачивается перед человеком в соответствии с параметрами его внутреннего мира. Последние, с одной стороны, обуславливаются его телесностью, с другой, — зависят от личностной истории формирования данного индивида. Эти параметры — в существенной своей части — не корректируемы, т.к. имеют, среди прочего, генетическую привязку.

Ранее существовало убеждение, что генетическое сходство людей очень велико: считалось, что их генные коды совпадают более чем на 99%. Однако не так давно были получены новые результаты, свидетельствующие о том, что люди генетически различаются между собой сильнее, чем предполагалось. К такому выводу пришли британские исследователи, изучив молекулярные данные 270 человек — европейцев, африканцев и азиатов (для анализа брали часть наследственного кода — около 2,9 тыс. генов, что составляет более 10 процентов от их общего числа). В частности, оказалось, что отличия касаются числа генов. Ранее все расхождения в геноме людей объясняли лишь положением «букв»

---

\* Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ «Сложность человеческой телесности: структура и динамика» № 07-03-00196а.

в генетической «фразе», поскольку думали, что у человека каждый ген имеется «в двух экземплярах» — по одному от матери и отца. Однако теперь стало известно, что некоторые гены скопированы несколько раз, а какие-то есть не у всех. В частности, среди элементов наследственной информации, которые не входят в «базовую комплектацию» генома, обнаружено 286 генов, имеющих отношение к подверженности различным патологиям — в том числе, вирусу иммунодефицита, воспалению поджелудочной железы, почек, болезни Альцгеймера и др.

Получение такой информации стало возможным, т.к. генетикам удалось разработать новый метод анализа ДНК: в результате если раньше изучали отдельные клетки, то теперь стали рассматривать целые сегменты. Это, по мнению специалистов, и дало более ясную картину сходств и различий человеческих геномов<sup>1</sup>.

Таким образом, в настоящий момент имеются основания для того, чтобы рассматривать людей генетически более различными, чем считалось ранее (по нынешним оценкам эта цифра вырастает как минимум в 10 раз). Это важный момент, поскольку генетические особенности, проявляющиеся, в том числе, в различиях телесности, в специфике функционирования средств восприятия и кодирования информации имеют непосредственное отношение как к форме самопредъявления человека, так и к возможностям правильного «считывания» такой информации другими.

Вернемся к понятию индивидуальной объективной реальности. Это действительно *объективная* реальность, потому что она задает то, что существует вне и независимо от человека и дано ему в непосредственных ощущениях. Но она *индивидуальна*, потому что в ней представлено то, что соответствует перцептивным, репрезентативным, рефлексивным характеристикам и особенностям *данного конкретного индивида*: в том числе и в плане *возможностей осознания* им разного рода воздействий, а также диапазона таких воздействий. При этом из всего того, что объективно имеется в такой реальности, отдавать себе отчет в наличии соответствующих ее аспектов он будет лишь в той их части, которая: а) оказалась представленной в его репрезентативных системах и б) информация о наличии соответствующих собственных впечатлений *преодолела барьер сознания* индивида.

Например, человек, отдыхающий тихим летним вечером в месте, где обитают летучие мыши, в какой-то момент может испытать странное чувство напряжения и тревоги, хотя если он этих существ непосредственно не видит, то не будет даже иметь представления о том, почему оно возникло. Тем не менее чувство напряженности может быть настолько отчетливым, что заставит его начать оглядываться в поисках источника неприятных переживаний непонятной этиологии. Это значит, что на уровне сознания соответствующее воздействие не представлено (считается, что сигналы в ультразвуковом диапазоне человек не распознаёт), тем не менее бессознательно им зафиксированы некие компоненты причиняющего дискомфорт воздействия.

Или же классический эксперимент с засветкой ладони<sup>2</sup>. Проводились исследования, в которых испытуемым предлагалась ситуация, где на их ладонь сначала воздействовали обычным светом (при этом сами они не видели этого), а затем следовал не слишком сильный, но достаточно неприятный удар током. Испытуемые могли избежать удара, если им удавалось зафиксировать момент засветки ладони. Так вот, оказалось, что если их предупреждали, что существует некий предварительный сигнал о приближающемся ударе током, они научались распознавать момент засветки. Иначе говоря, под угрозой удара током и при условии информированности о том, что неприятного воздействия можно избежать, если проявить достаточное внимание, *самые обычные люди* оказались в состоянии ладонью воспринимать свет. На уровне сознания такое воздействие не было представлено (сами испытуемые, даже научившись избегать удара, не могли определить ни свои ощущения, ни свои мысли по поводу этих ощущений: они «просто» убирали ладонь после ее засветки и перед ударом током). На бессознательном же уровне они были способны зафиксировать это воздействие.

Таким образом, среди *в принципе доступных* восприятию человека воздействий окружающей среды есть такие, которые он способен на сознательном уровне отследить и зафиксировать, и такие, которые он не способен осознавать в обычных условиях. Тем не менее на бессознательном уровне многие из них распознаются и фиксируются, влияя и на поведение чело-

века, и на его настроение, и на принимаемые им решения, и на общие оценки происходящего. Так вот, по моему убеждению, в основе общепринятого представления о наличии единой для всех объективной реальности лежит именно спектр воздействий, которые человек не просто воспринимает, но *способен осознать*, что соответствующие воздействия имеют место. Я же предлагаю расширить репертуар методологических средств анализа вопросов, связанных с исследованием природы человека, за счет введения понятия «индивидуальной объективной реальности». В него я предлагаю включить такие аспекты среды (внутренней и внешней), которые *вообще* воспринимаются человеком, включая и те, взаимодействие с которыми, хотя и имеет место, но в обычных условиях оказывается недоступным осознанию. Тогда получается, что индивидуальные объективные реальности всех людей различны и существуют наряду с неким усредненным представлением о единой для всех общей объективной реальности.

Почему же люди убеждены, что объективная реальность для всех одна и та же?

Параметры сознания у всех современных, в данный момент, в данной культуре живущих людей в значительной степени совпадают, поэтому *осознаваемая составляющая* индивидуальной объективной реальности каждого конкретного члена сообщества будет практически идентичной (или, по крайней мере, весьма сходной). Так рождается стихийная убежденность в том, что объективная реальность на всех одна. На самом же деле это не так. Объективная реальность (причем именно объективная, а не субъективная, что и так понятно), для каждого своя, просто *осознаваемая ее составляющая* — да еще в той своей части, относительно которой человек может *сформулировать* свои впечатления, — практически одинакова для людей, принадлежащих к одной культуре. В том числе и потому, что язык, задающий и категориальные возможности выражения впечатлений, и сами границы осознания таких впечатлений, является для них общим.

Поэтому можно сказать, что индивидуальная объективная реальность для каждого своя, но совершенно оправданно (с достаточным на то основанием) она воспринимается членами сообщества как *одна и та же, общая для всех* (и именно на этот

аспект переносится стихийное убеждение в ее «объективности»). Происходить это будет потому, что из *объективно данного* субъекту в собственных непосредственных ощущениях отдавать себе отчет относительно наличия соответствующего опыта он будет лишь в той его части, которая *преодолела барьер сознания*. Иначе говоря, сам он будет иметь представление только об *осознаваемых* компонентах собственного опыта и, следовательно, только о *тех аспектах реальности, которые и обусловили формирование* таких компонентов. Те же составляющие собственных восприятий, впечатлений, состояний, которые остаются за порогом его сознания (хотя их источником послужили *не менее объективные аспекты реальности*, чем те, что лежали в основе осознаваемых впечатлений), хотя и не войдут в осознаваемую им самим картину мира, тем не менее на подсознательном и бессознательном уровне будут зафиксированы его репрезентативными системами. А это значит, что *компоненты окружающего, лежавшие в основе* соответствующих впечатлений, хотя и не будут субъектом отслеживаться как реально существующие и воздействующие на него (потому что он даже не отдает себе отчета в существовании собственных впечатлений от взаимодействия с ними, а значит, не осознаёт и то, что *лежало в основе* получения таких впечатлений), тем не менее, составят важную часть *его индивидуальной объективной реальности*. По объему, наверняка, даже большую, чем те аспекты объективной реальности, в воздействии которых на себя человек не сомневается (в собственном взаимодействии с которыми он отдает себе отчет). Выражено же для передачи другим (допустим, чтобы сопоставить свои впечатления с опытом других людей и убедиться, что они одни и те же, или же, напротив, различаются), может быть, еще меньшая часть *действительно воспринятого* человеком. Потому что язык, как мы знаем, отстроен в соответствии с параметрами восприятия, *общими для всех* членов данной культуры, являющихся носителями сходного генетического материала.

Таким образом, нет оснований для того, чтобы говорить, что объективная реальность для всех одна и та же, не только потому, что мы не знаем, какова она для других, но и прежде всего потому, что мы *на уровне сознания не знаем*, какова она для *нас самих*. Мы знаем ее только в той части, восприятие аспек-

тов которой зафиксировано нашим сознанием, но мы не знаем, какова она в той части, которая остается *вне* этого поля. (И уж тем более, *относительно этой ее части* не можем сообщить другим о том, что реальность, по нашему внутреннему ощущению, такова.)

Итак, индивидуальная объективная реальность — это действительно *объективная* реальность, которая существует вне и независимо от нас и дана нам в непосредственных ощущениях. Но она *индивидуальна*, т.к. ее параметры обусловлены параметрами восприятия данного конкретного индивида. В том числе генетическими, культурными, языковыми аспектами, а также всеми теми, которые задаются личностной историей его формирования и развития. И прежде всего, телесностью. Потому что именно телесность самым существенным образом обуславливает параметры восприятия. По большому счету, телесность живого существа *и есть* тот инструмент, за счет и посредством которого внешний мир обретает представленность во внутреннем, становится явленным. Реальность пчелы, реальность летучей мыши и реальность человека различаются, потому что различные инструменты восприятия и репрезентации (в форме различной телесности) обращены к ней. Как справедливо отмечает Тинберген, все животные — от низших на эволюционной лестнице до высших, — хотя и живут в одном мире, но «можно сказать, что они живут в разных мирах, т.к. каждое животное лучше воспринимает ту часть окружения, которая помогает ему процветать... Мир выглядит для нас таким, каким позволяют увидеть его наши органы чувств»<sup>3</sup>. Так, летучая мышь, в отличие от человека, способна воспринимать в ультразвуковом диапазоне, а пчела видит в ультрафиолетовом спектре. Реальности пчелы, человека и летучей мыши будут различаться.

Итак, характеристики каждой отдельно взятой индивидуальной объективной реальности будут задаваться следующими параметрами: 1) тем, что доступно восприятию человека как вида; 2) тем, что доступно восприятию данного конкретного индивида; 3) и теми индивидуальными особенностями, которые определяют, *что именно* из объективно воздействовавшего может быть данным субъектом *осознано, как воздействовавшее* на него. Иными словами теми индивидуальными особенностями

тиями функционирования его когнитивной системы, которые определяют, какого рода воздействия из реально имевших место будут им распознаны (преодолеют барьер сознания), а какие так и останутся в сфере бессознательного, и он будет убежден, что никаких воздействий в этом диапазоне не пережил. Вернее даже так: у него и мысли не возникнет о том, что он пережил какие-то воздействия того или иного рода, в лучшем случае некие неясные впечатления-ощущения, ни источника возникновения, ни природы которых он не понимает.

Как известно, в параметрах телесности любого живого существа имеются как те компоненты, которые *общы для всех* представителей вида (задают границы, горизонты, среды нормального функционирования), так и те, которые *специфичны для данной* особи. Последнее связано с генетической уникальностью существа (которая, как теперь выясняется, даже больше, чем считалось ранее), а также с индивидуальными особенностями его телесности, с деталями личностной истории формирования и развития. Именно такого рода компоненты и будут лежать в основе специфических параметров индивидуальной объективной реальности конкретного человека. В ней, как уже отмечалось, будут составляющие, которые а) *в принципе* открыты к взаимодействию с ним: *телесность* живого существа данного вида, специфика организации и функционирования его органов восприятия *допускает* получение им впечатлений от взаимодействия с этими пластами реальности<sup>4</sup>; и б) те, получение впечатлений от взаимодействия с которыми может быть *осознано* им. Совершенно очевидно, что массивы а) и б) не совпадают. Относительно компоненты, условно говоря, <а) минус б)> человек *не будет иметь осознаваемого им самим впечатления*. Тем не менее, такая составляющая в его внутренней картине мира будет представлена, и объективно она будет использоваться в процессе принятия решений, осуществления выводов, навешивания оценок. При этом считаться общепризнанным в сообществе будет преставление о наличии единой, общей для всех, объективной реальности, в которой все мы живем и действуем. Иными словами, наше ощущение, даже внутреннее интуитивное убеждение, что дело обстоит так-то и так — не доказывает и *не может* доказывать, что именно так оно и обстоит. Потому

что по самой логике процесса наше заблуждение относительно подлинной природы процесса *включено в сам механизм формирования представления о природе процесса*, что обусловлено наличием осознаваемой и не осознаваемой составляющей в восприятии и мышлении человека.

Исходя из такого оправданного, имеющего свою логику, хотя и неверного, представления будет вытекать ожидание, что, поскольку объективная реальность одна и та же для всех, мы *можем и должны* понимать друг друга: надо только хорошо постараться. Если же понимание отсутствует, то это или моя вина (не смог донести), или злая воля оппонента, который просто не хочет понять, а мог бы (должен был бы) понять / услышать / увидеть нас такими, какими мы сами воспринимаем и позиционируем себя в коммуникативном диалоге. Так выстраивается цепочка неосознаваемых ожиданий: я вижу себя таким-то, при этом я максимально честен с собой, максимально критичен в отношении своей склонности к самообману и искренне заинтересован в выявлении правды. Я приложил все доступные мне усилия для того, чтобы адекватно донести свой образ до сознания другого. И значит, я *вправе рассчитывать* на понимание и адекватное восприятие с его стороны.

Визуальный образ человека, включающий манеру одеваться, вести себя, двигаться, говорить, жестикулировать, выбирать те или иные позы, сохранять ту или иную осанку и т.п., является выражением глубинной природы человека и совершенно справедливо воспринимается им как адекватно передающий его внутренний мир (конечно, когда он не стремится преднамеренно кого-то обмануть). И человек ждет, что и другие — в частности, те, кому адресуется этот образ в межличностной коммуникации, — воспримут и увидят его таким, каким воспринимает и видит себя он сам. Однако же понимания зачастую не наступает. И в этом случае человек склонен считать, что дело тут: а) в том, что он не может себя правильно выразить, донести до других; или б) другие *не хотят* его понимать, не стремятся видеть его таким, каким он на самом деле является.

Конечно, и первое и второе возможно, но важно, что возможно и третье: причина тщетности наших усилий быть правильно понятыми, адекватно воспринятыми может коренить-

ся в иллюзии, что объективная реальность одна на всех, и что другой *может и должен* видеть мир таким же, как я. А значит, то, что в моем мире представлено, также имеет место и в его мире. И в таком случае, раз для меня нечто истинно и значимо, оно *должно* быть истинно и значимо и в мире другого. Если же это не так, то виной всему *субъективная* реальность данного человека, иными словами, его внутренний мир. А это то, что каждый более или менее преднамеренно строит сам для себя, и значит, несет полную ответственность за результаты такой отстройки. Поэтому если адекватное взаимодействие оказывается затрудненным или невозможным, мы склонны пытаться принудить оппонента к тому, чтобы он все-таки привел свой внутренний мир в соответствие с нашими стандартами (ведь в своей вменяемости мы редко сомневаемся: мы же знаем, что были искренни).

Еще раз хочу оговориться: ситуации ошибочной или преднамеренно искаженной коммуникации тоже возможны. Но для нас сейчас важнее, что возможен и принципиально иной вариант: никто не является носителем злой воли, никто сознательно и преднамеренно не затрудняет коммуникацию, тем не менее, она оказывается объективно затруднена вследствие существенных различий в характере *индивидуальных объективных* реальностей участников коммуникативного взаимодействия.

Эти существенные отличия параметров индивидуальных объективных реальностей людей, даже и стремящихся, но не способных понять друг друга, могут быть обусловлены отличиями их наследственности, телесности, параметров функционирования систем восприятия и кодирования информации, заданных, в том числе, и генетически, в существенных особенностях личностной истории формирования людей. При этом, что особенно важно, компоненты таких принципиально различающихся индивидуальных реальностей, делающие невозможным или весьма затруднительным спонтанное взаимопонимание, могут *полностью не осознаваться ни одной из сторон*, люди даже не будут отдавать себе отчета в наличии таких составляющих, поскольку в осознаваемую картину мира они не включены. В этом, кстати, на мой взгляд, глубинная и потому так трудно преодолимая причина взаимного непонимания представителей разных поколений, так называемая проблема отцов

и детей. Даже при наличии доброй воли к взаимопониманию с обеих сторон, достижение такого уровня взаимодействия объективно может быть не просто затруднено, но зачастую и невозможно именно из-за принципиальных различий в параметрах индивидуальных объективных реальностей представителей, принадлежащих к разным поколениям.

Поэтому здесь выход или волевым усилием принять «инаковость» другого как данность, не стремясь его ни «понять», ни «оправдать», ни «простить», или просто не заморачиваться по данному поводу: мы ведь не стремимся понять мотивов представителей других культур, допустим, предпочитающих пищу, неприемлемую для нас, или формы раскраски и внешнего убранства, отнюдь не кажущиеся нам ни красивыми, ни удобными. Например, обычай некоторых народностей и племен так откармливать несчастных невест, что они еле могут передвигаться (замуж имеет шанс выйти только очень-очень толстая девушка), или чернить для красоты зубы, или несоразмерно удлинять шеи за счет постепенного добавления колец и пр.

Мы в конце концов примирились — пусть и на уровне политкорректности — с тем, что, хотя нам этого не понять, но другое представление о прекрасном имеет право на существование, независимо от того, понятно ли оно нам, приемлемо ли оно для нас. Возможно, сходным образом имеет смысл относиться и к представителям собственной культуры: без неоправданных ожиданий, влекущих ненужные разочарования. Мы тоже в некотором роде «представители разных культур». А именно, мы — представители разных индивидуальных реальностей, причем не субъективных, а *объективных*. И если, зачастую, мы не можем понять друг друга, считая абсурдным и нелепым способ или же форму самопредъявления другого в непривычном и непонятном нам визуальном образе, может, и не стоит так уж настойчиво добиваться взаимопонимания, стремиться «расставить все точки над *i*»? Хотя бы потому, что может оказаться, что то, что мы стремимся «расставить», «объяснить», «понять», «вписать», — оно в нашей индивидуальной объективной реальности не просто имеет другой смысл, но и вообще не представлено. Иными словами, специфические параметры нашей индивидуальной объективной реальности исключают возмож-

ность «вписывания», «объяснения», «понимания» того, что мы пытаемся туда внедрить. И неоправданное ожидание, что это возможно, надо только постараться (причем, чтобы обе стороны старались!), рождает иллюзию возможности найти разрешенные ситуации на этом пути, которая, в свою очередь, неизбежно оборачивается разочарованиями и огорчениями. Возможно, имеет смысл принять, что наши различия – в той их части, которая обнаруживается как неподдающаяся коррекции даже при значительности затраченных усилий, имеют объективный характер, и значит, доброй или злой волей устранены быть не могут.

В связи с этим, более гуманным мне кажется допустить, что: а) мы можем и имеем право быть непонятыми другими без того, чтобы это было обусловлено (их) нежеланием понять или (нашей) неспособностью адекватно передать (выразить себя); б) мы имеем право не понять других без того, чтобы вынуждать себя прилагать сверхчеловеческие усилия для достижения взаимопонимания. Просто все мы разные, хотя и кажемся себе очень похожими. Но это потому, что в основе наших представлений-ожиданий – *осознаваемая* компонента нашего собственного опыта, выражающегося в *осознаваемой* части картины индивидуальной объективной реальности. И отсюда – ожидания, что в основе нашего предъявления себя миру и считывания другими результатов нашего самопредъявления – одна и та же реальность. А значит, и полное понимание необходимо и возможно: оно *должно* быть достигнуто, раз оно может быть достигнуто. И мы бесконечно напрягаемся для достижения такого результата, а когда все-таки не достигаем, разочаровываемся и страдаем. Таким образом, иллюзия, что объективная реальность одна на всех, и значит, правильное и значимое для одного должно быть правильным и значимым для другого (а если это почему-то не так, надо приложить усилия к тому, чтобы это так стало), отнимает много сил и рождает много неоправданных ожиданий, провоцирующих внешние и внутренние конфликты.

Будет проще и продуктивнее, если мы откажемся от попыток «донести себя до других» или же «принять и понять другого». Возможно, следует просто быть самими собою, и позволить другим быть самими собой. Если параметры наших инди-

видуальных объективных реальностей оставляют возможность для хорошего взаимопонимания, оно будет достигнуто без специальных усилий.

В качестве примера, иллюстрирующего вышеизложенное, можно привести ситуацию со спецификой репрезентации внутренних параметров телесности во внешнем визуальном образе.

Когда мы говорим о внешности человека, то можем иметь в виду как черты лица и особенности фигуры, так и форму подачи себя (включая одежду, манеру держаться, излюбленные телодвижения, жесты, позы). Фактически речь в таком случае идет о «глубинной внешности», данной человеку по природе и изменяемой с большим трудом (с помощью пластических операций, особых упражнений и т.п.), и «поверхностной» — легко корректируемой за счет одежды, прически, краски. В какой-то мере промежуточное положение занимает манера двигаться, жестикулировать, «подавать себя»: она может быть скорректирована без привлечения радикальных средств, но для этого все же требуются специально контролируемые усилия.

В глубинной внешности внутренние (органические и физиологические) параметры индивида представлены очень отчетливо. Например, то, какие у него глаза, уши, плечи, как они расположены, какой формы, какого размера — всё это достаточно жестко и однозначно определяется историей формирования и структурой его внутренних систем. Детально эти взаимосвязи и взаимозависимости разработаны в китайской традиции. Например, глаза считаются «выходными воротами» системы «печень — желчный пузырь», уши — «почки — мочевой пузырь» и т.д. Соответственно, история формирования той или иной внутренней системы в эмбриогенезе (а это определяет ее янские или иньские характеристики) найдет свое внешнее выражение в том, как на поверхности тела будут выглядеть эти «выходные ворота» внутренних систем. Таким образом, неслучайность внешности обусловлена не только генетическими факторами, но также и историей формирования внутренних систем данного человека в эмбриогенезе: прежде всего, тем, в каких условиях протекала беременность матери.

Эта глубинная внешность, чрезвычайно информативная в отношении внутренней природы человека, слабо поддается принципиальной коррекции. Зато она может быть довольно

легко чисто зрительно скорректирована за счет средств, скрывающих или видоизменяющих ее, если субъект по какой-то причине недоволен тем, что видит в зеркале. Например, увеличить свой рост на 5–10 см в принципе возможно за счет тяжелых ортопедических операций по вытягиванию ног (такие случаи известны): для этого дробят совершенно здоровую кость, ставят аппарат Илизарова, и добиваются постепенного нарастания костной ткани в месте перелома. Можно также за счет специальных упражнений на растягивание позвоночника вытянуться на 2–3 см, — но и это довольно тяжело. Однако совсем нетрудно надеть туфли на высоком каблуке, и зрительно рост увеличится сразу на искомое количество сантиметров.

Надо сказать, что такие действия чисто внешней, визуальной, коррекции, безусловно, чаще всего носят спонтанный и бессознательный характер — человеку «просто» не нравится, как выглядит его нос, какая у него фигура или же какого цвета глаза. Но природа бессознательных действий такова, что они подчас скрывают какие-то глубинные, неочевидные для самого индивида вещи, которые он никогда не принял бы, если бы ему о них сказали в явной форме.

Так и в данном случае: недовольство какими-то поверхностными проявлениями внешности и попытки видоизменить или скрыть их имеют под собой глубинные неудовлетворенности, связанные с тем, как самим человеком воспринимается и переживается работа соответствующих внутренних систем его организма (репрезентированных в этих «внешних воротах»). Именно по этой причине, на мой взгляд, на несообразности в вариантах подачи собственной внешности так трудно воздействовать. Например, человек может облачиться в какой-то совершенно дикий наряд или использовать нелепые формы прически, но сколько бы окружающие ни говорили, что это ему не идет, не к лицу, что гораздо лучше было бы так-то и так, чрезвычайно тяжело, практически невозможно без жестких форм внешнего принуждения побудить человека изменить подачу себя вовне. Крайние формы такая неадекватность самовосприятия и подачи себя окружающим принимает в случаях психических заболеваний, например, при нервной анорексии, когда несчастные жертвы заболевания видятся себе изящными кра-

савицами, на самом же деле со стороны на эти обтянутые кожей скелеты без слез не взглянешь. Достаточно сказать, что при росте в 170 см вес такой «красавицы» может быть около 30 кг. И если такое заболевание не лечить принудительно, оно заканчивается смертью от истощения.

Еще раз подчеркну: экзотические и странные формы самоподачи с использованием порой экстремальных вариантов «поверхностной внешности» (которые объективно могут просто уродовать человека) имеют под собой глубинную и неосознаваемую им самим неудовлетворенность внутренними параметрами функционирования систем собственного организма. Именно поэтому такого рода «вывихи самопредъявления» с трудом поддаются коррекции со стороны окружающих при кажущейся легкости и внешней доступности изменению.

По большому счету только глубинная работа над собой, заключающаяся, прежде всего, в принятии себя, может помочь решить эту проблему. Причем под принятием себя я разумею не то, о чем обычно говорят в таких случаях: «просто прими, что у тебя такой нос, просто прими, что у тебя такая фигура», а нечто иное. Я имею в виду, что по-настоящему требуется принятие параметров и особенностей функционирования своих *внутренних* систем. Вот почему на деле осуществить такое принятие очень непросто. Тем не менее такая возможность существует, и связана она с налаживанием позитивного взаимодействия «эго» с внутренними системами. В разного рода психотехниках разработаны приемы непосредственного обращения и принятия человеком себя на уровне внутренних систем своего организма.

Итак, именно потому, что за внешне очевидными, поверхностными формами проявления стоят глубинные параметры функционирования организма, задачу коррекции внешних форм самопредъявления можно решить лишь за счет глубинного принятия человеком особенностей себя самого: принятия того, каков он по своей природе внутренне, в буквальном смысле слова, органически.

Учитывая вышесказанное можно сделать вывод: особенно активные попытки видоизменить собственную внешность наблюдаются у членов сообщества тогда, когда глубинная неудов-

летворенность собой, и даже точнее: *внутренними параметрами функционирования своего организма* у его членов массово возрастает. Чем выше степень глубинного неприятия себя, того, как устроен, как работает собственный организм, тем более широко распространяются попытки чисто зрительно изменить собственную внешность. Причем можно сказать, что если доминируют агрессивные, янские формы самоподачи, то они, вероятнее всего, призваны компенсировать недовольство функционированием собственных внутренних систем, которое такими индивидами воспринимается-переживается как иньское: мягкое, расплывчатое, уступающее.

Такое недовольство может не отражать подлинных параметров функционирования внутренних систем и быть следствием насаждаемого культа насилия (ему вообще в реальной жизни обычных людей мало что соответствует, поэтому практически все формы поведения в сравнении с этим стилем окажутся избыточно иньскими). Но возможно, что такое внутреннее самоощущение человека точно отражает подлинные параметры функционирования его субсистем. Последнее, по китайской традиции, обусловлено доминированием в рационе матери в период беременности (и, соответственно, закладывания параметров внутренних органов) иньской пищи: фруктов, соков, растительных веществ, и недостатка янской — мяса, в первую очередь. Так и получается, что вещи на первый взгляд мало связанные (пропагандируемый в сообществе вариант здорового питания матерей во время беременности и формы самопредъявления выросшего ребенка) могут оказаться в прямой зависимости.

Итак, в основе отличий в формах предъявления себя в коммуникативных взаимодействиях лежат — среди прочего — и отличия в особенностях индивидуальных объективных реальностей, делающие взаимопонимание практически невозможным тогда, когда отличия слишком велики или затрагивают принципиальные аспекты. При этом сами участники взаимодействия могут даже и не подозревать о подлинных причинах трудностей из-за того, что неосознаваемая составляющая этих реальностей не отслеживается ими самими (так, например, сам человек даже не подозревает, почему его так сильно нервирует форма носа или какие-то особенности его фигуры), и уж тем более, не может быть

выражена в языке для передачи и обсуждения с другими участниками диалога. Иными словами, трудности с «нахождением общего языка» в подаче и считывании визуального образа в межличностной коммуникации могут носить абсолютно объективный характер и не быть связанными с субъективным желанием или не желанием наладить подобный диалог.

### Примечания

- <sup>1</sup> По материалам сайта BBCRussian.com от 23.11.2006.
- <sup>2</sup> См.: *Гиппенрейтер Ю.Б.* Введение в общую психологию. М., 2006. С. 176.
- <sup>3</sup> См.: *Тинберген Н.* Поведение животных. М., 1985. С. 40.
- <sup>4</sup> Хотя обстоятельство воздействия этих компонентов реальности на его органы чувств и на него самого может им и не осознаваться, и тогда *он ничего не будет знать об этом, не сможет отдать себе отчет ни в наличии подобного воздействия, ни в самом факте существования аспектов реальности, обусловивших данное взаимодействие.*

*Л.В. Кривых*

## **Роль визуального образа в коммуникативном акте**

Загадка человеческого общения — тема вечная. В европейской традиции принято считать основной формой коммуникации речевое общение. При таком виде коммуникации происходит обмен смыслами передаваемой информации. Однако в настоящее время все больше исследователей приходят к мысли, что полноценный (эффективный) коммуникативный акт не ограничивается речевым смыслообменом. Связано это с изменением методологических установок, которыми руководствуются в своей деятельности не только исследователи, но и практики. Так В.С.Библер полагал, что мы живем в период смены логики, которой руководствуется человечество в своем стремлении понять мироустройство. От логики рациональной мы переходим к диалогике — диалогу разных логик. Логика грядущего века способна совместить в себе многие логики: как те, что существовали прежде, так и те, что только появляются<sup>1</sup>. Это, вероятно, и будет являться залогом эффективной коммуникации. При эффективной коммуникации происходит раскрытие и обмен индивидуальными мирами общающихся людей; осуществляется передача человеком другим людям своих субъективных представлений. Такая передача оказывается связанной в большой степени с выделением и выражением вовне всеми доступными средствами значимых для человека признаков воспринимаемых объектов внешнего мира. «Мы не всегда ощущаем мир таким, каков он есть на самом деле, — пишет В.М.Ро-

зин, — но гораздо чаще рассматриваем его через рамки той модели мира, которую мы создали для систематизации и организации нашего накапливающегося жизненного опыта»<sup>2</sup>.

Коммуникативный акт — это не простой акт передачи информации, не только акт пересечения, наложения или несовпадения смысловых полей; это встреча и взаимоотношение, взаимопознание (узнавание) разных индивидуальных картин мира. Эти картины варьируются и от индивида к индивиду, и от культуры к культуре. Основой индивидуальной картины мира является ментальность человека, которая предстает как «система образов... которые... лежат в основе человеческих представлений о мире и о своем месте в этом мире и, следовательно, определяет поступки и поведение людей»<sup>3</sup>. «Ментальность — это тот уровень ... сознания, где мысль не отделима от эмоций, от латентных привычек и приемов сознания»<sup>4</sup>. Такое представление о ментальности оказывается ближе всего к русскому слову *миропонимание*, а в научной литературе к понятию «картина мира». Следует, кроме того, отметить, что ментальность тесно связана с областью коллективного бессознательного и находится глубже различных форм человеческого сознания и поведения, и материализуется в мышлении, чувствах и действиях<sup>5</sup>.

Выразительное коммуникативное средство — это не только носитель представленных значений, но и хранитель сведений о субъективной картине мира. Таким образом, язык в широком смысле слова, как совокупность всех выразительных средств, используемых нами, содержит в себе наш собственный мир (нашу картину мира). Происходит это потому, как полагал Х.-Г.Гадамер, что мир и человек изначально включены друг в друга. Через анализ выразительных средств можно подойти к теоретической реконструкции целостного человеческого бытия, т.к. они представляют собой объективированную форму субъективности, содержащую в себе все семантические пласты (напластования), доступные эмпирическому наблюдению. Таким образом, они могут быть рассмотрены как прекрасный источник познания человека вместе с его сознанием, социокультурной принадлежностью и т.д. В стремлении понять смысл человеческих выразительных действий заложены попытка понять его связь с миром, оформленную в индивидуальной внутренней картине мира.

Природа передаваемого смысла может быть раскрыта только через анализ семантической триады: смысл, текст, язык. Смыслы, порожденные человеком, оказываются раскрытыми во всем многообразии культур (больших текстов), которые существовали когда-либо или существуют теперь. Текстовое раскрытие смыслов осуществляется через те знаковые системы, которые человек готов воспринимать как (в качестве) языки.

Внутренняя картина мира человека представляет собой картину смыслов его Мира в целом. Природа этой смысловой составляющей человеческой картины имеет текстово-языковую структуру. Она является его базисной личностной структурой, внутренним регулятором его мироощущения в целом и индивидуального поведения, в частности. При этом она далеко не всегда представлена в сознании. Сознание человека, раскрывающее его внутренние смыслы с помощью предъявляемых вовне текстов, может рассматриваться как некое языковое начало. В этом случае становится понятным метафорическое определение человека как текст. В коммуникативном процессе он предстает перед другим человеком именно в качестве некоторого текста, который необходимо не только прочесть (считать, декодировать), но и правильно понять посланное сообщение (интерпретировать в рамках имеющихся в арсенале смысловых полей, заданных культурной принадлежностью.) Понимание — это овладение некоторыми чужими смыслами. Иными словами — это «*перепонимание* того, что ранее уже было кем-то понято — распаковано на смысловом континууме»<sup>6</sup>. Мы говорим о языке как о совокупности всех имеющихся выразительных средств потому, что межличностный диалог возможен и на уровне спонтанно возникающих представлений, не поддающихся логическому структурированию. В качестве одного из примеров такого рода диалога можно рассматривать дзенские приемы раскрытия смыслов в коанах. Понимание в коммуникации является сущностью человека. В разных культурах оно активизирует и задействует разные уровни человеческого сознания, что неизбежно влечет за собой и разные способы постижения сущего. В культурах Востока (коллективистских культурах) понимание неразрывно связано, с одной стороны, с хорошо разработанной и широко применяемой практикой ме-

дитации, а с другой — с достаточно критическим отношением к дихотомическому мышлению. В этих культурах в парадигме понимания (проникновение в сущее) заложено освобождение смыслов от земного бремени.

Процесс межличностной коммуникации выполняет ряд важных для обеспечения нашей жизнедеятельности функций. Наиболее интересными для нас в данном случае являются когнитивная и эмотивная функции. Если последняя способствует осуществлению выбора стиля коммуникации, то когнитивная — определяет не только способ познания (постижения) передаваемой информации, но и самого субъекта. Воспринять субъект коммуникации, не познав (распознав) его, мы не можем. Восприятие (распознавание) же этого субъекта мотивирует тот или иной стиль (способ) нашего дальнейшего взаимодействия, так как поведение и самосознание субъекта общения существенным образом определяется ответными реакциями тех, с кем он взаимодействует в реальных коммуникативных актах.

Любой тип познания базируется (предполагает) определенную ведущую логику этого познания. Анализ коммуникативных средств используемых субъектом, позволяет определить эту приоритетную логику. Учитывая вышесказанное, можно выделить два типа культур: высококонтекстные и низкоконтекстные культуры.

В низкоконтекстных культурах прослеживается прямой стиль коммуникации, который является отражением естественно-научного стиля мышления. Такой стиль использует формально-логические способы постижения действительности и ориентирован на рационализирующее познание. Знак этой коммуникации призван объективно, отстраненно передать саму суть информации, не зависимо от времени и контекста. Кроме того, он должен соответствовать требованию однозначности и компактности передаваемой информации. Исходной мировоззренческой установкой в таких культурах является то, что собственное «Я» и «Я» Другого находятся в минимальной объективной зависимости друг от друга. Момент пересечения субъективных миров (картин мира) в таком случае — случаен и не взаимообусловлен. Основной задачей самого коммуникативного процесса, в этом случае, является адекватная передача Дру-

тому некоторого смысла и, соответственно, распознаение смысла этой информации при помощи данных субъектам коммуникации органам чувств. Распознавание при этом происходит без учета контекста.

Мышление представителей высококонтекстных культур имеет в своем основании иную логику. Она исходит из отождествления «Я» и Мира; из тождества микрокосма и макрокосма. Исходной посылкой такой логики может служить представление о том, что индивидуальное «Я» — это только малая часть всеобщего. Этот стиль мышления преимущественно базируется на интуитивно-метафорических способах постижения действительности.

Основания для различия двух культур можно обнаружить и при анализе мировоззренческих установок представителей этих культур. По разному у них выстроены и их внутренние картины мира. И как следствие — различный коммуникативный стиль, определяющий понятийный объем используемого коммуникативного знака.

В коммуникативном акте индивид может рассматриваться как получатель поступающей из окружающей среды информации, которую он перерабатывает. Человек получает информацию при помощи всех имеющихся у него каналов. При этом, по данным специалистов различных областей научного знания, большую часть информации окружающего его мира он получает с помощью зрительного канала<sup>7</sup>. Наше знание в целом (будь то знание о каком-либо предмете или о другом человеке) складывается (формируется) путем накладывания поступающих извне внешних образов на уже сформировавшиеся ранее наши внутренние образы. При зрительном восприятии поступающей информации переработка начинается с формирования зрительного образа. В его формировании задействованы, как правило, обе сферы человеческой ментальности — как понятийная, так и аффективная. (Из человеческой памяти может стереться понятие, но образ всегда остается.) Поэтому важным элементом коммуникативного процесса является визуальный образ.

Непосредственное восприятие человека человеком начинается, как правило, с оценки его лица. По нему можно определить расовую и этническую принадлежность, пол, возраст,

образовательный статус, настроение, а иногда и характер. Воспринимаемый визуальный образ в коммуникативном процессе не является простым фотографическим отражением (отпечатком) воспринимаемого объекта, это довольно сложный текст. Сталкиваясь в коммуникативном процессе с визуальным образом, мы сталкиваемся не столько с отдельным знаком, сколько с некоторым текстом, который стоит за этим визуальным образом. Лицо в общении — не отдельное слово; оно — целостный образный текст. (Лицо Марии Ивановны — не просто лицо какой-то Марии Ивановны, это, например, благодушное лицо моей пожилой соседки, редактора издательства, сидящей в уютном кресле в теплый летний вечер с вязанием в руках на зеленой лужайке у себя на даче среди кустов экзотических цветов и поспевшего крыжовника).

В межличностном общении наиболее информативным является лицо человека. Существует несколько определений понятия лица. Мы говорим о лице, когда имеем в виду некий визуальный образ, присутствующий в различных ситуациях; лицо может быть рассмотрено как некий психологический образ, который может быть приобретен или утрачен; лицо — это и некий публичный образ, с помощью которого каждый член общества заявляет о себе как члене данного общества. В любом случае, лицо — это образ человека, который он проецирует в ситуацию отношений. Иными словами, можно сказать, что оно представляет собой некоторую идентичность, определяемую совместно участниками коммуникации.

Понятие «лица» присутствует практически во всех культурах. Однако следует отметить достаточно существенные смысловые нюансы представления о «лице» в разных культурах. Такое различие особенно заметно, когда речь идет о взаимосвязи культуры и создания её публичного образа («лица»). В этом контексте мы встречаемся с коллективистскими и индивидуалистическими культурами. Общаясь с представителями обеих культур, мы общаемся с разными «лицами». Объем смыслов, стоящий за понятием «лица» и в том и другом случае будет различен.

За лицом представителя индивидуалистической культуры стоит только сам индивид. В такой культуре «делом чести» является поддержание соответствия между частным и публичным

самопредъявлением («лицом»). Публичная самопрезентация находится в прямом соответствии с внутренним «Я» человека, с его внутренним состоянием. Общепринятый в данном случае стиль общения не возбраняет индивиду демонстрировать с помощью лица ни свое истинное состояние, ни отношение к ситуации, в которой он находится. В этом случае перед нами предстает действительно сам человек со всеми своими страстями, отношениями, состояниями. Общество в данных культурах словно распадается на отдельные индивиды-атомы. Сама культура фокусируется на «Я» идентичности. Ценностными являются свобода выбора и возможность личностной автономии. Для данного типа культуры характерен когнитивный стиль обмена информацией, при котором значительные требования предъявляются к точности использования понятий и логичности высказываний. Органичным здесь является «прямой» (открытый) тип коммуникативного взаимодействия в повседневной жизни. Такая прямота общения не воспринимается как посягательство на «лицо» другого. Она связана с поддержанием своего собственного «лица». В коммуникации эти культуры рассматриваются как низко контекстные культуры. Итак, встречаясь с визуальным образом такой культуры — носителем такого «лица», что мы реально можем узнать об этом человеке? Только то, что в данный момент он находится в том или ином состоянии (хорошем, плохом настроении; хорошо, плохо себя чувствует), в том или ином отношении (хорошо, плохо к кому-либо или чему-либо относится). В любом случае, он сам ответственен как за сам факт своего экспрессивного выражения (своего состояния, отношения), так и за выбор выразительных средств. Кроме того, за этой саморепрезентацией прослеживается минимальный культурный контекст.

По-иному обстоит дело в коллективистских культурах, в которых внутреннее «Я» никогда не бывает свободным. Оно ограничено взаимными «Я» обязательствами. Такой тип культуры фокусируются не на «Я», а на «Мы» идентичности. Поэтому «лицо» этой культуры неразрывно связано с визуальным образом отдельного индивидуального лица. Публичное «лицо» представителя такого типа культуры поддерживается за счет поддержания «лица» другого. Самоценным при этом является

взаимозависимость, взаимные обязательства, возможность быть «вместе». С самого раннего детства человек осознает подчиненность своих желаний интересам группы и любым способом стремится избежать позора для себя и своей семьи. Связано это с тем, что утрата индивидуального «лица» ассоциируется с утратой «лица» всей этнической группы. Если рассматривать такое «лицо» в качестве коммуникативной единицы, то следует отметить, что оно в процессе общения во многом определяется (задается) ситуацией и контекстом взаимоотношений. Как следствие этого, здесь не поощряется «прямой» стиль коммуникативного взаимодействия. Более того, он рассматривается в качестве угрожающего и ущемляющего (посягающего) на «лицо» другого. Так как в лице отдельного индивида в таком случае представлено все культурное сообщество, поддержание собственного «лица» является символом поддержания «лица» всего этого сообщества. В коммуникации такие культуры рассматриваются как высоко контекстные культуры.

Психологи установили, что основным свойством личности представителей высококонтекстных (коллективистских) культур является принятие противоречий или способность недвусмысленно мыслить<sup>8</sup>. Эта способность во многом определяет не только интуитивно- метафорический способ постижения мира, но и сам процесс общения. Если западный стиль мышления предполагает такую форму организации передаваемой информации, при которой она должна отвечать определенным требованиям (однозначности, непротиворечивости и т.д.), то восточный тип организации передаваемой информации не предполагает столь жесткого следования таким требованиям. Здесь возможно не обращать внимание на некоторые, с точки зрения нашей логики, несоответствия. При этом большое значение придается контексту, т.е. тому, с кем и при каких обстоятельствах происходит общение. Так, когда представителей разных культур (высоко и низкоконтекстных) просили охарактеризовать знакомых им людей, то представители высококонтекстных культур чаще использовали описания, неразрывно связанные с обстоятельствами описания («разумный в общении с друзьями», «неразумный в общении с тещей»). В это же время представители низкоконтекстных культур использовали при описании ха-

рактические общие планы, не зависящие от контекста («человек находчивый», «человек умный»). Таким образом, идеи когнитивного соответствия, пригодные при анализе западного стиля мышления, не способны отразить специфику восточного мышления.

Внимание к контексту сообщений проявляется и в богатстве коммуникативных выразительных средств в целом и языковых в частности. Для выражения эмоций, в стремлении передать все возможные оттенки возникающих между людьми чувств и возможные колебания отношений между ними в японском языке имеется намного больше терминов для обозначения межличностных эмоций, чем, например, в английском. Так, для обозначения улыбки, играющей важную роль в японской культуре, они имеют множество слов, представляющих разные типы улыбок (улыбка, за которой скрывается печаль, надменная неопределенная улыбка, «социальная улыбка», которая используется в общении для соблюдения благопристойности, профессиональная улыбка, довольная улыбка человека в зрелости и т.п.<sup>9</sup>).

Современная японская культура является образцом высокой зависимости от контекста. Необходимо отметить, что чем больше к культуре прослеживается зависимость коммуникации от контекста, тем больше в ней уделяется внимания невербальному поведению — мимике, жестам, контакту глаз, пространственно-временной организации общения. В такой культуре невербальное поведение оказывается порой более значимым, чем вербальное. О важности невербальных выразительных средств в японской культуре говорит и тот факт, что в некоторых традициях дзен полагают, что «если язык вообще греховен как продукт умственной и сознательной деятельности, то его надо использовать как прием против него самого»<sup>10</sup>.

В Японии, где молчание не рассматривается как вакуум общения, «органом речи» может быть и взгляд. Взгляд для японца — это тоже средство общения. Кимура Сёдзабуро, проводивший сравнительный анализ представителей европейской и японской культур, назвал японцев «людьми зрения», для которых контакт глаз — это реальный разговор, реальное общение. Он назвал его «реакцией чувств по взаимным взглядам». Встре-

тив взгляд другого человека, японец, умеющий вести (или находящийся возможным в данной ситуации вести) диалог на языке взглядов, хорошо понимает движение души своего собеседника и может на ходу перевести свое вербальное поведение в невербальное. Смысл такой беседы при этом не утрачивается. Вследствие того, что для японца глаза являются таким же средством передачи информации, каким для нас является голос, в этой культуре существует табуированный запрет на продолжительный прямой взгляд. Так, тот же Кимура Сёдзабуро отмечая, что для японца «глаза говорят в такой же мере, как и язык», поэтому «необходимо следить за тем, “куда глядят глаза”, и не следует обращать свой взор на других, куда попало»<sup>11</sup>. В Японии вообще не принято смотреть в глаза друг другу. Опустить лицо, потупить взор, отвести взгляд в сторону – характерная манера японского поведения в общении. Отведение взгляда в сторону представляет собой одну из существенных сторон контактного общения. Партнер по беседе, глазеющий на собеседника, воспринимается в Японии как лицо, по меньшей мере не обладающее тактом. В силу особого положения в традиционном японском обществе, женщине еще труднее переносить чужие взгляды. Даже будучи приглашенной по делу к официальному лицу, она старается прийти с кем-то вдвоем, словно руководствуясь потребностью разделить на двоих «нагрузку чужого взгляда». Мужчины и женщины не смотрят в глаза друг другу; японский лектор смотрит обычно куда-то вбок; подчиненный, выслушивая начальника, опускает глаза и улыбается. Японцы, являясь «людьми зрения», проявляют свойственную им в целом деликатность и в визуальном общении. Так, при возможности они в общественном транспорте либо сидят с закрытыми глазами, либо спят. Как пишет Кимура Сёдзабуро, «только человек усядется на место, как тут же срабатывает, так сказать, подсознательно, что не следует допускать, чтобы взгляд встретился со взглядом, и люди засыпают по условному рефлексу»<sup>12</sup>. Подобно нам, умолкающим в общественных местах, японцы, прикрывая глаза, закрывают свой орган общения. Беседуя между собой, они ищут какой-нибудь нейтральный объект, на котором и фиксируют свой взгляд. В японском доме икебана используется, в том числе, и для этих целей. Прямой, пронизыва-

ющий продолжительный взгляд возможен только тогда, когда японец напускает на себя сердитый вид и принимает позу «устрашения». Подобная манера поведения, по мнению ряда исследователей, уходит своими корнями в глубокое прошлое Японии и связана с принятыми тогда нормами поведения самураев. Известная поговорка гласит: «Когда самурай выходит на улицу, он должен встретить семерых врагов». Самурай, выходя из своего дома, внимательно всматривался в проходящих людей, словно отыскивая в них этих врагов. Лицо его при этом делалось напряженным, а взгляд «устрашающим». Такая манера поведения не смогла не сказаться на поведении японцев и в их сознании связывается с демонстрацией агрессии. При этом не имеет существенного значения, оборонительная она или наступательная. В любом случае, это некая маска. Некоторые японские психологи рассматривают «устрашающий» взгляд японцев в качестве маски, за которой может скрываться, в том числе, и неуверенность, застенчивость. Являясь «визуальной культурой», японская культура является одной из наименее «глазеющих».

В японском сознании сложно отделить эпистемологическое и мировоззренческое. Формирующей такое сознание культуре присуща особая черта, которую специалисты называют «эффектом суженного зрения». Благодаря ему объектом постижения мира и становится единичное и конкретное («Один цветок лучше, чем сто, передает душу цветка»). Возможно, такая «кадровость» восприятия предопределила дзенскую практику, направленную на «постижение всеобщего через единичное в течение неисчислимо короткого отрезка времени»<sup>13</sup>. При таком понимании абсолютность небытия и есть предварительное условие разговора. В данной системе мышления объектом наблюдения является не вещь (представляющая только часть целого), а само целое. Такая установка не могла не отразиться на ментальности людей. Не принимая во внимание этих особенностей, невозможно понять ни самого человека, ни того, как он строит свои взаимоотношения с другими. В этом не трудно убедиться, если обратиться к понятию «лица» в японской культуре. Понимание этого феномена невозможно без «распаковывания» ментальности японцев, которая глубоко уходит своими

корнями в синтоизм и своеобразно адаптированный буддизм. В отличие от ортодоксальной доктрины буддизма дзен не требовал от человека полного забвения мирских страстей и влечений во имя достижения нирваны. Мастера дзен учили, что нирвану следует искать посреди мира страстей, а не вдали от него. Доктрина дзен апеллировала к духу и разуму обычного человека, подталкивая его к интуитивному познанию. Специфической особенностью дзен стала концепция прозрения (*сатори*). Прозрение означало реализацию в сознании индивидуума высшей, абсолютной, вневременной Истины бытия. Прозрение в дзен очищает дух для дальнейшего следования по жизненной стезе. Для японцев чувственно воспринимаемый мир — лишь отголосок Небытия, Пустоты. Поэтому воля, определяющая поступки человека, существует только в мгновении, ежесекундно рождаясь, исчезая и сменяя друг друга. Таким образом человек может достичь состояния истинного Я, находясь в состоянии «не — Я», путем деперсонализации, самоотречения. Такая двойственность находит свое выражение в парадоксальном для рационалистического сознания феномене как единство внутренней индивидуальной свободы японца и его социальной несвободы. В японской культуре человек независимо от его места в социальной иерархии, за ее пределами — свободен. «Дуализм» внешней социальной несвободы и внутренней индивидуальной свободы не ввергает японцев в пучину противоречий. Возможно, с этим связано признание двоичной природы самого человека в японской культуре. Человек обладает как истинным непреходящим, сущим Я, не связанным с реальным жизненным процессом, так и Я, приобретенным под воздействием социальной среды и включенным в нее. Такое удвоение мира не могло не сказаться на репертуаре выразительных средств.

У японца два лица. Внешнее лицо — это маска. Под этой маской скрывается индивидуальное (затаенное, истинное) лицо. Внешнее лицо представлено для всех. Эту этнокультурную маску он оберегает, т.к. она является «лицом» всей нации. Другое (внутреннее) лицо — его индивидуальное: оно предназначено для себя, для родных и близких. Только в кругу родных и близких людей, в сфере текущего (неистинного) бытия возможно проявление текущих, сиюминутных, несущественных

для истинного бытия страстей. В кругу других эмоции должны сдерживаться. Это считается добродетелью. Скрытность и сдержанность вообще у японцев не лицемерие, а норма поведения. Быть скрытным, т.е. носить на лице маску, в Японии то же, что быть благопристойным. К тому же японцы озабочены сохранением своей репутации, своего «лица», и потому избегают всего того, что может поставить их в неловкое положение и тем самым повредить их репутации.

Таким образом, вовне японец должен предъявить «лицо», носителя определенной картины мира, базирующейся на основе сформировавшейся философской доктрины, сформировавшейся ментальности. Эта надетая маска несет в себе информацию о том, каким он хочет казаться. На японском лице, в соответствии с культурной традицией, не должны быть представлены обуреваемые человеком страсти, т.к. осознав свое место в мире, постигнув единство всего сущего, относительно добра и зла, он обретает душевное равновесие и покой, поколебать который не в силах никакие бури и грозы. Для истинного японца важнейшими добродетелями являются миролюбие и сдержанность — эти качества соответствуют заветам древних даосов и дзенских патриархов. При признании незыблемости законов жизни человека должно беспокоить только лишь правильное следование естественному ходу вещей. Предпосылкой к верному пониманию и ощущению мира служит очищение духа-разума от поверхностного жизненного опыта, от плодов работы интеллекта и построенной формальной логики. На передний план здесь выступает интуитивное познание. Искусство постижения другого заключается в умении ухватить разделительную черту между внешним и внутренним лицом. Таким умением различать за внешним обычно безмятежным, спокойным, невозмутимым выражением лица истинные чувства человека владеют представители старшего поколения. Они упрекают современное молодое поколение за утрату способности ухватить разделительную черту между внешним и внутренним лицом, которая служит направляющим ориентиром в общении.

Стремление японцев к тому, чтобы в общении представлять лишь внешнее лицо, т.е. социокультурную маску, вылилось в увлечение искусством изготовления масок. Каждый японец обыч-

но имеет дома много самых различных масок. Ребенок обязательно имеет любимую маску, с помощью которой он «делает» себя неузнаваемым. Для японца маска – это не нечто фиксированное раз и навсегда, для него маска живет своей жизнью.

В японских масках запечатлены либо различные человеческие состояния, которые не принято публично демонстрировать, либо некоторые личностные качества (поощряемые или не поощряемые в обществе). Так маска *цура* обозначает задумчивость, озабоченность, неуверенность. Считается, что человек с таким лицом является игрушкой в руках судьбы. Маска *дэйган* изображает людей замкнутых, постоянно неудовлетворенных. Термин и сама маска *тэнгу* используется для подчеркивания отрицательных черт характера (самоуверенности, надменности, хвастовства), для чего имеет характерную экспрессию (сведенные брови, выпученные глаза). Маска *отафуку* является противоположностью *тэнгу* и представляет выражение умеренно-скрытное, символизирующее в японской культуре счастье и удовлетворенность. Интересно, но именно эта маска ассоциируется у японцев с жизнерадостным характером, что соответствует духу культуры, где отсутствие ярко выраженных чувств символизирует счастье и удовлетворенность. Масок в японской культуре огромное количество. Для нас важно отметить, что представленная в них экспрессия свидетельствует о том, что японцы весьма восприимчивы к выражению человеческого лица. Внимательно наблюдая за выражением лица другого, они тщательно контролируют свое.

Итак, мимика человеческого лица является таким же языком общения для японцев, как и вербальный язык. Как и любым другим, человек овладевает этим выразительным коммуникативным средством в процессе своего включения в человеческое сообщество. Только благодаря тому, что японцев учат с детства не расстраивать других своими переживаниями, испытывая глубокое горе при потере своих близких, они сообщают другим об этом с улыбкой. Строгие правила «сокрытия» своих индивидуальных эмоций, существующие в Японии, вынуждают их к подмене (маскировке) одной эмоции другой. Все, кто сталкивался с японцами, отмечают, у них «как правило, спокойное безмятежное выражение лица, независимо от внутрен-

них ... эмоций»<sup>14</sup>. Среди своих близких японцы считают возможным «снять маки» и дать волю своим истинным чувствам. Это подтверждают данные, полученные в исследованиях Экмана и Фрезена. Они исследовали культурно обусловленные правила невербального выражения эмоций. Проводимые ими исследования помогли ответить на вопрос: одинаковым ли образом в реальной жизни отражаются на лицах представителей разных культур эмоции, которые они испытывают при контакте с визуальным образом. В США и Японии испытуемым предъявляли фильмы, вызывающие определенные эмоции и фиксировали их скрытой камерой. Проведенный эксперимент подтвердил гипотезу об универсальности экспрессивных выражений лица. Скрытый контроль лиц показал, что просмотр одних и тех же эпизодов у американцев и японцев сопровождался у них одной и той же мимикой. Однако в каждой культуре выработаны передающиеся из поколения в поколение правила, регулирующие экспрессивное выражения лица и предписывающие то, какие (универсальные по сути) эмоции позволительно показывать в определенных ситуациях, а какие необходимо прятать. Такая особенность отразилась и на результатах вышеприведенных исследований. Так, результаты просмотра фильма изменились при появлении во время эксперимента самих экспериментаторов. Если американские испытуемых продолжали в их присутствии демонстрировать те же эмоции, то, у японцев негативные эмоции на лицах стали заменяться улыбкой. То есть у них активизировались культурно-специфические правила «показа» эмоций. Кроме того, проявилась характерная для высококонтекстных культур зависимость поведения от особенностей ситуации.

Итак, не только психофизиологические особенности индивида, но и степень его включенности в ту или иную определенную культуру определяют возможность и характер его индивидуальной самопрезентации.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Библер В.С. От наукоучения — к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. М., 1991.

- <sup>2</sup> *Розин В.М.* Психология: наука и практика. М., 2005. С. 224.
- <sup>3</sup> См.: *Одиссей. Человек в Истории.* М., 1991. С. 52.
- <sup>4</sup> *Микешина Л.А., Опенков М.Ю.* Новые образы познания и реальности. М., 1997. С. 127.
- <sup>5</sup> См.: *История ментальностей, историческая антропология. Зарубежные исследования в обзорах и рефератах.* М., 1996. С. 39.
- <sup>6</sup> *Налимов В.В.* Спонтанность сознания. М., 1989. С. 124.
- <sup>7</sup> О важности зрительного восприятия в онтогенезе см.: *Бауэр Т.* Психическое развитие ребенка. М., 1979; *Гибсон Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию. М., 1988; *Пиаже Ж.* Избранные психологические труды. М., 1969; *Строганова Т.А., Посикера И.Н., Сергиенко Е.А.* Влияние ранней зрительной депривации на формирование контроля состояний мозга в раннем онтогенезе человека. // Журнал ВНД. 1995. № 1. С. 32–40; *Ментальная репрезентация: динамика и структура.* М., 1998 и др.
- <sup>8</sup> Так, например, индийцы могут определять себя как «едящие мясо вегетарианцы», имея в виду, что обычно они употребляют пищу растительного происхождения, однако, находясь в определенных обстоятельствах, могут не отказаться и от животной.
- <sup>9</sup> См.: *Пронников В.А., Ладанов И.Д.* Японцы. (Этнопсихологические очерки). М., 1985.
- <sup>10</sup> *Человек и мир в японской культуре.* М., 1985. С. 23.
- <sup>11</sup> Цит. по: там же. С. 250.
- <sup>12</sup> Там же. С. 251.
- <sup>13</sup> См.: там же. С. 22.
- <sup>14</sup> Там же. С. 200.

*В.Л. Шарова*

### **Визуализация образа врага в ксенофобном сознании**

Обыденное представление, согласно которому миф есть нечто архаичное, сродни народной сказке или былине, само по себе представляет вариант социального мифа – заблуждения, свойственного не одному конкретному человеку, а неопределенному множеству людей, зачастую отстоящих друг от друга очень далеко на различных ступенях социальной лестницы. Современные исследования в рамках различных дисциплин: психологии, социологии, политологии, этнолингвистики – подтверждают, что мифотворчество присуще современному человеку, и реалии дня нынешнего осмысливаются им в форме не менее превращенной, чем это было свойственно нашим предкам.

В целом проблема мифа и социокультурного мифотворчества имеет в последнее время актуальный характер в связи с тем, что мифотворчество в современном обществе приобрело широкий размах, а миф как «превращенная форма» общественно-го сознания проник в социальную жизнь, в общественную практику, в связи с чем мифология из предмета исследования «богословов и этнографов» (А.Ф.Лосев)<sup>1</sup> превратилась в объект внимания социологов и политологов. Являясь основным орудием идеологии, мифы и символы способны поддерживать идентичность народов, наций и этносов, провоцировать или останавливать центробежные процессы в обществе, мобилизовывать на выполнение массовых действий. Миф может как кон-

солидировать большие массы людей, так и вести к дезинтеграции и конфликтности. Как некая «параллельная» или «альтернативная» реальность, он оказывает воздействие на социальные факты и явления.

Миф представляет собой разновидность текста; таким образом, «поскольку миф — это слово, то мифом может стать все, что покрывается дискурсом. Определяющим для мифа является не предмет его сообщения, а способ, которым оно высказывается... никакой закон, ни природный, ни иной, не запрещает нам говорить о чем угодно», утверждает Ролан Барт<sup>2</sup>. Исходя из этого, мы можем предположить, что миф перекраивает реальность в сознании человека, пользуясь разнообразными приемами, схемами и образами. Совокупность мифов данного общества формирует некую разновидность культурной среды, субъективную реальность. Мифу свойственна интертекстуальность: с каждым новым поколением переосмысливая опыт предыдущих, он обрывает новыми смыслами, в основе своей сохраняя те базовые начала, присущие всем без исключения культурам, которые Юнг определил как «архетипы коллективного бессознательного».

«В чем суть мифа?», — задает вопрос Барт, и отвечает на него следующим образом: «В том, что он преобразует смысл в форму, иными словами, похищает язык». «Миф ничего не скрывает и ничего не афиширует, он только деформирует, миф не есть ни ложь, ни искреннее признание, он есть искажение»<sup>3</sup>. Сердцевиной мифа становится не действительность, а лишь представление о ней.

Одним из элементов массового сознания является «стереотип», под которым понимается некий изначально заданный образ, определяющий поведенческие реакции каждого конкретного носителя данного стереотипа — что, в свою очередь, позволяет ему не тратить время и усилия на анализ ситуации, а использовать заранее заготовленные клише<sup>4</sup>. Миф — это плотная подкладка под ткань приобретенного человеком в процессе его жизнедеятельности образования, культуры, научного типа рациональности. С учетом всего вышесказанного становится понятно, почему человек, попавший в ситуацию кризиса идентичности, когнитивного диссонанса, любого варианта серьез-

ного психологического стресса, в итоге обращается к незыблемому пласту сознания — глубинному слою мифологем, стереотипов, иррациональных схем.

Наиболее востребованным и актуальным социальный миф становится тогда, когда все общество оказывается фрустрированным, разочарованным и разобщенным вследствие тех или иных катаклизмов, постигших его — в период «эпохи смятения умов», по выражению Ортеги-и-Гассета.

Согласно современной теории аффилиации, каждому существу потребность принадлежности к группе. Для большинства людей в неустойчивой ситуации переходного общества семейная и этническая принадлежность становится наиболее органичным, приемлемым способом ощутить себя частью некоего целого, найти психологическую поддержку в традиции. Наличие данной потребности объясняется повышенное внимание к этнической идентификации.

Сознание идентичности «мы» с необходимостью предполагает наличие некоторых «они», т.е. других, «не своих», «чужих» или даже «враждебных». С учетом этого одной из возможных (и распространенных) составляющих национального мифа является мифологема «врага», наличие которого может в определенных условиях стать способом запуска мобилизационных механизмов расколотого общества.

В категорию «врагов» может быть записан целый ряд объектов, будь то конкретные люди, социальные группы, внутренние и внешние условия, исторические обстоятельства и т.д. К «врагам» в разное время и в разных обществах причислялись «еретики», «неверные», «масоны», «мировой империализм», «советская угроза», «командно-административная система», «мировой терроризм»... Сосредоточимся на одном, остро актуальном аспекте — ксенофобии, т.е. восприятию в качестве врага групп, национально и этнически отличных от основного состава данного социума.

В первобытном обществе «мы» обозначает «люди», следовательно, «они» — не совсем люди, а то и «совсем не люди», недочеловеки, «унтерменши». Это — краеугольный камень расистской доктрины. Как отмечает современный российский исследователь мифологии и фольклора Андрей Топорков, об-

раз врага имеет явственно представляемый, визуальный характер; ему приписываются черты зверей или физические уродства. Мифический образ призван олицетворять в коллективном сознании реальный образ представителя другой страны или другой национальности, замещать и упрощать его. И это объяснимо: ведь он легко воспринимается, опознается и запоминается, западая в подсознание. Структурированный в качестве мифа образ продолжает тревожить даже тогда, когда о нем не думаешь, от него постоянно исходит потенциальная опасность. Вследствие этого образ врага вызывает целую гамму эмоций — от ненависти и ужаса до презрения и желания уничтожить его<sup>5</sup>.

Казалось бы, подобный феномен сам по себе — уже существенный фактор стресса. Парадоксально, но именно метод визуализации образа — востребованный элемент так называемого «стрессменеджмента»: способа снятия напряжения, которое тот или иной человек испытывает вследствие стресса — физиологического, психологического, нравственного. Общество же, переживающее стресс подобно человеку, распространяет психологический дискомфорт на множество своих членов, и для преодоления его люди прибегают фактически к тому же защитному механизму — попытке максимально конкретизировать источник раздражения, придать ему максимально явные черты — визуализировать образ врага в рамках своего схематизированного — а значит, и во многом мифологизированного представления о нем.

Если традиционный миф передается изустно от рассказчика реципиенту, от старшего поколения — младшему, то современный социальный и политический миф транслируется в основном посредством средство массовой информации. Не случайно известный исследователь масс-медиа, канадский социолог Маклюэн еще в 1970-е гг. заметил, что телевидение является основным мифотворцем второй половины XX в.<sup>6</sup>. Тиражирование негативистских стереотипов в СМИ получило у правозащитников и аналитиков название «язык вражды».

В общем виде, «язык вражды» (в английском переводе hate speech) — использование в средствах массовой информации, как печатных, так и электронных, дискриминационных, негативистских высказываний, определений, эпитетов применитель-

но к этносу, расе, вере, убеждениям, апеллирующих к конфликтности и разнице между национальностями или религиями и, в крайнем выражении, пропагандирующих вражду и рознь. «Язык вражды» не обязательно предстает в форме прямого призыва к насилию; чаще он — не обязательно явно — звучит в содержании газетного материала или телевизионной или радиопередачи, угадывается в тональности, стиле заголовков, подборе фотографий и видеоряда, а также и в отсутствии редакционного комментария.

Чистым, «отфильтрованным» примером языка вражды можно назвать нашумевшую в свое время статью Ярослава Могутина «Чеченский узел. 13 тезисов», опубликованной в 1995 г. в московской газете «Новый взгляд». В данном материале автор характеризует чеченскую нацию как «полудикую», знаменитую «только своим варварством и угрюмой свирепостью, не давшую миру решительно ничего, кроме международного терроризма и наркобизнеса». Журналист предлагает «варварской нации» переселиться в свои «аулы», «кишлаки», «горные ущелья», «чумы», «юрты», «пещеры», «землянки», но только не на российскую территорию. В сознании читателя явственно предстает образ агрессивного «унтерменша», с которым невозможен диалог, а только и исключительно война до полного поражения<sup>7</sup>. Подобной оголтелой риторике в настоящее время не встретить в прессе, за исключением собственных изданий праворадикальных организаций. Но и куда более мягких нетолерантных высказываний вполне достаточно для того, чтобы спровоцировать в обществе очередной виток напряженности и настроенности. Вот, к примеру, в каких терминах описывает журналист контингент среднестатистического волгоградского рынка: «Люди со смуглыми азиатскими лицами, “бомжевато” одетые, женщины, замотанные платками по глаза, торговцы с раскосыми и жуликоватыми очами... Для волгоградцев, равно как и для жителей других уголков России, они стали одной из верных примет нового русского времени. <...> России они продолжают в меру сил твердо придерживаться своих обычаев и установок. Смуглые продавщицы около раскинутых под палящим солнцем раскладушек с дешевым товаром на “белых” покупательниц смотрят с еле скрываемой неприязнью — “невер-

ные”. Впрочем, это не мешает “верным” торговкам жульничать со сдачей, делая вид, что они не понимают по-русски. Мамы попрошайничают, расположившись на асфальте в людных местах — около магазинов, рынков, подземных переходов. “Работают” они бригадами, большими семьями. Глава клана обычно находится неподалеку, наблюдает за своими “гюльчатами”. Он же забирает периодически у них деньги и является “истиной в последней инстанции”. Восток — дело тонкое...»<sup>8</sup>. Журналист выражает обеспокоенность тем, что трудовые мигранты привозят с собой малярию, туберкулез, прочие опасные заболевания... «Торговцы на рынке — не только жулики, но и разносчики опасных заболеваний» — очевидно, такой образ складывается в голове у читателя, даже невнимательно пробежавшего глазами статью.

«Табор пришел — люки ушли» — так озаглавлена заметка в разделе «Криминальный калейдоскоп» газеты «Молва» от 30 апреля 2005 г. В заметке говорится о том, что недалеко от районного города Александрова в деревне обосновалось около сотни цыган. Жители г. Александрова считают, что это цыгане украли все крышки с канализационных люков. Между тем, факт кражи крышек от люков не доказан судом, и даже милиция этого не утверждает<sup>9</sup>. Но заголовок уже способствует тому, что в голове у читателя возникает сигнал: опять вороватые цыгане... Несмотря на то, что с той же долей вероятности злоумышленниками могли быть местные охотники за цветным металлом вполне коренной национальности.

Еще более ярким примером употребления этнических и национальных клише, в силу «сниженной» лексики, являются соответствующей направленности анекдоты, также во множестве публикуемые на страницах СМИ.

Таким образом, схематизированное, стереотипизированное слово в сознании реципиента информации трансформируется в набор мифологем, складывается в обобщенный негативистский миф, провоцирует насмешливое отношение, или же настороженность и неприязнь к «герою» — потенциальному или актуальному Врагу. Согласно уже упоминавшемуся нами Ролану Барту, «миф предпочитает пользоваться бедными, неполными образами, когда смысл оказывается уже довольно тощим,

готовым для наделения его значением: карикатуры, стилизации, символы и т.п.»<sup>10</sup>. И так, слово, становящееся образом, получает свое визуальное воплощение в сознании читателя — но процесс визуализации может быть и более наглядным, подкрепляя текст изображением, а вернее — находясь с ним в едином неразрывном целом. В качестве самого убедительного примера обратимся к краткому анализу такого явления, как карикатура.

В широком смысле слова под карикатурой понимают изображение, где намеренно создается комический эффект, соединяются реальное и фантастическое, преувеличиваются характерные черты того или иного явления или личности. Это способ художественной типизации, предполагающий использование гротеска для критического подчеркивания негативных сторон тех или иных реалий окружающей действительности. При этом всегда преследуется конкретная цель — осмеяние определенного лица или явления. Бытует мнение, что наибольшее распространение карикатура получает в периоды социальных конфликтов: восстаний, войн, революций, вообще нестабильной ситуации в обществе и/или в мире.

Карикатуре как жанру присуща своеобразная «многослойность» изображения; помимо чисто содержательной информации (сам рисунок и текст, видимый зрителю) и концептуальной составляющей (отношение автора), карикатура содержит пласт подтекста, для адекватного понимания которого необходимы некоторые фоновые знания — или «пресуппозиции». Именно эти пресуппозиции — политические, культурологические, лингвистические, социальные — обеспечивают ожидаемое или непредсказуемое воздействие карикатуры на зрителя<sup>11</sup>.

Очевидно, что для каждого социума и, даже более узко, для каждой социальной группы, подобные пресуппозиции являются несовпадающими. Из этого мы можем сделать вывод о том, как по-разному могут быть восприняты карикатурные изображения — присущие им образность, символизм — людьми, принадлежащим к разным культурам (здесь стоит отметить, что культуру мы не отождествляем с этносом или конфессиональной принадлежностью). То, что для носителей одного культурного кода является смешным, не обидным, естественным, носителями другого культурного кода может быть воспринято как

оскорбление. Предположим, как действует возможный механизм восприятия: индивид, видя в изображении символ общности, с которой он идентифицирует себя (свое «Мы») в негативном свете, т.е. в качестве якобы запечатленного Врага, не может не переносить заподозренную им враждебность к «своим» на того, от кого она исходит — автоматически становящихся «чужими». Происходит своеобразный перенос мифа и образ Врага визуализируется в сознании не менее четко, как если бы он был графически изображен.

Для наглядности приведем пример, который буквально несколько месяцев назад был не только на слуху, но и на передовицах газет, и на экранах телевизоров. Серия карикатур под названием «Лица Мохаммеда», опубликованных 30 сентября в консервативной датской газете *Jyllands-Posten*, в карикатурном виде изображала пророка ислама, в то время как изображение человека в этой религии запрещено. На одной из карикатур пророк Мохаммед был изображен в тюрбане, имеющем форму бомбы<sup>12</sup>. Эффект разорвавшейся бомбы как раз и стал следствием этой публикации: разгневанные последователи ислама как в Дании, так и буквально по всему миру проводили многотысячные акции протеста, порывались громить датские посольства. Обоих художников, авторов скандальных рисунков, переселили на потайные квартиры, т.к. они стали объектами угроз, и их жизни всерьез угрожала опасность. После того, как в феврале карикатуры перепечатал ряд европейских газет, противостояние вышло на новый виток: исламистские манифестанты жгли флаги стран, в которых выходили газеты со злосчастными рисунками, выражали угрозы в адрес граждан этих государств; европейские власти, в свою очередь, призывали датчан, норвежцев, французов воздерживаться от поездок на Ближний Восток... Полемика вокруг карикатур фактически расколола мир, что дало основание руководителю Французского совета мусульманского культа Далилу Бубакеру заявить почти по Хантингтону: «Подобные рисунки сеют рознь между исламом и Западом, способствуют столкновению цивилизаций»<sup>13</sup>.

Какой вывод можно сделать из этой ситуации? В сознании консервативно и подчас националистически настроенных европейцев приверженцы ислама вновь предстали в образе вар-

варов, фанатиков, отрицающих свободу слова и право на самовыражение в пользу слепого следования религиозным догмам; мусульмане же увидели в европейцах высокомерных шовинистов, с презрением относящихся к ключевым ценностям и святыням исламской культуры. Нежелание проявить такт (со стороны европейцев) и неспособность отнестись к публикации если не с юмором, то, по крайней мере, терпимо (со стороны мусульман) стали, в конечном счете, причиной розни и безудержной эскалации напряженности, с огромным трудом преодоленной политиками и дипломатами.

Мы живем в постиндустриальном, глобализирующемся, информационном и высокотехнологичном мире, но за века природа человека претерпела куда меньше изменений, чем кажется на первый взгляд. Архаический человек, не имея возможности оперировать научными данными в процессе познания и освоения мира, объяснял и таким образом присваивал себе окружающую реальность, пользуясь доступными ему средствами — аналогиями, догадками, домыслами. Сложившийся на протяжении многих столетий глубинный пласт мифологических представлений не только лег в основу культур всех обществ и общей, всеобъемлющей культуры человечества, но и оставил свой след в сознании (а в основном, в подсознании) каждого человека, причастного этой культуре. Изначально мифология складывалась как реакция человека на неизвестность. Неизвестность же всегда пугает; так и миф о Другом в индивидуальном и массовом сознании на протяжении всей истории регулярно становился и становится мифом о Враге. Есть ли способы преодоления этого защитного механизма, так легко переключающегося из режима оборонительного — в наступательный? Возможно, только расширение и углубление знаний о Другом, постепенное превращение его если не в «такого же, как я», то в «знакомого», «соседа», способно справиться с нагромождением деструктивных мифов и негативных образов в ксенофобном сознании человека. Едва ли возможна навязанная толерантность к неизвестному, а механизм насаждения мультикультурализма не работает, если люди, принадлежащие к разным культурам, живут бок о бок, ничего друг о друге не зная и на всякий случай относясь к соседу с подозрением, лег-

ко переходящем в агрессию. Очевидно, что демифологизация возможна – и при этом необходима – путем расширения объективного знания о Другом; только так визуализированный образ Врага в перспективе может уступить место четкому и ясному положительному образу.

### Примечания

- <sup>1</sup> *Лосев А.* Диалектика мифа. – [http://www.philosophy.ru/library/losef/dial\\_myth.html](http://www.philosophy.ru/library/losef/dial_myth.html)
- <sup>2</sup> См.: *Барт Р.* Мифологии. М., 1996.
- <sup>3</sup> См.: *Барт Р.* Миф сегодня // *Барт Р.* Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
- <sup>4</sup> *Зорин В.* Игры массового сознания // *Русский Журнал*, 4 марта 2003 г. // [www.russ.ru/politics/20020304-zor.html](http://www.russ.ru/politics/20020304-zor.html)
- <sup>5</sup> *Топорков А.* Мифы и мифология XX века: традиция и современное восприятие // <http://www.ruthenia.ru/folklore/toporkov1.htm>
- <sup>6</sup> *McLuhan M.* Culture is Our Business. NY–Toronto, 1970.
- <sup>7</sup> *Могутин Я.* Чеченский узел. 13 тезисов // *Новый взгляд*. 1995. № 3.
- <sup>8</sup> *Серенко А.* Гости с юга // *Независимая газ.* 24 ноября. 1999.
- <sup>9</sup> *Новожилова Н.* Язык вражды во владимирских СМИ – <http://xeno.sova-center.ru/213716E/21728E3/7554353?print=on>
- <sup>10</sup> *Барт Р.* Миф сегодня.
- <sup>11</sup> *Чаплыгина Ю.* Текстовые категории лингвовизуального феномена карикатуры // <http://www.isuct.ru/konf/antropos/section/3/chaplygina.htm>
- <sup>12</sup> *Olivier Truc.* Des dessinateurs danois menaces pour leurs caricatures de Mahomet // *Le Monde*. 18 октября 2005. Перевод – <http://www.inopressa.ru/lemonde/2005/10/18/14:26:56/caricatures>
- <sup>13</sup> *Лебедев В.* Ислам и Запад: за свободу слова с мусульманским фанатизмом // *Эхо планеты*. 2006. № 8, 17–23 февр.

*Е.Л. Шарова*

### **Роль визуального образа в создании имиджа политика**

Многие из нас хоть однажды ставили перед собой вопрос: почему одни политики нравятся больше, чем другие? Почему одним политикам, которые только начинают свою карьеру, удастся с легкостью убедить избирателей в своей способности удовлетворять их интерес, почему они становятся популярными за довольно короткий промежуток времени, а более опытные и искушенные деятели не могут завоевать достаточной поддержки своих сограждан?

В погоне за лояльностью избирателей политик применяет самый широкий набор средств. Власть манипулирует общественным сознанием, заставляя избирателей делать выбор, который выгоден правящему классу. Одним из важнейших средств является создание благоприятного имиджа политика. Слово «имидж» вошло в наш язык относительно недавно, вместе с демократическими выборами и с выходом на политическую арену публичных деятелей. Имидж является представлением о политическом деятеле, которое складывается у населения в первую очередь в результате длительного визуального воздействия, обладающего высокой устойчивостью и сопротивляемостью к изменениям. В основе имиджа лежит подача определенным образом организованной информации, и прежде всего — визуальной. В процессе подачи информации о политике происходит воздействие на те каналы восприятия, которые предшествуют рациональной обработке информации. Ведущее место в

системе перцептивных процессов занимает зрительное, или визуальное восприятие<sup>1</sup>. Именно визуальный канал предоставляет человеку первую информацию о том или ином объекте. И надо помнить о том, что первое впечатление, формируясь в пределах 20–40 секунд, оказывает огромное психологическое воздействие на последующее восприятие человека человеком<sup>2</sup>. Следовательно, для создания определенного общего впечатления имиджмейкеры должны в первую очередь сотворить требуемый визуальный образ политика, который является важной составляющей имиджа в целом.

Имидж выполняет целый ряд функций, одна из которых — номинативная, или функция называния, обозначения политика, обеспечивающая его узнаваемость и связывающая благоприятный образ с конкретной личностью. Еще одна функция имиджа — адресная. Имидж всегда сообщаем, благодаря чему происходит передача информации о его носителе и тем самым создание необходимого образа политика. Адресная функция заключается в ориентации на людей с определенным образом мышления и, что не менее важно, принадлежащих к той или иной культуре. Для стран с индивидуалистской культурой визуальный образ имеет значение, но, на наш взгляд, менее важное, чем для стран, относящихся к коллективистской культуре. Особенность индивидуалистской культуры заключается в приоритете рационального над эмоциональным, и акцент здесь делается на вербальную составляющую имиджа. Для избирателей этого типа стран большее значение имеет то, что политик говорит, и ведущую роль играют идеи и позиция политика, его политическая программа. В странах с коллективистской культурой акцент делается на невербальную составляющую имиджа. И в этом случае возрастает роль визуального образа. В соответствии с особенностями этого типа культуры ведущее значение имеет то, каким нам видится политик. Представители коллективистской культуры воспринимают политика не столько как носителя некоей идеи, сколько как конкретного человека, их провозгласившего. В соответствии с такими культурными особенностями избирателя в первую очередь надо «зацепить», заинтересовать, а если политик сразу начнет с политической программы или пропагандистских лозунгов, то рискует остаться без необходимой поддержки. Ведь даже бу-

лучи талантливым стратегом, политический деятель окажется просто неинтересным для широкой массы избирателей, если будет делать акцент в основном на вербальной составляющей имиджа.

При строении или корректировке имиджа следует учитывать и то, что эмоциональное отношение к политике и интерес к конкретной личности, а не к политическим идеям, создают в коллективистском обществе иллюзию личностных взаимоотношений политиков и рядовых граждан. Соответственно, и оцениваем мы, скорее, личность политика в целом, а не результат его деятельности, что характерно для стран с индивидуалистским типом культуры. В соответствии с такого рода ментальностью эмоциональное восприятие политики имеет не менее важное значение для победы на выборах, нежели результаты практической деятельности кандидата. Другими словами, формирование образа политического деятеля в рамках этой культуры строится не столько на рациональном осмыслении, сколько на интуитивном восприятии всего политического процесса в целом. Полагаясь на интуицию, мы предпочитаем голосовать сердцем, нежели прислушиваться к разуму.

Для представителей традиционной коллективистской культуры характерен определенный стиль мышления. В странах этого типа наибольшее значение имеет авторитет «вечно вчерашнего», т.е. опора на вечность и священный характер власти. Действия носителей власти считаются правомочными, если опираются на традиции. В обществе с коллективистской культурой живет вера в то, что власть выражает дух народа, соответствует обычаям и установкам, живущим в подсознании представителей стран этого типа<sup>3</sup>. Таким образом, в современных коллективистских культурах отсутствие традиции рационального, отрефлексированного политического выбора компенсируется склонностью к эмоциональному восприятию политического процесса при помощи визуализации.

Визуальный образ включает в себя множество характеристик. Качественным, которым непременно должен обладать кандидат на выборах, является личное обаяние, и если необходимые качества не даны от природы, то задача политика заключается в искусственном создании благоприятного о себе впечатления. Надо помнить, что если человек нам внешне приятен, то мы

бессознательно начинаем присваивать ему положительные черты характера — доброту, открытость, жизнерадостность и пр. Поскольку человек воспринимает другого в первую очередь по внешности, значение имеет все, что может и успевает выхватить зрение, за счет чего формируется впечатление о том другом, который презентует себя — впечатление первое и очень прочное. Визуальный образ, несомненно, подлежит изменению, если восприятие со стороны не отвечает ожиданиям носителя этого образа, но для того, чтобы исправить негативное впечатление, надо приложить много усилий — и в первую очередь, позаботиться о своем внешнем виде.

Создание благоприятной внешности политика — это многоступенчатый процесс. Первое, на что мы обращаем внимание, — это лицо человека. Во время беседы мы концентрируемся именно на нем и по нему читаем реакции, физическое и эмоциональное состояние, по выражению лица можно предугадать дальнейшее поведение собеседника. О значимости одного этого составляющего визуального образа говорит появление отдельной области исследования — физиогномики и практическом применении — фэйсбилдинге. Лицо — это кладезь информации о человеке, и если научиться управлять своей мимикой, внимательно следить за ней, то тем самым можно сообщать собеседнику именно ту информацию, которую вы хотите ему сообщить, скрывая и изменяя то, что собеседнику знать вовсе не обязательно. Политик обязан следить за выражением своего лица, не выдавать смятения, растерянности, нерешительности, неосведомленности — всего того, что может ударить по его имиджу.

Кроме того, надо помнить, что в глаза бросается неопрятность, неухоженность. Человек публичный должен быть одет так, как подобает его статусу и роли, которую он играет в данный момент. К сожалению, далеко не все наши политики понимают, что, какие бы убедительные речи они ни произносили, если его образ не будет соответствовать запросам рядовых граждан, то они не смогут добиться требуемой поддержки. Важно и то, как воспринимается фигура политика: так, например, исследователь Виктор Шепель подчеркивает, что во время одной встречи Буша с Путиным американские пиарщики не учли «поражающего эффекта» рампового освещения на телесъемках, о чем свидетель-

ствовал блеклый тон костюма и галстука Дж.Буша<sup>4</sup>. В то же время насыщенный цвет костюма и галстука В.Путина делали его фигуру более заметной и активно воспринимаемой телевизионной аудиторией. Путин казался более ярким, соответственно, большая часть внимания была отдана именно его выступлению.

Для коллективистских культур движение более информативно, нежели слово, поэтому в процессе создания имиджа следует делать акцент на такую невербальную составляющую коммуникативного процесса, как язык телодвижения и жестов. Эта особенность восприятия является одной из самых больших сложностей для политиков в процессе конструирования имиджа. Пусть человек внимательно следит за выражением своего лица, но его всегда может выдать неосторожное или случайное движение или даже поза — и эта дисгармония между выражением лица и движением тела может вызвать нежелательную реакцию собеседника или слушателя. Суровое выражение лица, уверенный голос могут создать образ сильной личности, но если при этом человек сутулится, поднимает плечи и втягивает голову, вряд ли он сможет обмануть зрителей и доказать им, что он уверен в себе. Необходимо всегда помнить: мы постоянно находимся в движении, динамичны даже кажущиеся неподвижными позы — стоя, сидя. Именно поэтому всегда стоит обращать внимание на то, как мы двигаемся, в какой позе находимся. От умения правильно держаться и двигаться зависит целостность и гармоничность картины, которую мы стремимся создать для большей убедительности и действенности своих слов.

И еще одно средство коммуникации, которое может свести на нет все наши усилия по созданию необходимого образа, если не следить за ними — или наоборот, доказать нашу искренность по отношению к слушателям, если научиться четко их контролировать. Речь идет о жестах, движениях рук или головы, при помощи которых мы передаем информацию и выражаем свое отношение к тому, что мы говорим. Жест усиливает и нередко упрощает для понимания вербальное воздействие на слушателей. Он имеет культурные и национальные особенности — еще и поэтому политику важно знать язык жестов, поскольку одним только неверным движением можно даже оскорбить своего собеседника. Жест является сугубо индивидуальным яв-

лением, но, тем не менее, существует определенный набор жестов, который присущ людям с одинаковым темпераментом, людям, занятым в одной и той же сфере деятельности (как, например, политика) и пр.

Мало только заботиться о своей внешности. Чтобы с ее помощью влиять на настроение и эмоции своих избирателей, политику следует прежде всего научиться управлять своими жестами, мимикой, положением тела в пространстве. Очень важно владеть всеми возможными средствами воздействия и способами невербальной коммуникации. Огромное значение имеет баланс между выражением лица, позой, движениями рук. За счет этого и создается целостность воздействия на адресата, и на базе него можно продолжать конструировать желаемый имидж и внедрять в сознание избирателей мысль о предпочтительности именно этого кандидата всем остальным. Этот процесс напоминает рекламу некоего продукта, который всегда красиво упакован.

Разумеется, политик не должен концентрировать свое внимание только на визуальном восприятии. Значение имеют и программа политика, и результаты его деятельности. Но с другой стороны, пренебрежение значимостью визуального восприятия зачастую становится одной из причин проигрыша. В процессе конструирования имиджа важно помнить о том, что политика стала некой разновидностью театрального действия, а современные политики как заправские актеры отыгрывают определенный сценарий. Поняв это, мы еще раз убедимся в том, как важны «грим» и «маски» на политической сцене.

Таким образом, побеждает тот, кто уже на старте сможет грамотно сконструировать мнимую реальность, выдав в ней желаемое за действительное, и создаст то самое уникальное предложение, на которое будет самый высокий спрос.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Психологический словарь. М., 1983.

<sup>2</sup> См.: *Шепель В.М.* Имиджелогия. Как нравиться людям. М., 2002.

<sup>3</sup> См.: *Вебер М.* Избр. произведения. М., 1990.

<sup>4</sup> См.: *Шепель В.М.* Цит. соч.

*Л.А. Котельникова*

## **Визуализация и образ в современной психотерапии**

Нужны усилия, чтобы вспомнить, кто ты,  
Чтоб лик свой истинный в тумане различить.

*Валентин Сидоров*

Исследователи истории психиатрии, как правило, выделяют три основополагающих концептуальных подхода, объясняющих практические методики лечения.

1. Магический подход — ритуальное воздействие на человека через контакт со сверхъестественными силами.

2. Органический подход — понимание *болезни разума* посредством анализа телесных причин, требующих устранения биохимическим воздействием.

2. Психологический подход — в его основе лежат коммуникативные отношения «врач-пациент», имеющие общий объект изучения — болезнь, что помогает обнаружить причины психических нарушений.

В рамках представленной классификации мы предлагаем рассмотреть психотехнологии визуализации с целью коррекции болезненного состояния при посредством формирования позитивных мыслеобразов. Наиболее продуктивно эти приемы используются при проведении психокоррекции в процессе реабилитации. Среди них следует назвать, прежде всего методы: НЛП (нейро-лингвистическое программирование), гештальт-терапия, ролевое моделирование и направленное фантазирование (по Асоджолли).

В современной медицинской практике наиболее успешным признано сочетание различных подходов. Органический подход считается базовым, однако он не достигает желаемого ре-

зультата без комплексного сочетания с немедикаментозными методами. В этом смысле для нас наиболее интересными будут магический и психологический подходы.

В каком смысле сегодня можно говорить о магическом подходе в психотерапии?

Современные психотерапевтические методики успешно используют абстрагированные образы шаманских, тантрических, ведических и народных практик, что связано прежде всего с проблемой веры и доверия в процессе лечения. Визуализируя свое состояние, пациент имеет два образа — «Я-здоровый» и «Я-больной». Он оценивает не только свои тактильные ощущения в болезни и при нормальном состоянии здоровья, но и возможности реализации желания быть успешным, признанным, позитивно оцененным общественным мнением. Для достижения поставленной цели он готов обратиться к богам, существам и ритуалам, в соответствии со своим мировосприятием, образом и социальным окружением. Трудности преодоления болезни, как правило, пугают его, но результат желательно достигнуть как можно быстрее. Становится актуальным именно магический метод воздействия. Желание обратиться к «высшей силе» как инстанции, наделенной большими возможностями и посвященной в тайные знания, усиливают веру в сверхвозможности того или иного метода психотерапии.

Высшая сила, так, как ее понимает тот или иной человек, дает ему шанс обретения позитивного состояния, своеобразной энергетической подзарядки, приобщения к воображаемому божеству и слиянию с ним. Рождается образ «Я-успешный» — «Я-хороший».

В архаической медицине душевные и телесные страдания не разделялись, человек имел представление о любой болезни как о проблеме нарушения природного (космического) порядка. Соответственно своим представлениям архаичная медицина оказывала пациентам помощь в борьбе со сверхъестественными явлениями и злыми духами всеми доступными древнему человеку средствами, такими как мольбы, заклинания, жертвоприношения, угрозы, что производилось при помощи ярких образных магических ритуалов, колдовства и даже телесных наказаний. Зачастую болезнь ощущалась как нечто привнесен-

ное извне волшебником или богом, «выстрелившим» в тело человека воображаемой стрелой или молнией. Образное представление отделения души от тела находило отражение в сновидениях, призраках, галлюцинациях и т.п. До тех пор, пока душа и тело были едины, человек был здоров, как только душа или ее часть покидала тело или была кем-то украдена — человек заболел.

Интересно, что верования разных племен размещали душу в разных частях тела, например в сердце или почках, вытягивая ее из тела, или внедряя вместо нее боль.

Пользуясь психолингвистическими приемами, можно проиллюстрировать визуализацию описываемых состояний, например:

— «вытаскивать спорынью» (древнеславянское понятие) — лишать активности, способности работать так, чтобы дело спорилось» — удавалось, т.е. буквально лишать человека удачи;

— «сидит как чёрт в печенке» — буквальное отображение вторжения, внедрения в душу, лишение комфортного состояния;

— «сглазили» — как бы украли здоровый *образ* (поэтому, кстати, женщинам нельзя ходить с непокрытой головой).

Многие из высказываний, визуально передающих состояние человека, дошли до наших дней и вполне адекватно воспринимаются современным человеком. В психотерапии существует прием, называемый «метафоратерапией». Пациенту предлагается описать образы, возникающие в его сознании в то время, как ему предлагаются различные пословицы, поговорки, афоризмы. Это дает возможность психотерапевту оценить психоэмоциональные состояния подопечного, его страха, тревогу, предпочтения и т.п.

Согласно магической медицине, два разных не связанных между собой тела могут оказывать друг на друга влияние через некоторую внутреннюю связь. В свое время Джеймс Фрезер<sup>1</sup> назвал это комплиментарной или симпатической магией. Согласно этим представлениям два объекта имеют одинаковое воздействие благодаря своему сходству, а также потому, что они сочувствуют друг другу. На этом принципе строятся так назы-

---

<sup>1</sup> См.: *Фрезер Дж.* Золотая ветвь. М., 1983.

ваемые гомеопатическая, подражательная и мимикрическая магия. Врачующий человек мог приостановить течение болезни и добиться выздоровления своего пациента, притворяясь умирающим, агонизирующим и затем медленно выздоравливающим, внушая таким визуально-демонстративным, «театрализованным» способом надежду на выздоровление реально болеющему или умирающему человеку.

Этот прием применим и в современных психотехнологиях, например, в ролевых играх, психодраме, НЛП.

Исторически комплиментарная магия предшествует использованию или запрету (например, в исламе) изображения человека или животного из-за «возможности» негативного воздействия на других через образ и своеобразный энергетический контакт с ними (например, куклы и маски вуду). Изображение, подразумевающее жертву, могло быть сделано из воска, например, как это встречается на Малайском полуострове или, аналогично, у некоторых народов Африки и даже современных афроамериканцев, исповедующих вуду. Кукле – воображаемой жертвы, дабы нанести порчу, вред, делается прокол, якобы вызывающий болезнь определенного органа или даже смерть. Другой пример не менее показателен: пытаясь вызвать осложнения в семейных отношениях, малайцы связывают фигурки мужчины и женщины спинами друг к другу, чтобы они «отворачивались, отдалялись друг от друга».

Эффект достигается способностью колдуна психологически влиять на поддающуюся внушению жертву. Не удивительно, что в примитивном обществе знахари оказывались наиболее могущественными, смелыми и часто самыми талантливыми личностями.

Характерной чертой мышления примитивного человека было его стремление приписать природе цели поступков человека. Это изначально ставило перед ним задачу сравнения причинности и внутреннего опыта. Для примера позволим себе сравнение образа Солнца и образа костра, разводимого на закате в качестве экстраполяции опыта примитивного человека на природное явление. Оно рождает визуально подтвержденное и закрепленное в содержательно смысловых образах предположение, что бог солнца имеет свои собственные добрые ос-

нования для создания света, дабы «поддержать» возможность существования и жизни человека. Примитивный человек распространяет мотивационную причинность своих поступков на все природные явления и весь окружающий мир.

Проблема существования или отсутствия целесообразности в природных явлениях имела огромное воздействие на развитие науки. Медицина прогрессировала, освобождаясь от анималистических теорий, и заменяла их другим типом причинности. Эти идеи нашли выражение в становлении органического подхода в недрах средневековой фармацевтики.

Удивительно, что и в наше время многие мистические и фантастически-магические образы вытесняют из сознания людей научные знания. Можно предположить, что это связано со следующими социокультурными факторами:

- 1) засилье массового культурного сознания;
- 2) снижение нормативной и отсутствие классической речевой (лингвистической) культуры;
- 3) обвал информационных технологий телекоммуникаций и сети Internet; фетиш общения — виртуальная зависимость;
- 4) недостаточное развитие физической культуры;
- 5) отсутствие потребности понимания высоких образов искусства и творчества прекрасного;
- 6) ограниченная вовлеченность в реальную общественно-полезную и социально-значимую деятельность.

Информационно-техногенное направление развития современного общества лишает человека адекватного восприятия действительности и возможностей самореализации, создает реальную угрозу психическому здоровью человека, является причиной его социальной дереализации, декомпенсации и деградации. Например, согласно последним данным специалистов, в нашей столице 33% жителей страдают социофобией, 20% страдают от навязчивых страхов (эреитрофобия — боязнь покраснеть или показаться смешным, страх темноты, насекомых, животных, инфекций и т.п.), 60% страдают от агорафобией (боязнь метро, самолетов, толпы и закрытых пространств). Из них за помощью к психотерапевтам обращаются от 30 до 60%. Можно только предположить, какие образы формируются в сознании этих людей в результате их ежедневного соприкосновения

с объективной реальностью и какие образы защиты будут рождены защитными механизмами их эмоциональных переживаний и мышления<sup>2</sup>.

Визуализация реальных объектов и процессов требует уточнения понятия «реальности».

В языке существительное «реальность», прилагательное «реальное» и наречие «реально» имеют несколько разных смыслов, зависящих от контекста употребления. Например, американские ученые провели эксперимент: человека лишили возможности видеть, слышать, получать тактильные ощущения. Датчики во время эксперимента показали полную изоляцию восприятия внешней реальности. Удивительно, но через 24 часа испытуемый впал в состояние бреда. Позже он описал свои ощущения как погружение в бездну самого себя. Возможно, этот пример не показателен, но можно утверждать, что для обычного человека без контакта с окружающей средой не возможен сам процесс восприятия — как ощущения, так и понимания.

В некоторых ситуациях реальное понимается как нечто противоположное воображаемому или иллюзорному. Так, бредущему по Сахаре и страдающему от жажды путешественнику может пригрезиться оазис с источником воды и пальмами, тогда как на самом деле на его пути нет никакого оазиса. То, что он видит, — это мираж, оптический обман. Мы говорим в этом случае, что оазис не реален, он в действительности обман. Путешественник однозначно не воспринимает действительность такой, как она есть. Путешественник испытал «внешнюю» иллюзию, которая была усилена жаждой, которая привела к тому, что он особым образом понял реальную картину и увидел оазис там, где его не было.

Можно описать и иные случаи иллюзорного восприятия действительности. Например, галлюцинации у людей, употребляющих наркотики, сильнодействующие психотропные препараты, алкоголь. Однажды больной токсикоманией описал следующий случай. Отдыхая у моря, он познакомился с местной «алкогольной элитой». Они его угостили чачей на табаке (опас-

---

<sup>2</sup> См.: [www.psyline.ru](http://www.psyline.ru)

ное высокотоксичное вещество), едва добравшись до своего туристического домика, пациент испытал своеобразный «инсайт», он ощутил свободу и независимость от всего внешнего мира, ему показалось, что единственно комфортное место — это та самая кровать, в бунгало. Однако, как только он прилег, на него посыпались золотые монеты (тугрики). Несчастный в страхе выбежал на улицу и закричал, моля о помощи. В процессе работы с ним психотерапевтической анализ показал, что причиной галлюцинаций послужило его детское пристрастие к мультфильмам. Самой запоминающейся была сказка «О золотой антилопе». Пациент отчетливо помнил все эпизоды, особенно ярко — момент, когда волшебная антилопа бьет копытцем, а жадный бай погибает под грудой золотых монет. Ключевое эмоциональное переживание, которое зафиксировалось в сознании больного — страх быть погребенным под грудой черепков, в которые в итоге превратились тугрики. Он также отметил, что этот кинообраз преследовал его всю сознательную жизнь, он визуально представлял себя умирающим от удушья, боялся ездить в метро, входить в темные помещения, тем более в пещеры. Кроме того, выяснилось, что однажды в детстве мальчик видел, казалось бы, безобидный мультфильм в состоянии депрециации, обиды на родителей за наказание «ты плохой мальчик». Образ закрепился. Спустя годы, находясь под влиянием наркотического вещества, в состоянии измененного сознания, он вернулся в состояние примитивного человека, т.е. к «магическому» — анималистическому визуальному восприятию.

В современной психотерапевтической практике эффективно применяются методы *нейролингвистического программирования* (НЛП) — «искусства и науки совершенствования личности».

НЛП может помочь найти ответ на вопрос: «Почему умения одного человека дают незначительные результаты или вообще приводят к неудаче, а другой человек, без особых усилий достигает успеха?» НЛП не ограничивается только рамками поведения, оно затрагивает и способы мышления, от которых зависят все наши достижения в целом. Моделируя мыслительный процесс возникновения и развития чувств и убеждений,

НЛП рассматривает все составляющие человеческого опыта. Но, прежде всего, НЛП исследует общение человека с самим собой, другими людьми и обществом в целом.

НЛП существует как психотерапевтическая технология сравнительно недавно, около 15 лет. Большинство ранних работ Гриндера (J.Grunnderom) и Бендлера (R.Bendler) в области НЛП, основываясь на эриксоновском гипнозе и позитивной психотерапии, были связаны с созданием «совершенного» поведения человека, которое строится в предлагаемом контексте, на основе анализа собственного мышления, самоконтроле вплоть до контроля бессознательного.

Герменевтический анализ понятия «нейролингвистическое программирование» (НЛП) позволяет оценить сложное системно-организованное направление в психотерапии, включающее в круг своего методологического влияния, как мышление, так и чувственное восприятие, имеющие непосредственное отношение к процессам протекающим в нервной системе человека и играющим важную роль в формировании поведения, а также к процессам восприятия — зрению, слуху, тактильным ощущениям, вкусу и обонянию.

Например, проблема пациента состоит в том, что он 3—5 раз в течение недели видит одно и то же сновидение. Задача психотерапевта объективно оценить причины визуальных переживаний:

1. Выяснить смысловое и образное содержание сновидения.
2. Реконструировать историю происхождения символов сновидения людей, персонажей, места, времени, ситуаций, связанных с ними переживаний.
3. Когда и где, при каких обстоятельствах эти сновидения его «посещают».
4. Выстроить эмоциональный вектор «вовремя», «до» и «после» пережитого сновидения.
5. Провести анализ переживаний «здесь и сейчас» (шеринг) и рефлексии визуальных восприятий. Параллельно исследовать временные изменения состояний сознания (скрининг).

Далее диагностируется ведущая репрезентативная система пациента, с целью выбора оптимальной «подстройки» к нему. Используются методы речевого анализа и поведенчес-

ких стереотипов, «калибровка» сигналов движения глаз. Интересно отметить, что и пациент и терапевт совершают в это время визуализацию различного порядка: пациент «внутреннюю» – (визуализация накопленных образов), терапевт «внешнюю» – (оценка визуальных переживаний другого), тем самым образуя замкнутую коммуникативную систему «Я» – «Другой».

Как понять собеседника по движению глаз? Глазные яблоки движутся в соответствии с тем, какой сенсорный процесс в данный момент протекает в сознании. В большинстве случаев эти движения служат достаточно надежным индикатором того, как именно работает сознание конкретного человека. Они хорошо изучены: «влево» и «вправо» на трех уровнях «верхнем», «среднем» и «нижнем». Типичная схема движения глаз – сигналов доступа к репрезентативной системе представлена в таблице.

	П Р А В О	Л Е В О
Визуальное конструирование	Концентрация внимания на воспоминаниях	Визуальные образы
Аудиальное конструирование	Концентрация внимания на внешних и внутренних объектах	Аудиальные образы
Кинестетические образы	Концентрация внимания на внутренних переживаниях	Внутренний диалог

Еще одним параметром визуальных ощущений, по которому люди отличаются друг от друга, является их отношение ко времени. Во время проведения психотренинга пациенту предлагается сесть на стул в центре комнаты, закрыв глаза, расслабиться (релаксироваться) и описать свое ощущение: где он чувствует или внутренне видит прошлое, настоящее и будущее. Как правило, наблюдаются две позиции. Первая позиция «сквозь время»: слева прошлое, справа будущее, в центре настоящее. Вторая позиция «во времени»: позади прошлое, в центре настоящее, впереди будущее.

Как показывает практика, выбрав одну из двух позиций, пациент описывает визуально-тактильные ощущения: в центре груди — ощущение тепла и радости; напротив груди — ожидание, надежда; за спиной потеря возможного; над головой — ощущение непризнанного величия. Иногда эта процедура усложняется, например, пациент релаксирует при помощи музыки, ароматерапии или эриксоновского гипноза. В этом состоянии его подсознательное становится еще более доступным. Можно задать любой вопрос о том, что человек видит и одновременно ощущает в этот момент. Под воздействием гипноза пациент погружается в своеобразную «нирвану». Иллюзорные образы, которые он «видит» во время сеанса, он описывает как цвета, ощущения, переживания. Пациент вполне контролирует континуальное состояние «здесь и сейчас».

Для психотерапевта важно проанализировать отрицательное состояние в ситуациях прошлого и помочь больному создать адекватную модель будущего, непременно учитывая его личностный статус. Это очень важно — «ни зависить — ни занизить» уровень самооценки. Все еще сидящий в центре зала человек с закрытыми глазами рассказывает психотерапевту «чем и кем», «где и когда», «с кем и почему» он себя видит. После выхода из гипнотического транса, как правило, человек испытывает чувства облегчения, расслабления, радости, бодрости и готовности к действию. Он стал адекватен реальности, а психотерапевт сыграл роль его «поводыря» к осознанию состояния «здесь и сейчас».

Обратимся к *гештальт-терапии*, которая наряду с опытом психоанализа использует ролевое моделирование позитивной личности. Психологическая установка «здесь и сейчас» — базис гештальта. Если перевести слово «гештальт», то мы вынуждены использовать не одно слово, как в немецком языке, а целое словосочетание — «образ, наполненный содержанием» (Gestalt). Производным является глагол «Gestellen» — представлять, показывать, выставлять, что указывает на временной образ реализации личностных особенностей. Рассмотрим пример. Одна дама решила встретить Новый год в Париже и купила путевку в Москве. Оказавшись в городе своей мечты — Париже, она столкнулась с неописуемо грубой реальностью. Пришла на

карнавал и узнала, что русским выдаются только костюмы слуг, а жителям капстран — патриций и дам. Бизнесвумен была обескуражена до глубины души. Новый год она встретила в гордом одиночестве, сидя у камина на норковой шубе в номере люкс с бутылочкой французского шампанского. Психотерапевту пришлось работать с ее травмой ожидаемого образа — визуализацией мечты. Гештальт русской дамы оказался не адекватным конкретной ситуации.

Таким образом, эффективное участие в психотерапевтической сессии немислимо без развитой способности визуализации.

## Образ в культуре движения

### Проблема культуры движения

Понятие «образ» настолько сложно и многогранно, что любое сколь угодно полное его определение будет заведомо страдать излишней обобщенностью и абстрактностью. Специфика образа существенно зависит от контекста, в котором его рассматривают: это может быть «мышление образами» в психологии, «абстрактные образы» в математике, «образы болезней» в клинической медицине и многое другое. Мы же сосредоточим наше внимание на характере образа в *культуре движения*. И, несмотря на сужение поля дискурса, — рассмотрением образа в контексте *двигательной культуры*, само понятие образа при этом ничуть не упрощается. Скорее, наоборот, конкретизация исследуемой области наделяет понятие образа новыми гранями, рассказывает его новые составляющие.

Оказывается, что в культуре движения существует полиморфизм образов, понять специфику которого, можно лишь углубившись в исследование самого контекста — культуры движения. Именно с решения этой задачи мы и начнем наше исследование.

Если принять фундаментальное триединство био-, психо-, социальных аспектов существа человека, то и движение человеческого тела, *двигательную культуру* человека следует рассматривать в контексте обозначенного триединства. Под *двигательной культурой* или *культурой движения* мы будем понимать накопленный человечеством огромный полиморфизм форм и видов двигательной активности. Сюда можно отнести различ-

ные виды танца и ассоциированные с ним виды искусства движения (балет, кинетический театр и др.), все виды спорта, опосредованные двигательной активностью, многообразие школ боевых искусств и видов психофизической активности (Йога, Цигун, Тайцзи цуань и др.).

Минимальными единицами человеческого движения являются *двигательные действия*. Они как «буквы» движения, сами по себе они не несут никакого смысла, но, организуясь в слова, фразы и предложения двигательные действия наполняются смыслом — становятся *движениями*. Интегрирует двигательные действия в движения *цель*. Именно в целесообразности и развитии когнитивных систем раскрывается смысл живого, даже на самом примитивном уровне.

А что же происходит в животном мире? Движения животных прагматичны и целенаправленны. На разных уровнях развития живого существуют свои брачные, бойцовские и иные «танцы». «Танцы» пчел, например. Но будут ли эти сложноорганизованные движения танцем, подобно человеческому? И да и нет. Танец предполагает сознание, вернее, осознание движения, осмысление его. *Танцы животных* имеют цель, можно сказать смысл, но осмысление *танца животных* производит человек. Именно человек привносит в гармоничные, структурированные движения животных присущие человеческой культуре смыслы. Воспринимая, пропуская *танец животных* через свой внутренний мир, человек «наделяет» движения животных культурой; *танец животных* является танцем лишь в человеческом воображении.

Культура порождается деятельностью человека, живет и развивается вместе с ним. Вернее, каждый человек как индивидуум существует в рамках своей *индивидуальной культуры* и через нее приобщается к человеческой культуре в целом. Приобщиться ко *всей* человеческой культуре невозможно. Это все равно что быть одновременно в разных местах. Но границы индивидуальной культуры не жесткие, они способны как расширяться, так и, к сожалению, сужаться. Расширение границ индивидуальной культуры мы будем называть *постижением культуры*. Сужение границ — деградацией. Проявления культуры многогранно. Мы же под культурой будем понимать вос-

производство смыслов, а приобщение к культуре – как осмысление ее элементов. Приобщение к культуре через осмысление ее ценностей идет не по порочному кругу («осмысление-культура-осмысление»), а через погружение в более глубокие слои культуры.

Танец является элементом человеческой культуры. Вне культуры танец деструктурируется, распадается на набор движений; подобным образом музыка вне культуры распадается на набор звуков. Можно сказать, что мы *смотрим* глазами, *слышим* ушами, но *видим и слушаем* сквозь призму культуры. Смотреть – это физиологический акт, видение – это ментальная операция опосредованная культурологическим контекстом. Таким образом, *осознанные целенаправленные движения* могут «претендовать» на достояние культуры.

Бег выдающегося атлета, знаменитого дирижера, даже движения профессионального боксера будут обладать культурой движения и, в свою очередь, определять ее. Но почему бег *выдающегося* спринтера, а не просто бегуна-любителя становится достоянием культуры? А как быть с *бытовыми движениями*, например, движениями пешехода? Эти движения осознанны, имеют цель... Бытовые движения обладают универсальностью, но универсальностью биологической, вернее биомеханической, а не культурологической. Хотя тут можно поспорить.

Рассмотрим передвижения пешехода, путника. Многое зависит от окружающей среды: перемещается ли человек в городе или спокойно бредет по проселочной дороге. Можно заметить, что в одинаковых условиях «энергичные» движения европейца будут отличаться от размеренных движений азиата. Иногда по характеру передвижения человека можно догадаться о его этнической принадлежности (здесь немалую роль играют социальные стереотипы и мифы). На первый взгляд мы видим явные социокультурные различия в характере передвижений представителей разных национальных культур. Но различия эти будут проявляться именно в *характере передвижения*, а не в самих движениях. При этом на специфику движения отдельного конкретного человека будут оказывать существенное влияние его конституция, его психоэмоциональное состояние, уровень его здоровья и физических кондиций.

Под *характером движения* мы будем понимать *вариации движения* – неуловимые отклонения от *биомеханически рациональных форм движений*, которые отражают социокультурную принадлежность человека и его психоэмоциональное состояние данный момент. Через характер движения человеческая индивидуальность преломляется в *биопсихосоциальном триединстве* субъекта.

Поясним, что *биомеханически рациональные формы*, или прототипы движения, являются абстрактным биомеханическим идеалом, обезличенной структурой. Это как идеальная техника выполнения сложного гимнастического движения. Это как «станок» в балете: формы всех па заранее определены, на каждая выдающаяся балерина выполняет эти па немного «по-своему». Ведь обезличенные, идеализированные движения, не обладающие личностной окраски, просто не могут существовать.

Не следует путать *биомеханически рациональные формы движений*, которые, по сути дела, являются недостижимым эталонным движения, и то, что движения всего живого обладает биомеханической рациональностью – это уже физиологическое свойство живого<sup>1</sup>. Даже движения больных людей (например, страдающих болезнью Паркинсона), сколь неловкими они бы нам ни казались, обладают специфической адаптационной рациональностью. Биомеханическая рациональность движения больного человека определяется уровнем его компенсаторных возможностей. При «истощении» компенсаторно-адаптационных механизмов наступает фаза декомпенсации – движения теряют свою экономичность. Постепенно такие движения становятся все менее управляемыми, доля хаотического компонента в таких движениях постепенно начинает превалировать; с потерей произвольности движений больной человек постепенно теряет и саму способность к движению.

Возвращаясь к повседневным, бытовым движениям, рассмотрим интересный пример. *Китайская чайная церемония* представляет собой ритуализированный вид коммуникации, особым образом оформленный дискурс участников чайной церемонии – потребителей чая. Традиционно в рамках чайной церемонии ее участники достигали того уровня коммуникации или «прояснения» предмета дискуссии, который не мог быть

достигнут в рамках повседневной беседы. В этом смысле чайная церемония представляет собой прототип современных коммуникативных психотехник, например, «мозгового штурма».

Уровень, характер, глубина такого дискурса напрямую зависит от мастерства управляющего чайной церемонией – *Мастера чайной церемонии*, который никогда не вступает в разговор. На первый взгляд, Мастер готовит и разливает чай участникам церемонии и следит, чтобы их пиалы были всегда полны. То есть Мастер выполняет достаточно простые бытовые движения – готовит и разливает чай. Качество, сорт чая, вид посуды, окружающая обстановка, интерьер, световое и звуко-шумовое наполнение имеют важное значение как составляющие ритуала церемонии. Но определяющей является роль Мастера. Именно от него, от его мастерства, зависит, состоится или нет чайная церемония. Без Мастера чайная церемония невозможна, но и при посредственном Мастере, при сложных участниках чайная церемония также может не состояться.

В чем же секрет мастерства Мастера чайной церемонии? В его движениях. В процессе церемонии Мастер выполняет много «бытовых» движений: встает, садится, берет чайные приборы, засыпает чай в чайник, наливает кипяток... Но все его движения обладают определенной школой движения, а следовательно, и культурой движения, которая постигается годами.

На начальном этапе обучения адепт должен усвоить школу канонизированных движений; научиться их исполнять безупречно, в соответствии с каноном. Мастерство приходит с способностью «наполнять» любые, сколь угодно простые движения, культурой движения. С обретением этой способности к культуре движения адепт становится Мастером.

Мастер своими движениями организует, «выстраивает» коммуникативное пространство участников церемонии и им невербально управляет. Участники церемонии в процессе коммуникации наполняют это пространство вербальными конструкциями, не обладая возможностью менять само пространство – этой возможностью обладает только Мастер.

Движения начинающего гимнаста или танцора обладают определенной биологической «разумностью». Профессиональный гимнаст или танцор воспроизводит на помосте или на сцене

«школу движения», например, *школу отечественной гимнастики, школу русского классического танца*. Даже движения профессионального спринтера, футболиста или иного спортсмена-профессионала будут отражать некую *школу спортивного движения* – выкристаллизованный десятилетиями и даже веками опыт многих людей. Поэтому *школа движения* будет обладать атрибутом *биомеханической универсальности*, которую можно определить как наиболее общие эргономичные способы осуществления двигательных действий. Тогда под *биомеханическими универсалиями* можно понимать *технику движения*, но не школу движения, которая зачастую не обладает биомеханической целесообразностью. Под *школой движения* мы будем подразумевать систему двигательных универсалий, обладающих ценностным атрибутом и позволяющих воспроизводить осмысленные целенаправленные движения. *Культура движения* как общечеловеческое достояние пополняется достижениями отдельных личностей, но лишь посредством школы движения. Культура движения представляет собой совокупность культурных универсалий, но без особых требований к системности.

### От культуры к искусству движения

Понятие *культура движения* включает в себя *искусство движения*. Но как определить ту тонкую, почти эфемерную грань между *искусством движения* и *культурой движений*? Рассмотрим танец. Он является характерным представителем искусства движения и обладает всеми перечисленными атрибутами культуры движения – он не возможен вне *школы танца*. Спор может возникнуть вокруг *свободного танца*. Основательницей свободного танца по праву считают Айседору Дункан (1877–1927). Айседора основала множество центров обучения свободному танцу, выдвинула множество оригинальных принципов и методов обучения танцевальному искусству, но не создала самого главного – школы свободного танца. Принципы свободного танца Айседоры Дункан носили «негативный» характер – отрицание школы классического танца. В этом отрицании Айседора видела «свободу» танца. Но на одном отрицании новой

школы, как показала история не выстроить. Однако идеи Айседоры оказались столь плодотворны, что сам свободный танец не умер с уходом незабвенной «босоножки».

Усилиями последователей, единомышленников и учеников Айседоры сформировалась школа свободного танца – танца модерн. И, что удивительно, сформировалась на базе ... школы классического танца, которую она так отрицала. Правда и сам классический танец, его школа значительно обогатилась за это время.

Возможен ли танец вне школы? Уникальный танец одного человека возможен, пример – Айседора. Это будет искра, маленький бриллиант в копилке мировой культуры. Но научить такому танцу нельзя. Его нельзя повторить, он навсегда останется лично неповторимым, единственным, авторским. Уникальный «телесный опыт» Айседоры Дункан говорит скорее об открытии *двигательных унитарий* как – единичных произведений искусства. Теперь становится ясным, что культура движения представляет собой не только совокупность *двигательных универсалий*, но и *двигательных унитарий*.

Вообще говоря, свободный танец Айседоры и свободный танец как элемент танцевальной культуры не одно и то же. В восточной традиции (Индия, Китай, Япония) задолго до откровения Айседоры существовал аналог свободного, спонтанного или медитативного танца. Такие танцы требовали долгих лет обучения раскрытию тела, различным уровням расслабления (физического, эмоционального, ментального), особой чувствительности и интуитивности. В наше время интересным примером восстановления древней восточной школы спонтанного движения является японский театр Буто. Танцевальная культура это неотъемлемая часть целостного организма культуры, зависящего от времени, привычек и представлений конкретно-исторической эпохи<sup>2</sup>.

Чего же не хватает многим видам двигательной активности, чтобы стать искусством движения? *Художественного образа*. Именно он определяет эту неуловимую грань между искусством и культурой движения. Художественный образ присущ не только искусствам движения (танец, балет), но и видам спорта, связанным с искусством движения, например фигурному катанию. Считается, что в спорте художественный образ вто-

ричен, подчинен достижению спортивного результата. Поэтому формально ни фигурное катание, ни художественную гимнастику, ни спортивные бальные танцы к искусству в полной мере не относят.

Но и тут можно поспорить. Рассмотрим, например, хореографические или музыкальные конкурсы. На этих конкурсах есть зрители, есть судьи – жюри, есть призеры – лауреаты и дипломанты. Участники конкурса, будь то музыканты или танцовщики, демонстрируя свое искусство и художественное мастерство, борются за победу. Принципиальных различий между конкурсами в искусстве и соревнованиями в спорте нет. Отличие между «жизнью» в искусстве и в спорте кроется в *доминирующем виде деятельности* артиста или спортсмена. Первый выступает на сцене и ни с кем не соревнуется. Для спортсмена же первичной является соревновательная деятельность, вторичной – выступления в показательных программах и гала-концертах. Без победы на соревнованиях участие в спортсмена показательных выступления становится невозможным.

Какие виды образов «сопровождают» культуру и искусство движения? Можно выделить следующие основные типы образов в культуре движения:

1. *Двигательный образ* – модель, прототип движения. Он является представлением о движении.

2. *Образ как форма движения* – то, что получилось в результате *воспроизведения образа* движения.

3. *Художественный образ* – триедин: образ – замысел хореографа, образ-представление у исполнителя и образ, возникающий у зрителя.

### **Двигательный образ**

*Двигательный образ* – это представление человека о движении, которое он должен совершить. Ко второй половине XX в. отечественные исследователи (Н.А.Бернштейн, П.К.Анохин, Д.Д.Донской и др.) пришли к заключению, что выполнение двигательного действия приводит к формированию в сознании *двигательного образа* в виде «программы движения». При реа-

лизации программы выполненное движение, как правило, имеет отличие от заданного образа движения. «Образ действия в сознании человека как отражение действительности играет роль регулятора двигательного акта. Без предвидения и контроля невозможны ни постановка цели, ни ее достижение»<sup>3</sup>. При повторном выполнении программы вносятся коррективы: «действие не складывается, не составляется из готовых частей, а дифференцируется, структурируется в процессе повторных попыток»<sup>4</sup>.

Движения могут иметь естественный и искусственный генезис. *Естественные движения* обеспечивают жизнедеятельность человека. Это, по большей части, бытовые движения. Сюда можно включить ходьбу, бег, лазание и ползание, игровые движения и т.п. Естественными движениями человек овладевает в процессе социофилогенеза. Эти движения, как правило, не требуют специального обучения. Правда, все большее число специалистов по коррекции нарушения осанки склоняется к мысли, что и естественным (бытовым) движениям следует обучать: как правильно сидеть, лежать, поднимать тяжести и т.п. По мере развития цивилизации искусственная социокультурная среда оказывает все большее воздействие на жизнь человека. Человек должен овладевать специальными умениями и навыками для существования в современной техногенной среде. Городской житель, проведя отпуск вне города, с немалыми трудностями адаптируется к жизни в городских условиях, к выполнению, казалось бы, привычных повседневных движений (пользование городским транспортом, средствами городской инфраструктуры).

К *искусственным движениям* относятся танцевальные движения, спортивные движения, сложнокоординированные производственные движения. Чтобы овладеть такими движениями, необходимо целенаправленное обучение. Теория и методика физического воспитания и спорта полагает, что основная цель процесса обучения сложнокоординированным движениям — сформировать двигательный образ выполняемого движения. При этом задача обучить способности сознательного формирования двигательного образа не ставится, этой способностью должен обладать тренер, педагог, но не ученик. Ученик должен как можно более правильно воспринять сформированный учителем образ выполняемого движения.

Формируют этот образ в рамках *школы движения*, в соответствии с которой и проводится обучение. Исторически обучение движению производилось в пределах основных типов школ движения: театральная, балетная, спортивная, музыкальная школа. Но это может быть и ремесленное, профессионально-техническое училище, институт (например, для обучения рисунку, хирургии и т.п.). Дидактика процесса обучения и сам механизм формирования двигательного образа до конца не ясны. Двигательный образ идеален, находится в сознании исполнителя («топизм» образа) и отражает некую обобщенную форму в пространстве движения исполнителя — *двигательную универсалию*.

### Образ как форма движения

Теперь перейдем к рассмотрению следующего типа образа — *образа как формы движения* — образа того, что получается в результате воспроизведения (реализации) образа движения. Движение тела исполнителя представляет собой динамически изменяющуюся *форму в пространстве*, которую можем визуализировать и оценить разными средствами (человеческий глаз, фото-видеотехника и т.п.). Образ как форма движения — это некая пространственная форма в окружающем нас физическом пространстве.

В вопросе объективного рассмотрения образа как формы движения можно выделить две задачи: прямую и обратную.

*Прямая задача* — это изучение и оценка формы движения реально существующего объекта посредством введения количественных параметров. Банальный пример — фотофиниш в легкой атлетике. Количественные параметры движения (их чаще называют биомеханическими) позволяют оценить степень готовности отдельных групп мышц к выполнению поставленной задачи, качество тренировочного процесса в спорте, репетиционного — в танце.

В спортивной гимнастике, и в других сложнокоординированных видах спорта, давно существуют специальные *комплексные научные группы* (КНГ), призванные анализировать движения спортсменов, их ошибки при выполнении сложных эле-

ментов и давать рекомендации тренерам. Ни одно формирование сборных команд не обходится без рекомендаций членов КНГ. Обычно в состав КНГ входят специалисты из разных областей знания (биомеханики, математики, врачи, опытные тренеры, инженеры) — настолько трудна и не проста задача анализа движения человеческого тела.

*Обратная задача* — моделирование формы движения, с целью ее последующего воспроизведения человеком или иным физическим телом. На первый взгляд, постановка обратной задачи кажется вычурной. Зачем моделировать движения, которые мы можем и так представить (вообразить)? Оказывается, человеческий мозг не может представить всех движений, на которые способно человеческое тело. Так, многие сложные движения спортивной гимнастики были сначала аналитически смоделированы, а только потом исполнены. Это и понятно, слишком высок риск и цена ошибки. Мы можем сделать кувырок вперед, а можем повторить это движения в обратной последовательности — получится кувырок назад. Симметрией по движению обладают многие акробатические элементы: сальто назад и сальто вперед, перевороты вперед и назад и т.п.

Но не все так просто. Некоторые гимнастические элементы при выполнении «в обратном порядке» дают «зеркально симметричный» исходный элемент (например, круги на коне). То есть не все движения человеческого тела взаимобратимы. При выполнении движения в обратном порядке или при выполнении зеркально-симметричного движения мы можем получить новое движение, к которому также можем применить преобразования симметрии и т.д., пока не получим исходное движение, с которого начали. Такие «преобразования» известны в математике как теория групп. Аппарат и методы симметрии и теории групп часто используются при моделировании новых гимнастических движений. Моделирование «несуществующих в природе движений» позволяет также спроектировать тренировочный процесс для выполнения этих элементов.

Но это в теории. На практике человеческое тело *слабо асимметрично*. Формально, как говорят биологи, человек обладает *билатеральной симметрией* относительно *сагиттальной* плоскости. Эта плоскость симметрии при этом проходит спереди на-

зад через позвоночный столб и делит дело на две стороны правую и левую. В реальной жизни правая и левая половины тела человека слабо асимметричны. Если рассматривать анатомию человеческого тела, то сердце, желудок, печень, селезенка и поджелудочная железа являются непарными органами, расположенными ассиметрично относительно позвоночного столба. Мышечный корсет у людей развит также не симметрично (выделяют правшей и левшей). Поэтому о полной симметрии выполнения движения «вправо» и «влево» также говорить нельзя.

Следующая плоскость условной симметрии — *фронтальная*. Эта плоскость проходит через позвоночный столб справа на лево и делит человеческое тело на две области переднюю — *антральную* и заднюю — *дорзальную*. Эти две области еще более ассиметричны по анатомическому строению, но биомеханически обладают некоторой симметрией. Мы можем наклониться вперед, а можем назад. То есть мы можем сделать резкое сгибание туловища (*курбет*) и резкое разгибание туловища (*антикурбет*). Не вдаваясь в подробности, мы можем сказать, что вся спортивная гимнастика и акробатика построена по принципу движений курбет — антикурбет. Но курбет не полностью симметричен антикурбету: мы можем согнуться намного больше, чем прогнуться — это свойство анатомии нашего тела.

Подведем итоги. В классификации типов двигательных образов напрашивается использование дихотомии идеального и реального, объективного и субъективного, конкретного и абстрактного. Будем различать *движение в пространстве*, отражающее топик *образа движения*, и *пространство движения* — топик *двигательного образа*<sup>5</sup>.

*Двигательный образ* отражает субъективное представление индивида о форме движения его тела в физическом пространстве, точнее, в *пространстве движения* его тела. Пространство движения всегда персонифицировано, зависит от индивидуальных психофизических и анатомо-физиологических качеств исполнителя. *Пространство движения* эгоцентрично, объективно, субъектноориентировано. *Двигательный образ* всегда субъективен. Он конкретен по существу и абстрактен по своему генезису. По сути, он отражает представление исполнителя о конкретной двигательной универсалии

*Образ движения* отражает некую форму движения человеческого тела (любого физического тела) в окружающем нас пространстве. Окружающее нас пространство объективно, объективно движение в нем, объективен и образ движения в нем. Образ движения конкретен, как и движение физического тела, которое он отражает. Образ движения может быть формализован в численных параметрах и в этом смысле он реален. Образ движения – это одна из проекций двигательной универсалии на пространство движения конкретного исполнителя.

А если придать понятию образ функциональный статус, то указанную дихотомию пояснить и так. Двигательный образ – это *изображение образа*, а образ движения – это *образ изображения*. Дихотомия выглядит несколько запутанной, но оказывается, что с аналогичной проблемой уже столкнулось искусствоведение. Немецкий искусствовед Эрнст Ульман по поводу исследования истории становления пропорций и канонов в искусстве писал следующее: «Существенная разница состояла в том, велся ли поиск пропорциональных отношений для *образа* изображения или для *изображения* образа»<sup>6</sup>.

### Примечания

- <sup>1</sup> Шмальгаузен И.И. Регуляция формообразования в индивидуальном развитии (научно-популярный очерк). М., 1964.
- <sup>2</sup> Герасимова И.А. Человек в мире: эволюция сознания. М., 1998. С. 72.
- <sup>3</sup> Донской Д.Д. Мировоззренческие аспекты преподавания биомеханики в физкультурных вузах // Теория и практика физ. культуры. 1997. № 12. С. 43.
- <sup>4</sup> Там же.
- <sup>5</sup> Васильев О.С., Сучилин Н.Г. Движение в пространстве, пространство движения и геометрический образ движения: опыт топологического подхода // Теория и практика физической культуры. 2004. № 3. С.13–21.
- <sup>6</sup> Ульман Э. Учение о пропорциях // Пластическая анатомия: [Сб.] М., 2003. С. 279.

*Д.А. Бескова*

### **Одежда и интерьер в рамках представлений о пространственной структуре телесности\***

В последние годы в клинической психологии активно заявляет о себе новое направление исследований – психология телесности (А.Ш.Тхостов, В.В.Николаева, К.Г.Сурнов, Г.А.Арина, Г.Е.Рупчев и др.). Психология телесности, развившаяся на основе достижений современной психосоматики, вобрала в себя широкий круг вопросов, связанных не только с психосоматической патологией – «негативным» проявлением телесности, но и с проблематикой «здорового тела», общих закономерностей нормального телесного бытия. В контексте этого направления телесность понимается как феноменологическая реальность, представляющая собой комплекс биопсихосоциальных аспектов телесного бытия человека в физическом мире. Изучение структуры телесности, закономерностей ее динамики позволяет вводить в круг системного психосоматического анализа феномены, ранее рассматривавшиеся вне связи с телесной организацией субъекта, в их числе внешний облик, одежда, интерьер. Значение этих феноменов в обыденной жизни трудно переоценить, поскольку они тесно связаны с личностной структурой и оказывают постоянное влияние на психоэмоциональное состояние человека.

---

\* Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ «Сложность человеческой телесности: структура и динамика», № 07-03-00196а.

Предпосылкой исследования одежды в контексте заявленной проблематики становится представление о пространственной организации телесности и о границе телесности – одном из значимых компонентов телесной структуры. Тело как пространственный объект обеспечивает присутствие человека как живого организма в пространстве внешнего мира и присутствие человека как души, сознания, я, личности в пространстве внутреннего мира (пространстве человеческой телесности). В результате переработки перцептивной информации человек создает ментальные пространства. Внешнее пространство включает все то, что осознается субъектом как не-Я. Телесность как интегративная структура, формирующая внутреннее пространство, оказывается «вложенной» именно в этот моделируемый внешний мир, жизненное пространство субъекта. Между внешним пространством и пространством внутренним проходит граница телесности, задающая субъект-объектное членение реальности. «Субъект, активное, познающее Я, в отличие от смутного, трудно вербализуемого и верифицируемого чувства бытия, самоидентичности, появляется только там, где есть сознание, т.е. на границе столкновения Я с не-Я, с иным, с внешним миром. Субъект существует только на границе столкновения с объектом, то есть только отражая реальность и познавая себя через это отражение»<sup>1</sup>.

Согласно представлениям А.Ш.Тхостова (1994), механизм становления границы телесности и место ее локализации связаны с параметром автономности/предсказуемости объекта, его управляемости/независимости: «...свое феноменологическое существование явление получает постольку, поскольку обнаруживает свою непрозрачность и упругость. Сознание проявляет себя лишь в столкновении с иным, получая от него “возражение” в попытке его “поглотить”»<sup>2</sup>.

Таким образом, в рамках феноменологического подхода к телесности именно независимость, непрозрачность явления, делающая его «иным», «мне-не-принадлежащим» и формирует границу телесности или границу субъект-объектного членения реальности. Граница телесности выступает как феноменологическая психическая репрезентация границы активности субъекта в физическом мире, основанная на балансе автоном-

ности/предсказуемости, проявляющаяся в форме осознаваемых и неосознаваемых, отчетливых или смутных образов, представлений, переживаний и пр.

Внутренняя граница телесности выходит за рамки тела-организма и является в определенной степени изменчивой, подвижной. В основе движения границы, как уже отмечалось, лежит изменение в координатах автономности/управляемости. Опираясь на представление о том, что степень «объектности» внешнего мира определяется его предсказуемостью, контролируемостью, можно предположить, что, выдвигаясь вовне, за пределы поверхности тела, граница телесности включает в себя объекты внешнего мира, становящиеся, отчасти, объектами мира внутреннего. Вследствие «вынесенности» границы во внешний мир в пространстве телесности реализуются разные степени «субъектности», управляемости: от максимума в «ядре», как правило, совпадающем с телом человека, до минимума — при приближении к периферии телесности.

Структура границы телесности не гомогенна и, как представляется, включает несколько слоев, относительно однородных по степени выраженности субъект-объектных влияний. Каждый слой переживается человеком как имеющий сравнительно стабильные характеристики «моего» и «чуждого» и соответствующий определенной форме реализации внутренней границы. В качестве таких слоев телесности могут выступать, в частности, «тело», «одежда» и «предметная среда», причем одежда и особым образом структурированное пространство жизнедеятельности — предметная среда — приобретают характер своеобразных «внешних» слоев границы телесности.

Включение одежды в структуру телесности связано с феноменом «культурного тела»<sup>3</sup>. Субъект развивается в системе социокультурных отношений. Общество, не как отдельная социальная группа, а как форма существования, которой достигло человечество в ходе своей эволюции, налагает запрет на тело натуральное, природное. Все телесные функции (кроме наиболее произвольных и неосознаваемых) и тело вообще проходят социализацию, приводящую к формированию нового тела — культурного. «Культурное тело» характеризуется не только «окультуренными» натуральными функциями, его границы так-

же изменяются (по сравнению с телом физическим). Одним из аспектов этого изменения и, соответственно, объективации, реализации на феноменологическом уровне границы «культурного тела» является одежда, становящаяся своеобразной «кожей культурного тела». Так же, как кожа «вкладывает» человеческое тело в физический универсум, так и одежда как «кожа культурного тела» встраивает субъекта в социум.

Одежда сопровождает человека с момента рождения до самой смерти, выражает, фиксирует, маскирует его возрастные и личностные изменения. Она характеризует представление человека о своей границе с миром, с другими людьми. В ней находят отражение базовые характеристики личности, специфика внутренних конфликтов и защитных механизмов. Тем не менее одежда не имеет собственной ценности. Она приобретает свою значимость только в неразрывной связи с человеческой телесностью, которой обязана своим существованием. Одежда является специфическим атрибутом человеческого тела, своеобразным аспектом телесности, «внешним» слоем ее границы.

Не останавливаясь подробно на феномене предметной среды как слое границы телесности, отметим, что выдвигание границы вовне как бы «растворяет» в пространстве телесности внешний мир. Иными словами, субъект активно структурирует внешнее пространство, встраивая в него пространство собственной телесности, собственной личности, что проявляется, в том числе, в организации физической, предметной среды окружающего мира. В качестве такого наиболее активно организуемого внешнего пространства выступает Дом — жилище человека, место, где он проводит большую часть времени.

Таким образом, телесность представляет собой сложное образование, выходящие за пределы собственно тела человека. Локализация границы определяется балансом автономности/предсказуемости, поэтому граница телесности оказывается очень динамичной и способной выдвигаться вовне за пределы тела, включая во внутреннее пространство объекты внешнего мира.

Рассмотрение телесности в качестве пространственно организованной структуры и одежды как слоя границы телесности вводит в исследуемый контекст проблематику пространства и его закономерностей<sup>4</sup>. Специфично содержание процессов,

протекающих в пространственно-временных координатах на разных уровнях реальности. Если рассматривать телесность как пространственный объект, то его существенной характеристикой становится форма (одна из основных категорий пространства), конечно, не в смысле очертаний фигуры, ведь мы говорим о телесности как о сложной целостности физиологических и психо-социальных аспектов. «Сторона бытия объекта, связанная с относительным покоем, устойчивостью, обозначается категорией “форма”, определяющей различие или совпадение в организации объектов... Из всего многообразия связей, включенных в содержание объекта, категория “форма” выделяет устойчивые связи организации объекта, обуславливающие целостность объекта в его взаимосвязях с окружающим миром»<sup>5</sup>.

Рассматривая форму телесности в качестве одной из ее центральных характеристик, мы опираемся на предположение о том, что всем психосоматическим особенностям субъекта соответствуют определенные особенности топологической структуры его телесности. В физике, геометрии и психологии восприятия утверждается существование «хороших», обеспечивающих объекту оптимальные параметры протекания процессов, внутри него и при взаимодействии с внешней средой, и «плохих» форм<sup>6</sup>. Для «хорошей» формы характерны симметрия, устойчивость структуры (высокая степень связности ее компонентов), целостность, замкнутость контура, сглаженность. «Качество» формы телесности определяется как раз ее границей, выделяющей телесность как фигуру из фона внешнего мира.

С точки зрения топологической структуры телесности дефект, дефицит или, напротив, излишек чего-либо, будь то та или иная особенность или заболевание и т.п., можно представить как искажение, отклонение от «хорошей» формы, выражающееся, например, в появлении на гладкой поверхности выпуклостей и впадин или разрывов контура. (Термины «выпуклости» и «впадины» не следует понимать буквально, просто кажется удобным использование таких «топологических» понятий). Кроме того, телесность — это структура, постоянно изменяющаяся в процессе взаимодействия пространства субъекта с пространством внешнего мира, и последствия этих взаимодействий так же могут провоцировать различные деформации топологии телесности.

Следует отметить, что под терминами «деформация» телесности подразумевается не только патология, наблюдающаяся в случаях психических и психосоматических заболеваний, но любые отклонения «формы» телесности от оптимальной. Выраженность таких нарушений варьирует в очень широком диапазоне, от незначительных, быстро корригирующихся особенностей, до глубоко патологических изменений и искажений границы, стабильных во времени и соотносимых с состояниями болезни.

Представления о стремлении телесности к «улучшению» своей «формы», о наличии такой оптимальной «формы», обеспечивающей субъекту наиболее эффективные параметры функционирования, факт изменения характеристик телесности в процессе взаимодействия с внешним миром, приводит к необходимости встраивания предложенных идей в концепцию приспособления. Вне этого теоретического контекста категории «оптимальности», «эффективности» остаются размытыми и лишенными конкретного теоретико-методологического основания. Взаимодействие компонентов структуры телесности внутри телесного пространства, изменения телесности в целом, направленные на улучшение ее формы, наиболее адекватно описываются именно в категориях теории приспособления.

Обращаясь к проблеме приспособления телесности, следует прояснить принципиальное различие процессов, протекающих в рамках приспособительной деятельности вообще и приспособления телесности в частности — процессов *адаптации* и *компенсации*. При кажущемся сходстве их необходимо разделять, поскольку процессы адаптации и компенсации имеют качественно разные структурные и функциональные характеристики.

Несмотря на то, что вопросы приспособления, адаптации, компенсации носят чрезвычайно широкий междисциплинарный характер, в целом можно сказать, что адаптация рассматривается как «динамический процесс приспособления организма к изменившимся условиям существования, являющийся выражением системной деятельности комплекса биологических и психологических подсистем»<sup>7</sup>, цель которого заключается в оптимизации функционирования организма во взаимодей-

ствии со средой<sup>8</sup>, и «удовлетворении актуальных потребностей индивида без нарушения адекватного соответствия между его психологическими и физиологическими характеристиками»<sup>9</sup>.

Что же касается компенсации, то это — «реакция организма на препятствие к адаптации, призванная сохранять целостность и жизненно важные функции организма, возмещая функциональную недостаточность поврежденных элементов системы деятельностью неповрежденных элементов. Компенсаторные механизмы используют более высокие системные уровни, внешние относительно поврежденного элемента, и вынуждены их переструктурировать для формирования нового оптимума функционирования всей системы, то есть ее адаптации к новым условиям»<sup>10</sup>. Компенсаторные реакции, таким образом, осуществляются системой в целом в отношении элемента, возмещая функциональную недостаточность поврежденных элементов системы за счет элементов сохранных, соответствующих более высоким уровням организации системы.

Адаптивные механизмы направлены на сохранение деятельности функциональных элементов системы за счет перестройки структурных связей этого элемента, в то время как компенсаторные реакции ориентированы на сохранение системы в целом, даже в случае утраты пострадавшего элемента. Как отмечает И.В.Давыдовский (1965), «Процессы адаптации и компенсации — это непрерывные, постоянно действующие составляющие жизнедеятельности организма и субъекта, описывающие особенности приспособления как в условиях нормального, так и в случае патологического функционирования»<sup>11</sup>.

Таким образом, адаптацию и компенсацию можно рассматривать как неразрывно связанные составляющие процесса приспособления, направленного на поддержание оптимального взаимодействия между индивидом и средой. «При функциональном различии адаптационных и компенсаторных механизмов, оба процесса направлены на поддержание оптимального динамического равновесия между организмом и средой... адаптацию и компенсацию мы понимаем как перманентно существующие процессы, составляющие сущность жизнедеятельности любого организма и являющиеся составными элементами единого процесса — приспособления»<sup>12</sup>.

Возвращаясь к исследуемой теме, отметим, что телесность как динамичная структура активно приспосабливается к изменяющимся условиям среды. Оптимальные характеристики границы телесности, обеспечивающие наиболее эффективное выделение субъекта из внешнего мира и взаимодействие между ними, соответствуют высокому уровню адаптации. Отклонение характеристик от «оптимума», различные деформации соотносятся, по нашему мнению, с нарушением адаптации субъекта в целом и адаптации телесности в частности. Появление «деформаций» в границах телесности становится поводом для активизации приспособительных механизмов, функционирующих в структуре телесности.

Существование таких приспособительных механизмов мы связываем с гипотезой о том, что выделенные слои границы телесности взаимосвязаны между собой и эта взаимосвязь проявляется в форме адаптационно-регуляторных феноменов, вероятно, имеющих приспособительное значение. Феноменологическим проявлением адаптационно-регуляторных феноменов, т.е. взаимосвязей между слоями границы телесности, является коррекция (или попытка коррекции) характеристик одного слоя границы в ответ на непродуктивные особенности другого.

Исходя из идеи многослойной структуры телесности, представляется, что адаптационно-регуляторные феномены могут специфически реализовываться в разных слоях. Характеристики границы в слое «одежда» являются своеобразным приспособительным «ответом» характеристикам границы в слое «тело», направленным на оптимизацию психосоматических проявлений человека. Так, можно предположить, что одежда становится «второй кожей», защитной мембраной, компенсирующей деформации топологии телесности в слое «тело» (аналогичные закономерности могут быть прослежены и в отношении предметной среды).

Рассмотрение одежды в качестве «слоя» телесности, с одной стороны, отражающего ключевые параметры телесности, с другой — доступного для контроля и изменения субъектам, выводит на первый план вопрос взаимосвязи, соотношения характеристик этих компонентов (слоев «одежда» и «тело») в структуре телесности. В общем виде можно говорить о существ-

вовании двух вариантов: изоморфизма или комплиментарности характеристик слоев телесности. Одежда является в этом смысле уникальным феноменом. С одной стороны, форма одежды как «второй кожи» изоморфна топологическим характеристикам внутреннего пространства телесности субъекта, с другой, — она комплиментарна этим характеристикам и может выполнять компенсаторную функцию, внося свой вклад в «улучшение» формы телесности.

Конкретная форма реализации двух паттернов (изоморфизма и комплиментарности характеристик слоев границы телесности) создает индивидуальные и надындивидуальные особенности структуры телесности, включающие как своеобразные «деформации», так и адаптационно-регуляторные и компенсаторные феномены, выражающиеся в определенных предпочтениях и стереотипах, связанных с одеждой. Например, одним из наиболее ярких проявлений шизофренического дефекта во взаимодействии с внешним миром является ослабление социальных связей, утрата чувства своей принадлежности к определенной группе, выпадение из социума. На выборе шизофрениками определенных «одежных» стереотипов это отражается следующим образом: они очень часто нелепо и вычурно используют атрибуты социальных ролей, как бы искусственно вписывающие их в социум, естественная связь с которым утрачена. Так, для восстановления «женской» роли неуместно используются гипертрофированные украшения, шляпки с вуалями, длинные перчатки (до плеч), иногда сценические костюмы и т.п. Взаимосвязь между особенностями телесности и паттернами, связанными с одеждой, обнаруживается и у здоровых людей, но в случае психической патологии она приобретает более яркие, подчас гротескные формы.

Поскольку приспособительные реакции на уровне телесности осуществляются за счет изменения характеристик слоев границы телесности, то их специфика обусловлена общими параметрами границы. Представляется, что граница телесности выполняет следующие функции, присущие границе вообще: разделение внешнего и внутреннего, соединение внешнего с внутренним и обеспечение взаимодействия между ними. Этим общим функциям границы соответствуют характеристики гра-

ницы телесности, изменяющиеся в диапазоне трех координат: сформированности (функция разделения), контролируемости (функция взаимодействия) и сензитивности (функция соединения). В соответствии с этими координатами выделяются особенности границы, обуславливающие отклонение структуры телесности от оптимума и провоцирующие появления адапционно-регуляторных феноменов. В параметре сформированности проявляют себя такие деформации границы, как несформированность и поврежденность, степень их выраженности, конечно, может варьировать. Параметр «контроль» связан с недостаточной контролируемостью границы и проявляется в ригидности, если граница мало подвластна влияниям субъекта, и лабильности, если она слишком активно «откликается» на внешние воздействия. В координатах сензитивности, контакта с внешним миром, имеют место две отдельные характеристики границы: чувствительность — этап регистрации стимулов и проницаемость — этап проведения стимулов извне внутрь и наоборот. В отношении чувствительности нарушения могут касаться гипо- или гипер- сензитивности, проницаемость также может быть высокой, создающей ощущение открытости для внешних воздействий, или низкой, в таком случае граница изолирует субъекта от внешнего мира.

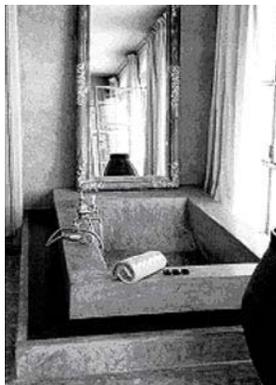
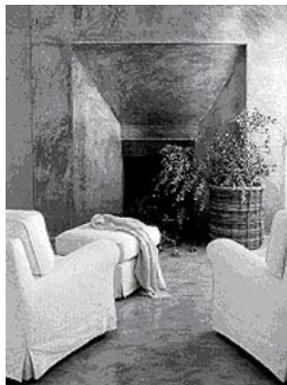
Выраженность описываемых характеристик границы различна и варьирует в широком диапазоне. Кроме того, характеристики границ телесности, как уже отмечалось, непостоянны и могут изменяться в континууме личностных predispositions. Говоря, например, о недостаточной контролируемости, мы подразумеваем более или менее значительное отклонение этой характеристики границы от оптимума, требующее активизации адапционно-регуляторных феноменов. В ряде случаев, вероятно, это отклонение от оптимума достигает степени нарушения, в остальных — носит характер индивидуальных особенностей.

В структуре телесности каждого человека формируется индивидуальное сочетание изоморфных и комплиментарных характеристик слоев телесности, и поиск универсальной «формулы» этого соотношения неправомочен. Вместе с тем могут быть выделены общие закономерности выбора субъектом «того или иного пути» в ходе изменения внешних слоев телесности,

в том числе слоя «одежда». Развитие характеристик внешних слоев телесности в качестве изоморфных или комплиментарных образований связано, прежде всего, с динамикой адаптационных и компенсаторных процессов в рамках приспособительной деятельности.

На основании результатов проведенного экспериментально-психологического исследования<sup>13</sup> выделен спектр адаптационно-регуляторных феноменов, очевидно, отражающих общие закономерности взаимосвязей между слоями границы телесности и проявляющихся в разной форме, как в рамках нормального психосоматического функционирования, так и при различных вариантах психосоматической патологии. Для внесения большей ясности кажется полезным проиллюстрировать проведенный анализ. Как уже отмечалось, одежда и предметная среда могут рассматриваться в качестве «внешних» слоев границы телесности. В слоях «одежда» и «предметная среда» происходит отбор, упорядочивание, структурирование элементов, создающие структуру особого пространства комплиментарного или изоморфного характеристикам границы телесности в слое «тело». Это структурирование может реализовываться в следующих адаптационно-регуляторных феноменах.

— Недостаточная сформированность границы вызывает активизацию адаптационно-регуляторной стратегии «подчеркивания», повышения отчетливости границы. В этом случае для



*Рис. 1*

поддержания идентичности, выделения Я из не-Я может использоваться создание внешнего каркаса, способствующего интеграции телесной целостности, повышению отчетливости границы Я. Деятельность адаптационно-

регуляторного феномена «подчеркивания» границы может быть реализована следующим образом, например, в слое «предметная среда» (см. рис. 1).

По разработанным критериям<sup>14</sup> представленное на изображении пространство оценивается как светлое, неконтрастное, монохромное, с преобладанием изображенного внутреннего пространства (преобладает интерьер без внешней перспективы), изображенное пространство заполнено, малый объем охваченного пространства, замкнутость пространственного объема (фронтальная перспектива, с возможностью сведения к одной точке), незагруженность пространства деталями (минимализм), преобладание крупных, угловых геометрических форм.

Таким образом, изображение демонстрирует монотонный замкнутый интерьер, с преобладанием внутреннего пространства и крупных жестко очерченных прямоугольных объемов, что, по-нашему мнению, соответствует стратегии «подчеркивания» границы, повышения ее отчетливости, структурированности, связанное с изначально недостаточной сформированностью границы, ограниченностью личного пространства. Интерьер в данном случае выполняет задачу интеграции внутреннего пространства, «проявления» внутренней границы телесности.

— Недостаточная контролируемость границы телесности, проявляющаяся в лабильности, неустойчивости приводит к появлению адапционно-регуляторного феномена «стабилизации», направленного на снижение частоты спонтанных изменений внутренней границы. В слое «одежда» стратегия «стабилизации» границы телесности может реализовываться в следующих формах: склонности наглухо застегивать одежду, вне зависимости от требований ситуации; дискомфорте при необходимости одевать легкие, струящиеся или бесформенные вещи; непереносимости «художественного беспорядка» в собственном облике; желании носить разного рода униформу; а также трудностях расставания со старыми, привычными вещами, вплоть до их полного износа.

— Одним из вариантов особенностей границы в координатах сензитивности является повышенная проницаемость и гиперсензитивность оболочки. В этом случае адапционно-регуляторный феномен связан со снижением интенсивности



Рис. 2

контакта с внешним миром и реализуется в «прикрытии» границы, создании дополнительной защитной мембраны между внутренней границей телесности и внешними воздействиями. В слое предметной среды феномен

«прикрытия» границы может быть реализован следующим образом (см. рис. 2.).

Интерьер, представленный на изображении, формирует активное, нагруженное деталями пространство, создающее замкнутый контур и как бы «инкапсулирующее» субъекта, изолирующее его от внешнего мира.

В данном случае граница телесности в слое «предметная среда» характеризуется стабильностью, ригидностью и становится дополнительной защитной мембраной между субъектом и внешним миром, что, как представляется, связано с избыточной чувствительностью, проницаемостью границы телесности в слое «тело» и направлено на снижение интенсивности внешней стимуляции.

— Особенности границы в координатах сензитивности могут проявляться и в низкой чувствительности. Адаптационно-регуляторный феномен, связанный с недостаточной чувствительностью, реализуется стратегией привлечения дополнительной внешней стимуляции. В этом случае одежда, в качестве «внешнего» слоя границы телесности, берет на себя функцию повышения интенсивности внешних воздействий на мало восприимчивую оболочку. Стратегия привлечения внешней стимуляции реализуется, в частности, в предпочтении экстравагантных нарядов, блестящих, ярких тканей; склонности к частым и смелым экспериментам с собственным внешним обликом, своеобразным «поиском образа».

– Еще одним вариантом особенностей границы в координатах сензитивности является пониженная проницаемость границы телесности. Недостаточная проницаемость вызывает появление адаптационно-регуляторного феномена, проявляющегося в «открытии» границы, усилении потока двусторонней коммуникации.

Стратегия «открытия» границы, повышения проницаемости может быть реализована следующими вариантами структурирования внешнего пространства (см. рис. 3).

Интерьер, представленный на рис. 3, характеризуется преобладанием внешнего пространства над внутренним, открытостью перспективы вовне, преобладанием крупных объемов и отсутствием мелких деталей. Представляется, что такое структурирование внешнего пространства соответствует хорошо сформированной, контролируемой границе телесности, дающей субъекту чувство защищенности, позволяющей демонстрировать значительную степень открытости внешним влияниям, компенсирующую малую проницаемость границы на уровне «тело», поскольку внешний мир не воспринимается как враждебный и угрожающий целостности Я.

Адаптационно-регуляторные феномены в каждом конкретном случае проявляются в индивидуальной форме, общей остается только «стратегическая цель» изменения характеристик границы. Например, феномен «прикрытия» границы в



Рис. 3

слое «одежда» может быть реализован субъектом в форме предпочтения плотных, «воздухонепроницаемых» тканей или привычки одеваться в многослойные одежды, или в постоянном выборе для гардероба темных

цветов. Несмотря на фактическое различие этих стратегий, все они направлены на снижение интенсивности контакта гиперсензитивной границы с внешним миром.

Вышеперечисленные феномены не исчерпывают всего спектра выявленных вариантов, а представляют собой лишь наиболее простые, отчетливые и распространенные разновидности. Кажется вероятным, что обнаруженные в экспериментальном исследовании адаптационно-регуляторные феномены реализуют на уровне телесности общие закономерности приспособительного процесса, активной деятельности субъекта по приспособлению к изменяющимся условиям среды.

### Примечания

- <sup>1</sup> Тхостов А.Ш. Топология субъекта // Вестн. МГУ. Сер. психология. 1994. № 2. С. 3–13; № 3. С. 3–12.
- <sup>2</sup> Там же.
- <sup>3</sup> См.: Тхостов А.Ш. Психология телесности. М., 2002.
- <sup>4</sup> В данном случае пространство понимается как система отношений одновременно сосуществующих элементов и их свойств.
- <sup>5</sup> См.: Воложин А.И., Субботин Ю.К. Адаптация и компенсация — универсальный механизм приспособления. М., 1987.
- <sup>6</sup> Проблема критериев оптимальности — это отдельный вопрос. Здесь же под оптимальностью мы понимаем возможность достижения максимального результата с минимальными энергетическими затратами и высоким КПД.
- <sup>7</sup> См.: Александровский Ю.А. Состояния психической дезадаптации и их компенсация. М, 1976.
- <sup>8</sup> См.: Воложин А.И., Субботин Ю.К. Адаптация и компенсация — универсальный механизм приспособления. М., 1987.
- <sup>9</sup> См.: Березин Ф.Б. Психическая и психофизиологическая адаптация человека. Л., 1988.
- <sup>10</sup> См.: Воложин А.И., Субботин Ю.К. Адаптация и компенсация — универсальный механизм приспособления. М., 1987.
- <sup>11</sup> См.: Давыдовский И.В. О социальном и биологическом в этиологии психических расстройств // Социальная реабилитация психически больных. М, 1965.
- <sup>12</sup> См.: Коцюбинский А.П., Шейнина Н.С. Об адаптации психически больных (уточнение основных понятий) // Обозрения психиатрии и медицинской психологии им. В.М.Бехтерева. 1996. № 2. С. 203–212.
- <sup>13</sup> Бескова Д.А. Клинико-психологические характеристики внешней и внутренней границ телесности: Автореф. дис... канд. психол. наук. М., 2006.
- <sup>14</sup> Там же.

## Сведения об авторах

*Абрамова Нина Тимофеевна* – ведущий научный сотрудник Института философии РАН, сектор теории познания, доктор философских наук;

*Арутюнян Славик Мравович* – главный продюсер кинокомпании «Русь-фильм», кандидат философских наук;

*Березняк Мария Владимировна* – аспирантка Государственного университета гуманитарных наук при РАН, Институт философии, сектор эволюционной эпистемологии;

*Бескова Ирина Александровна* – ведущий научный сотрудник Института философии РАН, сектор эволюционной эпистемологии, доктор философских наук;

*Бескова Дарья Александровна* – старший научный сотрудник Государственного учреждения Научный центр психического здоровья РАМН, кандидат психологических наук;

*Васильев Олег Станиславович* – врач, тренер высшей категории, Центр психолого-медико-социального сопровождения «МиР», кандидат философских наук;

*Герасимова Ирина Алексеевна* – ведущий научный сотрудник Института философии РАН, сектор эволюционной эпистемологии, доктор философских наук;

*Казанцева Светлана Анатольевна* – старший научный сотрудник Института философии РАН, кандидат философских наук;

*Князева Елена Николаевна* – ведущий научный сотрудник Института философии РАН, сектор эволюционной эпистемологии, доктор философских наук;

*Котельникова Людмила Анатольевна* – научный сотрудник Института философии РАН, сектор эволюционной эпистемологии, кандидат философских наук;

*Кормин Николай Александрович* – ведущий научный сотрудник Института философии РАН, сектор эстетики, доктор философских наук;

*Кривых Лидия Викторовна* – научный сотрудник Института философии РАН, сектор эволюционной эпистемологии;

*Мартыненко Владимир Владимирович* – заместитель директора Института социально-политических исследований РАН, доктор политических наук;

*Никитина Ирина Петровна* – профессор кафедры социально-политических наук Финансовой академии при Правительстве РФ, доктор философских наук;

*Пименова Светлана Яковлевна* – аспирантка филологического факультета Санкт-Петербургского университета;

*Шарова Елена Леонидовна* – аспирантка Института философии РАН, сектор философии политики;

*Шарова Вероника Леонидовна* – аспирантка Института философии РАН, сектор философии политики;

*Шульга Елена Николаевна* – ведущий научный сотрудник Института философии РАН, сектор эволюционной эпистемологии, доктор философских наук.

## Содержание

<i>И.А. Герасимова</i>	
Искусство и наука видения .....	4

### ЧАСТЬ 1. ПОСТИГАЯ ТАЙНЫ ЗРИМОСТИ

<i>И.А. Герасимова</i>	
Визуализация, творчество и культурные практики .....	10
<i>Е.Н. Шульга</i>	
Феноменология восприятия и проблема фантазии .....	27
<i>М.В. Березняк</i>	
Визуализация и естественный язык .....	43
<i>Е.Н. Князева</i>	
Образы сознания и паттерны самоорганизации .....	54
<i>Н.Т. Абрамова</i>	
Образы и подобие в структуре познания .....	70

### ЧАСТЬ 2. ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ИСКУССТВЕ, ЛИТЕРАТУРЕ, АРХИТЕКТУРЕ

<i>С.А. Казанцева</i>	
Иконичность как онтологическое основание символического образа в иконописи .....	84
<i>И.П. Никитина</i>	
Эволюция образа природы в русской живописи .....	96
<i>С.Я. Пименова</i>	
Визуальный образ в жизни и языке .....	118
<i>С.М. Арутюнян</i>	
Слово и визуальный образ (к проблеме экранизации литературных произведений) .....	129
<i>Н.А. Кормин, В.В. Мартыненко</i>	
Петербург: метафизическая панорама .....	136

### ЧАСТЬ 3. МИР, КОТОРЫЙ МЫ ТВОРИМ И В КОТОРОМ МЫ ЖИВЕМ

<i>И.А. Бескова</i>	
Индивидуальная реальность и дискурс самопредъявления человека .....	158
<i>Л.В. Кривых</i>	
Роль визуального образа в коммуникативном акте .....	174
<i>В.Л. Шарова</i>	
Визуализация образа врага в ксенофобном сознании .....	190

<i>Е.Л. Шарова</i>	
Роль визуального образа в создании имиджа политика .....	200
<i>Л.А. Котельникова</i>	
Визуализация и образ в современной психотерапии .....	206
<i>О.С. Васильев</i>	
Образ в культуре движения .....	217
<i>Д.А. Бескова</i>	
Одежда и интерьер в рамках представлений о пространственной структуре телесности .....	230
Сведения об авторах .....	245

Научное издание

## **Визуальный образ (Междисциплинарные исследования)**

*Утверждено к печати Ученым советом  
Института философии РАН*

Художник *Н.Е. Кожина*

Иллюстрация на обложке – *И.И. Гордеев*

Технический редактор *Ю.А. Аношина*

Корректор *А.А. Гусева*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 17.12.07.

Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Ньютон.

Усл. печ. л. 15,5. Уч.-изд. л. 11,89. Тираж 500 экз. Заказ № 043.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерный набор *Е.Н. Платковская*

Компьютерная верстка *Ю.А. Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН  
119991, Москва, Волхонка, 14