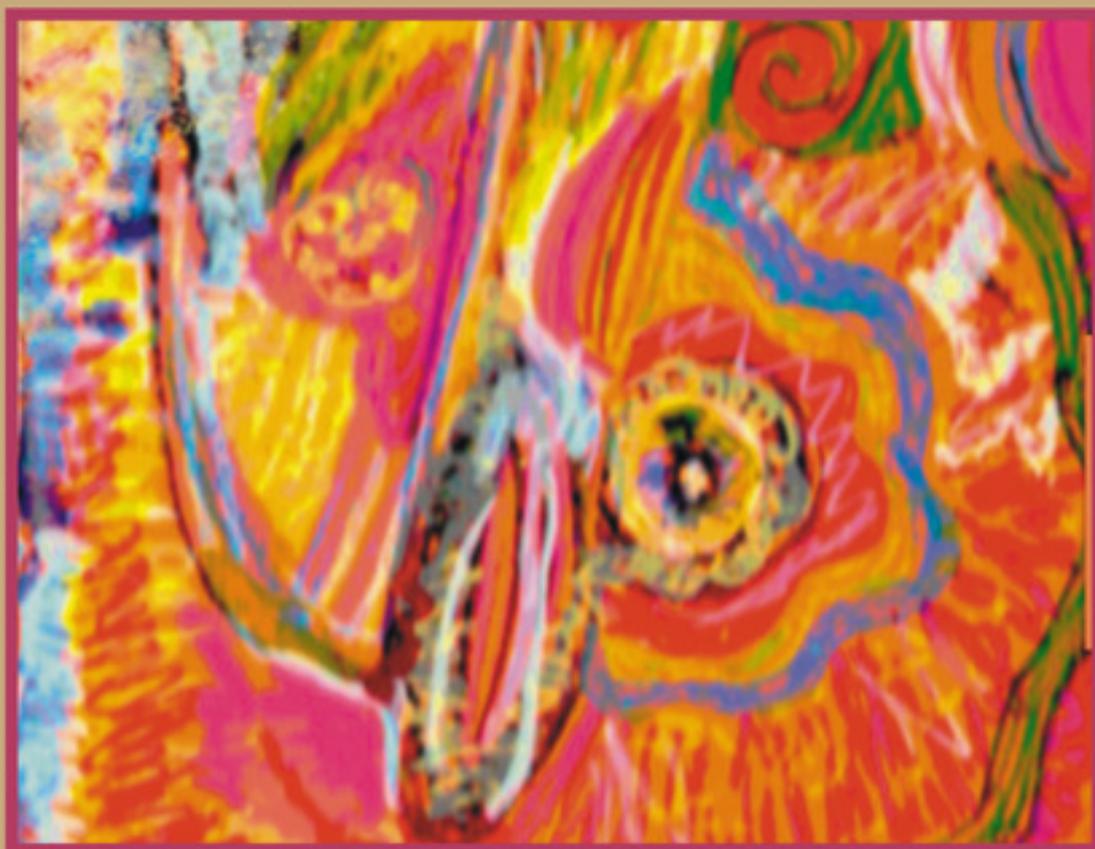




*Университетское
Образование*

В. Н. Никитин

АРТ-ТЕРАПИЯ



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

COGITO
CENTRE

Университетское психологическое образование

Владимир Никитин

Арт-терапия. Учебное пособие

«Когито-Центр»

2014

Никитин В. Н.

Арт-терапия. Учебное пособие / В. Н. Никитин — «Когито-Центр», 2014 — (Университетское психологическое образование)

ISBN 978-5-89353-423-8

В книге систематизирован материал по теории и практике арт-терапии. Представлено методическое обеспечение основных направлений арт-терапевтической деятельности. Особое внимание уделено исследованию онтологии художественного творчества, пониманию его генезиса и содержания, которые определяют эффективность проведения арт-терапевтической работы. Рекомендовано для студентов, аспирантов, докторантов, научных сотрудников психологической, педагогической и социальной специализации, а также для всех читателей, интересующихся вопросами терапии искусством.

ISBN 978-5-89353-423-8

© Никитин В. Н., 2014

© Когито-Центр, 2014

Содержание

Предисловие	6
Часть I. Методология арт-терапии	8
Глава 1. Философия искусства	8
1. Сущность искусства	8
2. Искусство как объективная реальность	13
Глава 2. Психология искусства	28
1. Психология визуального восприятия	28
2. Психология чувств и аффектов	50
3. Психология воображения	64
Конец ознакомительного фрагмента.	69

В. Н. Никитин

Арт-терапия

Учебное пособие

* * *

Рекомендовано в качестве учебного пособия для студентов, аспирантов и докторантов высших учебных заведений, обучающихся по специальности практическая психология, психологическое консультирование, психотерапия, социальная и специальная педагогика, педагогика искусства, социальная работа:

Кафедрой социальной педагогики и социальной работы Софийского университета «Св. Климента Охридского». *Рецензия проф. К. Сипунджиевой* (София, Болгария);

Советом факультета науки здоровья и социального развития Сегедского университета. *Рецензия Dr M. Barnai, K. Bársonyné Kis* (Сегед, Венгрия);

Советом факультета изучения социального благополучия и недуга Шауляйского университета. *Рецензии Prof. I. Baranauskene, Prof. L. Radzevičienė* (Шауляй, Литва);

Научным советом факультета практической психологии Института психологии и педагогики. *Рецензия доц. Н. Э. Матвеевой* (Москва, Россия).

© Когито-Центр, 2014

Предисловие

Современное состояние общества свидетельствует о глубокой трансформации представлений личности, тотального изменения ее социальных установок и системы ценностных ориентаций, отражающих, скорее, критическое, чем добродушное отношение к действительности. Традиционные взгляды на место и роль индивидуальности в обществе замещаются либеральными идеями о праве личности на свободу выражения, о возможности сосуществования в едином пространстве противоречащих друг другу форм мировоззрения. Все это говорит о креативной, эксцентричной природе человека, о его филогенетически закрепленной потребности в совершенствовании форм своего существования. Данная тенденция в смене идеологических парадигм и стратегий поведения указывает на стремление современного homo sapiens к самоопределению в условиях разваливающихся моделей общества, к нахождению иных смыслов во вновь складывающихся социальных отношениях.

Очевидно, что выжить в ситуации неопределенности, непредсказуемости, риска может только личность спонтанная, творческая. Именно об этом в свое время писал основатель психодрамы Дж. Морено. По-видимому, современная психотерапия, опережая и предугадывая скрытые настроения в обществе, отражает имманентную потребность человека в формировании и совершенствовании способности к спонтанному креативному действию, обеспечивающей возможность выживания в ситуации экологического, социального и личностного кризиса. Данные обстоятельства и определили бурное развитие в последнее время во всех областях общественной жизни практики терапии искусством (арт-терапии), до сих пор не подкрепленной научно обоснованной методологической базой.

Для понимания феномена искусства и его характера воздействия на психику человека необходимо эмпирическое исследование и аналитическое описание *сущностных сторон художественного образа*. На смену узко профильным представлениям о моделях и техниках арт-терапии приходит понимание необходимости выявления и изучения законов и принципов построения арт-терапевтического процесса с опорой на знание механизмов формирования предмета творчества. В связи со сказанным, в представляемом учебном пособии осуществляется системный анализ онтологических и феноменологических аспектов теории арт-терапии в рамках *онтосинергетического подхода*, разработанного автором на основе теоретических и эмпирических исследований влияния искусства на человека.

Следует отметить, что описание теории психологии искусства и анализ эмпирического исследования природы творчества, методологии формирования художественных и музыкальных способностей представлены в трудах выдающихся российских психологов: Л. С. Выготского, В. П. Зинченко, А. Н. Леонтьева, В. С. Мухиной, С. Я. Рубинштейна, Б. М. Теплова, Б. Д. Эльконина и др. Существенную роль в методологию арт-терапии, в создание и интерпретацию моделей арт-терапевтической практики внесли зарубежные специалисты: Р. Арнхейм, К. Бах, К. Берк, Ф. Биррен, Д. Винникот, К. Кох, Э. Крис, М. Милнер, Дж. Морено, Я. Морено, М. Наумбург, П. Ренер, А. Сторр, З. Фрейд, А. Фрейд, П. Цанев, А. Эпли, А. Эренцвейг, К. Юнг, Я. Якоби и др.

Современные научно-философские представления о принципах, техниках и моделях арт-терапевтической работы представлены в трудах отечественных ученых: М. Е. Бурно, И. В. Вачкова, А. Л. Гройсмана, Н. Б. Долгополова, А. И. Копытина, Л. Д. Лебедевой, Г. М. Назлояна, В. Н. Никитина, Н. Н. Николаенко, В. И. Петрушина, О. Ф. Потемкиной, Ю. Шевченко и др.

Для российской школы психологии, как это можно видеть на примере классической работы Льва Семеновича Выготского «Психология искусства», характерен *культурно-исторический подход* в изучении эстетических аспектов искусства, в исследовании характера влияния

художественного образа и самого процесса творчества на эмоционально-чувственное состояние воспринимающего субъекта. «Всякое произведение искусства естественно рассматривается психологом как система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию», – отмечал Л. С. Выготский (Выготский, 1986, с. 39).

В свою очередь, в «западной школе» психологии сложилось многообразие научных представлений о генезисе творчества, о механизмах воздействия искусства. Так, с точки зрения *психоанализа*, произведение искусства выступает в качестве продукта иррационального действия, направляемого вытесненными из сферы сознания в глубины психики неудовлетворенными потребностями и желаниями. С точки зрения психоаналитической теории, искусство рассматривается как символическое выражение скрытых сексуальных мотивов, несущих в себе травматическое начало. В то же время, критически рассматривая теорию психоанализа в контексте интерпретации содержания художественного образа, Р. Арнхейм отмечает: «Мы отрицаем дар понимания вещей, который дается нам нашими чувствами. В результате теоретическое осмысление процесса восприятия отделилось от самого восприятия, и наша жизнь движется к абстракции» (Arnheim, 1966, p. 215).

В то же время представители *гештальт-психологии* сосредоточивают свое внимание на анализе характера восприятия субъектом художественных образов, на интерпретации феноменологических и экзистенциальных аспектов самовыражения творящего. Творческий процесс определяется как социальный феномен, который может быть объективирован и исследован.

Следует отметить, что анализ научных источников, посвященных изучению механизмов воздействия искусства на психическое и психофизическое состояние человека, позволяет выделить базисные теоретические предпосылки, сложившиеся в области гуманитарного знания, которые оказали наибольшее влияние на развитие арт-терапевтической теории и практики. Арт-терапия, по существу, является интегративным междисциплинарным образованием, вмещающим в себя знания из трех сфер общественной жизни, объединенных идеей многоуровневого синергетического воздействия произведения искусства на явные и неявные стороны психики.

Настоящая книга включает в себя две части. Первая часть посвящена описанию и раскрытию онтологии художественного образа, психологии искусства, методологии арт-терапии. В ней исследуются содержание художественного образа и характер его воздействия на психику человека. Во второй части книги представлены инновационные авторские модели и техники по основным направлениям арт-терапевтической деятельности, направленные на решение диагностических и терапевтических задач.

Надеемся, что изложенный материал позволит не только понять природу художественного образа, но и раскроет безграничные возможности применения искусства в терапевтической практике.

Владимир Никитин, председатель Восточно-Европейской ассоциации арт-терапии, г. София

Часть I. Методология арт-терапии

Красота в искусстве стоит «посредине между чувственным как таковым и чистой идеей».

Фридрих Гегель

Глава 1. Философия искусства

1. Сущность искусства

ИСКУССТВО – одна из форм общественного сознания, специфический род практически-духовного освоения мира.

Философские предпосылки арт-терапевтической методологии

В чем же заключается сущность искусства, генезис форм его художественного предъявления? Что определяет стремление человека выражать себя через искусство?

В работах выдающихся философов Нового и Новейшего времени отмечается мысль, что человек, как самоорганизующееся существо, не может не творить. Его намерение направлено:

- на глубинное познание себя и окружающего мира;
- на эксцентрическое выражение себя в мире;
- на бесконечное творение себя и мира;
- на потаенное стремление заглянуть за границы реального, проникнуть за видимую сторону бытия;
- на неустанное преодоление границ обыденного в сторону трансцендентального переживания и познания мира.

По всей видимости, произведение искусства, как пространство синтеза личностных форм выражения, отражает потребность человека в саморазвитии, самореализации. Согласно немецкому философу Хельмуту Плеснеру, стремление человека к самовыражению обусловлено его движением в направлении постоянного самостановления, самоопределения; «как эксцентрически организованное существо он должен *еще только сделать* себя таким, каков он *уже есть*» (Плеснер, 2004, с. 268). В акте творчества индивидуум не только реализует свой способ существования, не только расширяет свою субъективность, но и познает себя в границах существования Другого, в предложенной ему Другим иной форме бытия.

Иначе говоря, в пространстве искусства личность:

- заново творит себя;
- выражает то, что не позволяет себе выразить в условиях обыденности;
- открывает в себе новые возможности и творческие способности;
- переживает особое чувство трансцендентальности и красоты;
- расширяет границы восприятия и сознания, изменяя свое отношение к действительности и к себе.

ДРУГОЙ – понятие современной философии, представляющее собой персонально-субъектную артикуляцию феномена, обозначенного

классической традицией как «свое иное» (Ф. Гегель) и обретающее статус базового в рамках современного этапа развития философии постмодернизма.

И это делает человек в состоянии позитивного переживания, увлеченный самим процессом познания и созидания.

Говоря другими словами, *художественное творение представляет собой эксцентрическую форму жизненности, выражение еще неозначенного в себе качества, еще непознанного в себе знания*. «Творить – значит выражать то, что есть в тебе. Всякое истинно творческое усилие совершается в глубинах человеческого духа», – отмечал Анри Матисс (Матисс, 1958, с. 89).

Представим основные философские школы, которые предопределили формирование и развитие научных теорий в психологии искусства. Рассмотрим в свернутой форме теоретические положения ведущих теорий философии, раскрывающих сущность процесса творчества и искусства.

Философские предпосылки арт-терапевтической методологии

«Немецкая школа»

Фридрих Вильгельм Шеллинг: «Искусство есть изображение внутреннего через внешнее».

Арнольд Гелен: «Картина является уже не подражанием видимому миру, а творит знаковую структуру изнутри себе самой».

Мартин Хайдеггер: Художественное творение есть то, «из чего все выходит наружу и куда все возвращается». Произведение искусства – это вещь, которая, однако, сверх того означает еще нечто иное (будучи символом, указывает на что-то; будучи аллегорией, говорит о чем-то ином).

Хельмут Плеснер: «Эксцентрическая позиционная форма... обуславливает его (человека) изначальную искусственность, творческий порыв».

«Французская школа»

Жак Маритен: «Искусство косвенным и внешним образом подчинено Морали».

Анри Бергсон: «Восприятие оказывается не зеркалом вещей, но мерой нашего возможного действия на вещи, а значит, и, обратно, мерой возможного действия вещей на нас».

Анри Матисс: «Творить – значит выражать то, что есть в тебе».

Жиль Делез: «Душа в себе обладает двумя фундаментальными характеристиками: резонансом и живостью».

Вышеизложенные идеи указывают на возможный *предмет* психолого-философского познания феномена искусства, в качестве которого может выступать как сам креативный процесс, оформляющий восприятие и представления творящего, так и его результат, как проекцию связей душевных и когнитивных сил. Характер изучения предмета исследования может осуществляться с различных ракурсов видения проблематики, например с позиции анализа влияния Другого на формирование художественного образа, влияния художественной формы на выражение психологического содержания произведения и т. д.

Таким образом, в контексте рассмотрения предмета исследования можно выделить следующие *ключевые положения философии искусства*, интерпретация содержания которых позволяет разработать методологию теории арт-терапии:

- творчество как выражение *«внутреннего через внешнее»*;
- произведение искусства как продукт творения знаковой структуры *«изнутри себе самой»*;

- произведение искусства как «*вещь*», «*символ*», «*аллегория*»;
- изначальная «*искусственность, творческий порыв*» человека;
- творение как «*экспрессивная форма художественного выражения*»;
- восприятие как мера «*возможного действия вещей на нас*».

Человек творящий есть и субъект творения, и объект собственного процесса созидания. В акте творчества он выражает насущные для себя, предопределяемые скрытыми потребностями глубинных слоев психики и культурными доминантами, устремления и намерения. Всматриваясь в собственную творческую работу, человек познает в себе то, что недоступно для восприятия на уровне рационального сознания, что не поддается точной интерпретации. Творящий субъект выступает в качестве объекта, так как его произведение само в процессе работы воздействует на его перцептивные и когнитивные поля, моделирует его восприятие, изменяя спектр чувствования не только художественного материала, но и отношение к миру в целом. Не в этом ли заключается терапевтический контекст арт-процесса, его исцеляющее значение для самого творящего?

Выразительность как переживание чувства красоты

ЭКСПРЕССИЯ (*фр.* expression, *лат.* expressio – выразительность) – выражение чувств, переживаний, выразительность. Экспрессивный-содержащий экспрессию, выразительный.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ – эффективность выражения; способность внешнего выразить внутреннее.

В научных и философских публикациях тема творения и значения творчества для человека по большей степени связывается с описанием впечатлений о воспринимаемом художественном образе предмета, явления, феномена. О впечатляющем предмете искусства для субъекта говорят как о **выразительном**.

Немецкий философ Фридрих Вильгельм Шеллинг относит выразительность к одному из свойств рисунка, определяя его значение, как «изображение внутреннего через внешнее» (Шеллинг, 1999, с. 272). Х. Плеснер, следуя за Ф. В. Шеллингом, полагает, что способность к выражению обуславливается имманентным стремлением к созданию нового: «эксцентрическая позиционная форма... обуславливает его (человека. – В. Н.) изначальную искусственность, творческий порыв» (Плеснер, 2004, с. 279).

Со всей очевидностью можно говорить о том, что выразительность образа для воспринимающего его субъекта возникает при переживании им *чувства красоты*, рождающегося в процессе созерцания художественного произведения. Воплощая в художественном образе свои мысли и чувства, свои надежды и устремления, творец выражает в нем нечто важное для себя, то, что имеет для него особый личностный смысл. В предмете искусства он воплощает идеи, рождаемые его воображением, пытаясь посредством использования художественных средств изображения раскрыть свой внутренний мир.

КРАСОТА – одна из традиционных категорий эстетики, входящая в семантическое поле категории «прекрасное». В отличие от более широкого смысла прекрасного, как категории из поля субъект-объектных отношений, красота является характеристикой только эстетического объекта.

Согласно эстетическим идеалам Древней Греции, «*прекрасный предмет – это предмет, формой своей радующий чувства*» (История красоты, 2005, с. 41). Но не только форма восхищает своей гармонией, притягивает сама идея красоты природы и человека. Как отмечали

философы древней Эллады, в красоте кроется источник бессмертия: «... лишь созерцая красоту тем, чем ее и надлежит созерцать, он (художник. – В. Н.) сумеет родить не призраки совершенства, а совершенство истинное, потому что постигает он истину, а не призрак. А кто родил и вскормил истинное совершенство, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает *бессмертен*, то именно он», – писал Платон (Платон, 1999, с. 211).

По всей видимости, идея бессмертия увлекает художника на поиск все более совершенных форм и средств передачи красоты. В своих произведениях он уподобляется богам; творит мир своим воображением и умением. Может быть, в этом заключается причина терапевтического эффекта от восприятия прекрасных художественных полотен, музыкальных произведений, танца талантливых исполнителей?

Подводя итоги сказанному, можно предположить, что ощущение выразительности и последующее переживание чувства красоты, вызванного восприятием завершенного художественного образа, определяется и качественными его характеристиками, и замыслом автор произведения. Экспериментируя с зарождающимися в сознании образами, художник пытается передать выразительность не путем овладения формальными приемами, а посредством соотнесения художественной формы с содержанием темы создаваемого им произведения.

Но почему художник стремится к достижению качества выразительности? Является ли данный мотив следствием будоражащих его воображение ранее не проявленных чувств, как считают психоаналитики, или же художественный образ представляет собой проекцию содержания глубинных слоев психики, как полагал К. Г. Юнг? Но, может быть, потребность в выражении себя обусловлена стремлением к слиянию с миром, который заявляет о себе через ощущения, переживается посредством чувств? Или же искусство есть продукт взаимодействия рационального и интуитивного в человеке?

С точки зрения В. П. Бранского, иррациональность творчества заключается в невыразимости на рациональном языке его содержания (Бранский, 1999, с. 21). Сам интуитивный процесс творения является самоцелью. Однако если содержание произведения является результатом «конкуренции» между сознательными намерениями художника и бессознательно проявляемыми в его воображении образами, то форма, в рамках которой структурируется художественное пространство и в которое вкладывается содержание, зависит от принадлежности художника к той или иной художественной школе, от особенностей его личностного характера.

РАЦИОНАЛЬНОЕ (от *лат.* *rationales* – разумный) – относящееся к разуму (рассудку).

ИНТУИЦИЯ (от *лат.* *intuitus* – взгляд, вид) – рассматривание, видение, созерцание, а также (с древних времен) духовное видение, вроде вдохновения, понимание, приобретенное непосредственно, а не эмпирически или путем размышления (рефлексии), непосредственное переживание действительности; «откровение, развивающееся изнутри человека» (Гёте).

В то же время движение руки художника выражает экспрессию чувств, остроту мысли, его способность различать, видеть еще не выраженное. На роль телесного начала в постижении, созерцании, восприятии живописного произведения («знаков»), в определении и интерпретации их значения указывает Валерий Подорога в своих исследованиях абстрактной живописи Пауля Клее. «Смысл, которого мы требуем от видимого, всегда оказывается возможным лишь в антропомерных пространственно-временных конструкциях бытия» (Подорога, 1995, с. 188).

Таким образом, выразительность произведения – результат «выплеснувшегося» на полотно страстного желания художника к самовыражению. Оно постоянно присутствует в нем, предопределяя его намерения. Следовательно, произведение искусства притягивает внимание

теми эксцентрическими качествами, которые «вложил» в творчество сам субъект деятельности.

Субъективный аспект выразительности

Субъективного подхода в рассмотрении феномена выразительности придерживается французский философ Анри Бергсон. С позиции А. Бергсона, «восприятие оказывается не зеркалом вещей, но мерой нашего возможного действия на вещи, а значит, и, обратно, мерой возможного действия вещей на нас» (Бергсон, 1923, с. 226). Воспринимая предмет искусства, мы переживаем наше отношение не к виртуальному образу, а к его физическому прототипу, наделенному символическим значением. Именно с ним рождаются ассоциации, вызывающие глубокие чувства. Представление о назначении изображаемого объекта в действительности предопределяет и характер впечатления от воспринимаемого художественного образа. Иначе говоря, при восприятии изображения сам созерцающий наделяет его тем или иным символическим значением.

СУБЪЕКТИВНОСТЬ – все то, что относится к субъекту (всему его психологическому состоянию) и более или менее совпадает с его взглядами, интересами, вкусами и т. д.; зависимость от субъекта.

ЭМПАТИЯ – способность представить себя на месте другого человека и понять его чувства, желания, идеи и поступки.

С точки зрения феноменологии, художественное творение представляет собой некий результат интуитивного действия, переживания опыта переосмысления значений наблюдаемых и воображаемых объектов, составляющих элементов произведения. Однако интуитивное познание, проникновение в сущность образа, в то, что невозможно выразить словами, невозможно без эмпатийного отношения художника к своему произведению.

Согласно Жаку Маритену, *эмпатия* соотносится с художественной совестью: «...искусство косвенным и внешним образом подчинено Морали» (Маритен, 1991, с. 173). Такое эмпатийное отношение к акту творения обуславливает интуитивный поиск тех форм и средств изображения, посредством которых создается выразительный образ. Следовательно, мораль, особое отношение к духовным ценностям определяют формы творчества художника.

«Искусство в целом не есть бессмысленное создание произведения, а целеустремленная сила... она должна быть служителем высшим целям», – отмечает В. Кандинский (Кандинский, 1992, с. 102). Личность создает такое художественное произведение, которое отражает ее представления о морали, о мире в целом. Не копирование объектов природы, а обращение к внутреннему, духовному лежит в основе творчества. Выразительное произведение рождается благодаря способности художника одухотворять безжизненные «чистые» формы и создавать новые, посредством которых он интуитивным образом передает состояние своей души.

Но эмпатия к произведению возникает не в воображении, она – следствие того жизненного опыта, который побуждает к творению. Эмпатия «проявляется» из опыта реалистического проживания, фиксируемого в памяти чувств, мыслей, образов, ищущих своего «выхода» в художественном творчестве. Эмпатийным становится образ, в котором отражаются желания. Образ является знаковым объектом «влюбленного тела». Он может быть определен как «лирическое тело, насыщенное знаками» (Энафф, 2005, с. 43). Его форма, наполнение, отношение инсценируют эмпатию, состояние влюбленности.

Каким же образом художнику удастся выразить свою влюбленность в мир: обращением к мифологическим темам, к реалистическим эмоционально-чувственным сценам, наполненным конкретным содержанием, к абстрактным формам изображения трансцендентных образов, или же к сюрреалистическим образам, рождаемым его фантазией?

Обратимся к творчеству Сальвадора Дали – автора художественного воплощения образов снов, грез и фантазий. Подчеркивая невозможность предвидения результатов деятельности воображения, он провозгласил о создании так называемого «параноидального метода». Истоки вдохновения С. Дали видит в необузданных проявлениях своего бессознательного. В то время как рассудок оформляет «прорывающихся» из глубин психики образы сюрреалистических персонажей, бессознательное подбирает ему материал по каким-то своим, неизвестным для ума законам.

Сюрреалистические образы притягивают внимание своей метафоричностью, тем, что находится за пределами досягаемости рационального сознания? Они вне опыта, вне определения, и этим интересны. С точки зрения А. Гелена, художественное произведение не является подражанием видимому миру. Оно творит знаковую структуру изнутри себя самой (Гелен, 1991).

Анализ характера восприятия художественного произведения, построенный на основе теории информации П. В. Симонова, позволяет говорить о том, что притягательность сюрреалистических образов С. Дали, скорее, связана с бессознательным влечением зрителя к восприятию деструктивных форм изображения. С. Дали, как и маркиз де Сад, подвергает образ радикальной деконструкции. Узнаваемый целостный образ деформируется, лишается привычного формообразования, «подвергается чувственному абстрагированию – членению, упорядочиванию, сегментации, классификации» (Энафф, 2005, с. 48). Редукция целостности намеренно осуществляется в рамках «параноидального метода». Иначе говоря, деструктивный образ притягивает внимание оригинальностью художественного решения.

2. Искусство как объективная реальность

СИМВОЛ (от гр. σύμβολον) – отличительный знак; знак, образ, воплощающий какую-либо идею.

АЛЛЕГОРИЯ (гр. ἀλληγορία – иносказание) – условная форма высказывания, носящая смысл уподобления в форме намеков или нравоучительного наглядного пособия.

Символическое значение искусства

Обратимся к исследованию природы выразительности с позиций экзистенциального подхода. Онтологические предпосылки выразительности произведения искусства рассматриваются немецким философом Мартином Хайдеггером в статье «Исток художественного творения», в которой он размышляет о сущности творчества. Предмет искусства предстает перед субъектом и как художественное творение, и как вещь, которая означает еще и нечто иное, выражаемое посредством символа и аллегии (Хайдеггер, 1987). Вещность является основанием художественного творения, на котором возводится эстетическое строение. Стремясь понять онтологическую сущность художественного произведения, М. Хайдеггер выделяет три способа постижения:

- вещи как носителя свойств;
- вещи как единства многообразных ощущений;
- вещи как оформленного вещества.



Рис. 1. В. Ван Гог. «Автопортрет с отрезанным ухом», 1889



Рис. 2. В. Ван Гог. «Пара башмаков», 1886

Что же вызывает у созерцающего произведение искусства ощущение его выразительности: свойства цвета, структура композиции, форма изображенных предметов или соотносительность художественных образов с эстетическими установками и мировоззрением?

Обращаясь к картине Винсента Ван Гога «Башмаки», М. Хайдеггер в изображении крестьянских башмаков видит «истинную сущность дельности». В. Ван Гог, посредством «проникновения» в образы предметов «земного» мира, изображает жизнь крестьян. Придавая вещи значение символа, он «производит на свет истину о сущем». «Художественное творение не принадлежит к своему миру – нет, это мир в нем», – пишет М. Хайдеггер. В акте творчества выражается отношение, стремление посредством искусства передать чувства, волнующие автора; художественное произведение становится тем, «из чего все выходит наружу и куда все возвращается» (Хайдеггер, 1987).

Но отношение к вещи зависит от знания ее функций и назначения. Образ «башмака» – не абстрактный символ; его прототип материален. Форма его изображения обусловлена опытом чувствования, переживанием его значения для жизни простых людей. Передача идеи о «сущности дельности» невозможна без знания значения изображаемого мира. Иначе говоря, характер переживания вещности мира и его изображения опосредован опытом восприятия и переживания его «дельности».

Художественный образ для воспринимающего субъекта является выразительным благодаря знанию сущности предмета изображения, возможности вкладывания в него того содержания, которое волнует и будоражит воображение.

В то же время, согласно М. Хайдеггеру, выразительность художественного образа выступает как отражение противостояния в произведении того, что принадлежит к «миру», и того, что связано с «землей». То, что в художественном произведении раскрывает содержание замысла, предстает как «раскрытие, разверзание *мира*», то, что характеризует «его самозамкнутость, его самозамыкание», принадлежит *земле*. То, «что таким способом „восходит“ и таким способом укрывает себя, и есть в своем внутреннем напряжении облик творения» (Хайдеггер, 1987). Таким образом, выразительность художественного образа, с позиции М. Хайдеггера, «произрастает» от переживания впечатления о значении символов, которыми наделяет творец свое произведение.

В подлинном произведении искусства, по мнению Анри Бергсона, сокрыто мистическое значение, схвачено всеобщее через конкретное. Зрелому художественному произведению удастся подчинить все фрагменты композиции единому замыслу, обладающему символическим, метафизическим значением. Не об этом ли упоминал Ф. В. Шеллинг, говоря о том, что «живопись в пределах своих границ достигает *символического*, поскольку изображаемый предмет не только обозначает идею, но есть она сама» (Шеллинг, 1999, с. 321) (курсив наш. – В. Н.). По всей видимости, характер отношения субъекта восприятия к центральному образу произведения как к символу и предопределяет его впечатление от художественной работы в целом.

«Понятийное искусство»

Существующие направления живописи, с точки зрения *Ганса-Георга Гадамера*, представлены двумя позициональными направлениями: «*понятийное искусство*» и «*рефлексивное искусство*».

Согласно *Рудольфу Арнхейму*, выразительность художественного произведения обусловлена восприятием перцептивных особенностей композиции, вызывающих яркие *художественные аллегории*. Выразительность абстрактного произведения выступает как следствие соотнесения в сознании созерцающего значения абстрактных символов с содержанием аллегорических объектов. Для прояснения данного вопроса обратимся к анализу творчества *Поля Сезанна* и *Пабло Пикассо* – представителей разных ветвей живописи: импрессионизма и кубизма.

ИМПРЕССИОНИЗМ (*фр.* impressionnisme, от impression – «впечатление») – течение европейского искусства, главным образом французской живописи последней трети XIX в., стремящееся отражать непосредственные впечатления от быстро меняющейся современной жизни. Общей чертой импрессионистов является субъективное переживание цвета, света, пространства.

КУБИЗМ (*фр.* cubisme, от cube – куб) – направление в искусстве, зародившееся во Франции в 1907 г. и существовавшее до начала 1920-х годов. Наивысшего расцвета достигло в 1911–1918 гг. Для произведений кубистов характерно «разложение» фигур и предметов на составляющие их плоскости, уподобление форм видимого мира элементарным геометрическим телам (кубам, конусам, шарам и т. д.), преобладание прямых линий, острых граней. Кубизм, опираясь на завоевания постимпрессионистов, провозгласил принцип отказа от жизнеподобия. Образы выстраивались из отдельных, вырванных из естественного контекста элементов реальности. Объект изображался одновременно с многих точек.

Среди работ художников-импрессионистов картины П. Сезанна, на которых изображается мир реальных вещей, по мнению *Василия Кандинского*, обладают наибольшей вырази-

тельностью: «Он дает им красочное выражение, которое является внутренней живописной нотой, и отликает их в форму, поднимающуюся до абстрактно-звучащих, излучающих гармонию чисто математических формул» (Кандинский, 1992).

Напротив, в творчестве П. Пикассо сознательно «уничтожается» материальная, телесная основа произведения. Работая с формой, Пикассо стремится достичь конструктивности, используя числовые отношения, дробя создаваемые абстрактные фигуры на отдельные части и разбрасывая их по картине. Выразительность образа достигается не гармонизацией отношений в композиции, а благодаря увлекательной игре геометрических форм. В своем устремлении к целостному выражению идеи произведения, Пикассо исследует каждый фрагмент своей работы, пытается подчинить элементы центральной теме, которая для него имеет символическое значение.

По мнению Валерия Подороги, *абстрактная «неживопись»* не нуждается в теле и телесных образах; ее выразительность не связана с переживанием художественного содержания. Абстрактное произведение создается на поверхности, наполняемой энергией различной интенсивности (цветовой, графической, цветной, композиционной) (Подорога, 1995, с. 186–187). Схожие взгляды высказывает и Р. Арнхейм, для которого причина выразительности художественного произведения кроется в противоречиях конфигурации пространственных «сил», существующих на плоскости листа, и вызывающих впечатление экспрессии.

В качестве примера рассмотрим натюрморты П. Сезанна и П. Пикассо. Устойчивость структуры художественного образа, его выразительность в натюрморте Сезанна возникает благодаря уравновешенности, соотнесенности элементов композиции в вертикальной и горизонтальной плоскости. Сезанн достигает художественного порядка посредством *гармонизации векторов «сил»*. Его работа выглядит законченной и целостной.



Рис. 3. П. Сезанн. «Автопортрет», 1883–1887

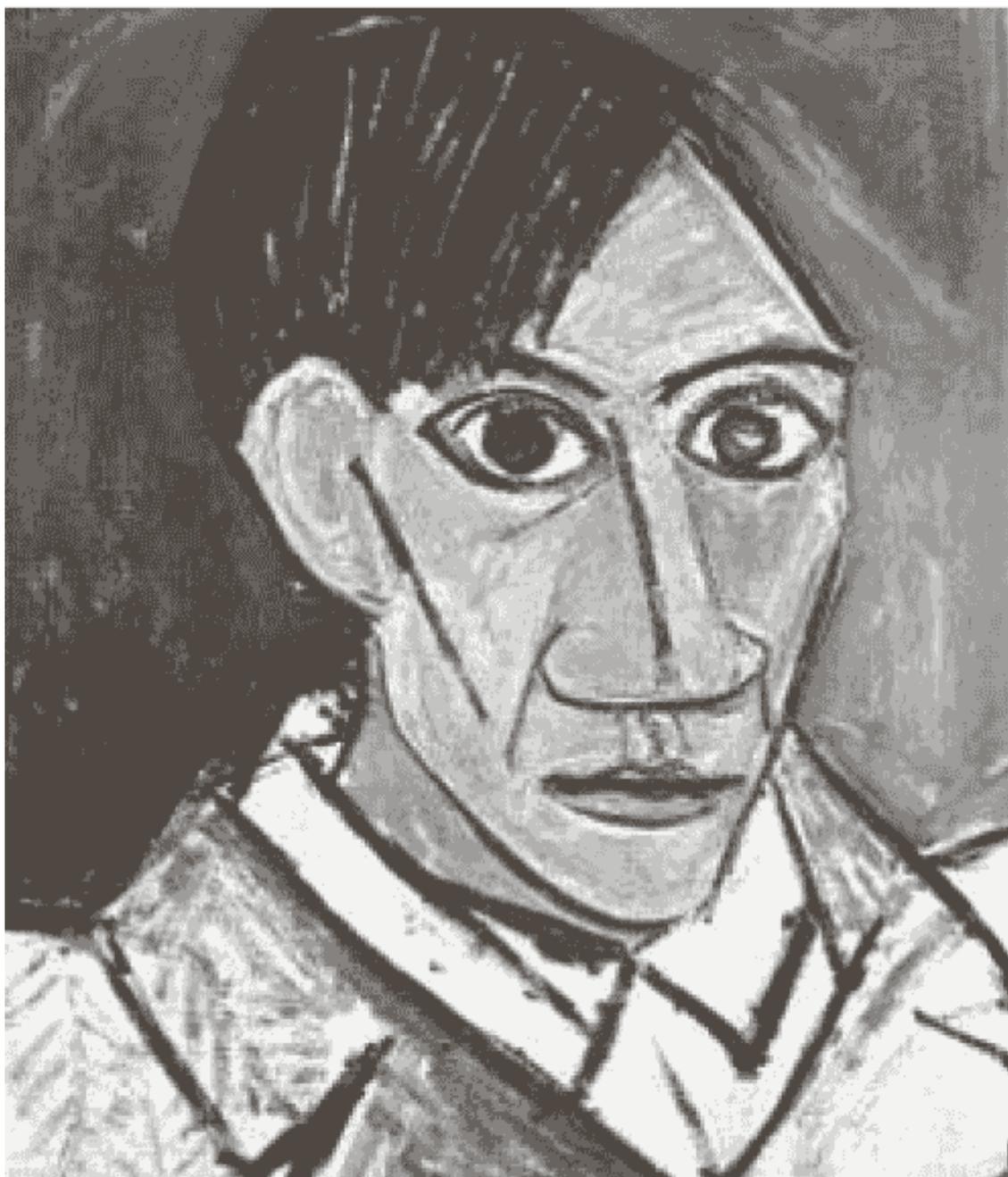


Рис. 4. П. Пикассо. «Автопортрет», 1907



Рис. 5. П. Сезанн. «Натюрморт с корзиной яблок», 1890–1894



Рис. 6. П. Пикассо. «Натюрморт с бутылкой и лампой», 1962

Напротив, в этюде П. Пикассо царит кажущаяся беспорядочность, рождаемая фантазиями художника. В отличие от картины П. Сезанна, доминирует эксцентрика, порождаемая *конфликтом векторов «сил»*. Стилизованные объекты картины с искаженными формами и плоскостные решения при отсутствии горизонтальной и вертикальной ориентации создают впечатление нестабильности. В отличие от натюрморта П. Сезанна, в котором подчеркивается округлость и мягкость предметов, острые и прямые углы элементов работы П. Пикассо имеют угрожающий характер. Трансформируя образы предметов, П. Пикассо стремится вызвать у созерцающего впечатление избыточного напряжения и, тем самым, достичь максимальной выразительности композиции.

В свою очередь, исследуя впечатление от восприятия работ П. Пикассо и Х. Гриси, Арнольд Гелен определяет условия «кубистического расчленения формы», причисляя данное направление в искусстве к «*понятийной живописи*». Рациональное объяснение абстракционизму и кубизму он находит в философии неокантианства, согласно которой «предметы производятся мышлением». Абстрактное изображение, с точки зрения А. Гелена, есть предмет и продукт рассудочной деятельности.

По мнению А. Гелена, история развития искусства протекает в направлении возрастающей рационализации. По мере усиления рационального начала, в творчестве все меньшее внимание уделяется отражению в художественном образе эмоционально-чувственной стороны действительности. Художник не столько пишет от себя и для себя, сколько пытается передать в абстрактном образе знаковую сторону своего времени. И это противоречие исторического и личностного является определяющим знаком при выборе способов передачи выразительности в абстрактных произведениях.

Отрицание реалистического контекста отмечается в работах художников абстракционистов. Абстрактное искусство так же символично, как сюрреалистическое творчество, однако образ рождается через взаимоотношение геометрических форм, линий, точек, цвета, используемых для передачи художественной выразительности композиции. Исследуя в работе «О духовном в искусстве» «принцип целесообразного затрагивания человеческой души», В. Кандинский выдвигает идею о «внутренней необходимости». Художественная форма рассматривается как средство выражения внутреннего содержания произведения; она несет в себе определенное содержание, присущее только ей. Впечатление выразительности образа рождается от переживания чувства игры художественных форм.

АБСТРАКЦИОНИЗМ (от *лат.* abstractio – отвлечение) – беспредметное искусство, одно из самых влиятельных художественных направлений XX в. возникшее в начале 1910-х годов. В основе творческого метода абстракционизма – полный отказ от «жизнеподобия», изображения форм реальной действительности

РЕАЛИЗМ в искусстве (от *лат.* realis – действительный, материальный), в широком смысле – способность искусства правдиво, неприкрашенно изображать человека и окружающий его мир в жизнеподобных, узнаваемых образах, при этом не копируя пассивно и бесстрастно натуру (в отличие от натурализма), а отбирая в ней главное и стремясь передать в видимых формах сущностные качества предметов и явлений.

СЮРРЕАЛИЗМ (*фр.* surreality – сверхреальность) – художественное течение в рамках модернизма, продолжающее – вслед за экспрессионизмом, кубизмом, дадаизмом и футуризмом – тенденцию поиска «подлинной реальности» и открывающее таковую в личностно чувственной сфере субъективности.

Абстрактный образ создается через отношения формы, линии, цвета в контексте художественного замысла. В. Кандинский обращается к поиску композиционных моделей, позволяющих сделать художественные образы неповторимыми. Путем отказа от воспроизведения реалистических предметов он стремится передать не телесное видение мира – «чистую» идею. С точки зрения Кандинского, содержание образа отражает характер восприятия художником мира, связанный историческим временем, в котором он живет. «Каждой эпохе дана только ей присущая мера художественной свободы, и даже самому творческому гению не дано перескочить границы этой свободы» (Кандинский, 1992, с. 65). Говоря по-другому, любое творчество выражает дух времени, которому принадлежит художник, производя те овеществленные на полотне художественные формы, которые созвучны эпохе. Для Кандинского только внетелесное, лишенное конкретного содержания, искусство выразительно. Иначе говоря, качеством выразительности обладают только «чистые» художественные формы.

Согласно идеям немецкого художника Пауля Клее, деконструкции абстракционизма, супрематизма, кубизма обладают выразительностью в силу того факта, что сама форма, даже если она совершенно абстрактна, имеет свое «внутреннее звучание». Так, например, одни геометрические формы подчеркивают весомость цветового спектра, другие приглушают его зву-

чение: «резкая» краска в остроконечной форме воспринимается ярче (желтый цвет в треугольнике). В свою очередь, «погружающие» в себя краски обостряют восприятие цвета в круглых формах (синий цвет в круге). Иначе говоря, взаимодействие цвета и формы позволяет передавать те или иные выразительные стороны композиции.



Рис. 7. П. Клее. «Автопортрет», 1911



Рис. 8. П. Клее. «Революция виадуков», 1937

На основании сказанного можно сделать вывод о том, что выразительность художественного образа в «понятийной живописи», к которой относятся абстракционизм, кубизм, сюрреализм, достигается путем аналитической работы сознания по выбору изобразительных приемов и средств передачи идеи, обуславливающих конфликт векторов «сил».

«Рефлексивное искусство»

Следует отметить, что существует другое пространство изобразительного творчества, определяемого Г.-Г. Гадамером как *«рефлексивное искусство»*. Ссылаясь на взгляды А. Гелена об особенностях современной живописи, Гадамер рассматривает картину как место потенциального воплощения свойственного нашему времени состояния хронической рефлексии. Акт рефлексии представляет собой ритуальное действие по обращению художника к самому себе,

к своей сущности. Познавая в себе самого себя и тем самым через себя познавая мир, художник постигает срединное пространство между собой и миром, то, что присутствует в нем без возможности полного осознания.

РЕФЛЕКСИЯ (от *позднелат.* reflexio – обращение назад).

1) Принцип человеческого мышления, направляющий его на осмысление и осознание собственных форм и предпосылок; предметное рассмотрение самого знания, критический анализ его содержания и методов познания; деятельность самопознания, раскрывающая внутреннее строение и специфику духовного мира человека.

2) Процесс осмысления чего-либо при помощи изучения и сравнения. В узком смысле, «новый поворот» духа после совершения познавательного акта к Я (как центру акта) и его микрокосмосу, благодаря чему становится возможным присвоение познанного.

ФУТУРИЗМ (от *лат.* futurum – будущее) – формалистическое направление в искусстве и литературе начала XX в. отвергавшее реализм и пытавшееся создать новый стиль, который должен был бы разрушить все традиции и приемы старого искусства.

Это пространство неявного Карл Густав Юнг определил как «автономный комплекс», который направляет мысли и чувства художника. Создание художественного образа происходит на границе двух сфер психики: посредством чувств «определяется» отношение к содержанию создаваемого образа, посредством ума находится художественная форма, отражающая реалистический и символический планы произведения. Однако рациональное определение границ художественной формы, скорее, сводится к выявлению структуры, схемы, модели. Наполнение формы экспрессией осуществляется в процессе переживания смыслового контекста произведения.

В столкновении репрезентаций «автономного комплекса» и рационального сознания в творчестве, по нашему мнению, кроется ответ на вопрос о природе выразительности художественного произведения. Притягательной силой обладает не пространственно структурированные колористические элементы композиции, а интуитивно «схваченная» взаимосвязь неявных для глаза векторов «сил» образа. И это уже работа глубинных структур психики, сфер бессознательного, в которых запечатлены проекции телесных, психологических, символических, трансцендентальных сторон бытия.

Можно допустить мысль о том, что в акте творчества художник «растворяет» свое «Я» в трансцендентальном пространстве отношений формы и цвета. Выразительность произведения отражает проявляемое в художественном образе эксцентрическое намерение бессознательного. Согласно П. Мондриану, «при непосредственном обнажении ритма и редукции естественных форм и цветов субъект утрачивает свое значение в изобразительном искусстве» (Гадамер, 1991, с. 179). Стало быть, *выразительность образа не создается посредством рационального суждения, его эксцентричность есть результат оформления «внутреннего» содержания во внешней форме.*

Так, экспрессия художественного образа наиболее ярко выражена в творчестве *художников-футуристов*, в искусстве супрематизма. Начало XX века – эпоха футуризма – время страсти, бунта, революции. «Превозносить агрессивное движение, лихорадочную бессонницу, сальто-мортале, пощечину и удар кулаком по физиономии», – призывает поэт-футурист Ф. Т. Маринетти (Манифесты итальянского футуризма, 1914, с. 215).

В то же время произведение искусства выступает как символическое выражение содержания времени, в котором живет художник. *Искусство футуризма* – это крик отчаявшегося, потерявшего основание в обществе, заблудившегося в себе индивида. Художественное

произведение – место выражения противостояния индивидуального и общественного, вызов господствующей социальной доктрине. Для передачи своего несогласия, напряжения, бунта художники-футуристы находят особый прием выразительности: композиция картины прочерчивается силовыми линиями, «разрывающими» пространство на конфликтующие между собой области. Так, итальянский футурист Умберто Боччони, отказавшись от вертикалей и горизонталей, разрабатывает техники, передающие «экспрессию» линии. Линия выражает «энергию» формы и цвета.

Динамизм, эксцентричность образа достигается намеренным отрицанием строгой формы, «развалом» композиции. Воплощая бунт в контригре линий и плоскостей, футуристы подходят к художественному выражению идеи абсурда социального мира. «Абсурд есть противоречие в самом себе... Он противоречив по своему содержанию, поскольку, стремясь утверждать жизнь, отказывается от ценностных суждений, а ведь жизнь как таковая уже есть ценностное решение», – пишет Альбер Камю (Камю, 1990, с. 123). Разрешение противоречия футуристы находят в тех формах живописи, в которых внутреннее напряжение выражается в резком, кричащем прочерчивании жестких линий, в контрасте цвета и формы. Противопоставляя «безликому реализму» экспрессию раздробленных – сгущенных, контрастных – жестко уравновешенных абстрактных форм, футуристы в акте творчества обретают чувство *личностной свободы*.

Подводя итоги исследованию философских аспектов искусства, можно подчеркнуть мысль о том, что любой акт творчества выражает филогенетически закрепленное стремление человека к созданию нового. Творчество является ведущей потребностью человека, определяющей его намерения и стратегии жизни. Созидая, индивидуум уподобляется богу, становится «богочеловеком». В труде «Самопознание» русский философ Николай Бердяев отмечает: «Я сам, познающий, – экзистенциален, и эта экзистенциальность есть вместе с тем объективируемый предмет моего познания» (Бердяев, 1990, с. 317).



Рис. 9.У. Боччони. «Автопортрет», 1905



Рис. 10.У. Боччони. «Динамизм мужской головы», 1913

Глава 2. Психология искусства

1. Психология визуального восприятия

Объект и предмет психологии искусства

Опираясь на теорию философии искусства, ответим на вопрос о значении искусства для науки психологии. Искусство как объект изучения психологии рассматривается К. Г. Юнгом в работе «Об отношении аналитической психологии к произведениям литературы». С точки зрения К. Г. Юнга, занятие искусством можно рассматривать как психологическую деятельность, именно поэтому искусство является объектом психологии (Юнг, Нойманн, 1996). В качестве предмета изучения выступает процесс художественного созидания, формы отражения которого представлены в отношении:

- «человека творящего» художественный образ, вкладывающего в его содержание свой замысел, который определяет и форму выражения;
- «человека воспринимающего», наделяющего содержание уже созданного образа аллегориями и ассоциациями.

Иначе говоря, характер формирования и содержание художественного образа зависит от личностных установок, предыдущего опыта творящего (апперцепция) и тем, что К. Г. Юнг обозначал как «надличностное». Именно надличностный аспект творчества обуславливает свободу фантазии творящего субъекта. В этой связи, источником креативного действия К. Г. Юнг называет «*автономный комплекс*» – независимого от влияния сознания психического образования. В теории глубинной психологии «автономный комплекс» определяется как структурное образование, наполненное инфантильным и архаичным содержанием. Энергия данного комплекса выступает в качестве первоисточника проявления и развертывания творческого потенциала. С точки зрения теории глубинной психологии, художественный образ является символическим отражением сферы бессознательной мифологии, под которой Юнг понимал «*коллективное бессознательное*».

Иной позиции придерживался *Зигмунд Фрейд*, полагая, что образ является зеркалом личного бессознательного, не символическим образованием, а *симптоматическим проявлением*. Согласно психоанализу, нереализованные чувства и потребности вытесняются из сознания в сферу бессознательного. Вытесненное содержание имеет травматический характер и требует своего разрешения. Художественное действие выступает как акт проявления вытесненного намерения, придание ему законченной смысловой формы. Отсюда, скрытая в художественном образе информация позволяет выявить актуальные для субъекта стороны его «внутреннего» бытия.

Исследование проявленных значений и символов художественного творчества может осуществляться по следующим направлениям:

- системный анализ условий и процесса создания художественной работы;
- исследование особенностей культурно-исторического времени, обуславливающих характер отражения в произведении тех или иных психологических сторон жизни общества;
- анализ и интерпретация личностных особенностей творящего субъекта, определяющих художественные формы и стили его самовыражения;
- исследование сознательных и бессознательных аспектов творчества;
- интерпретация знакового и символического значения образа;

- изучение форм отражения структурных и композиционных характеристик произведения в контексте анализа генезиса восприятия;
- исследование влияния художественного образа на психическое и соматическое состояние творящего и воспринимающего субъекта.

Следует отметить, что психология искусства – область гуманитарного знания, в поле зрения которого представлены теоретические и эмпирические исследования двух центральных аспектов творчества:

- его результата – структуры и содержания художественного произведения;
- психических и социальных аспектов личности создающего или воспринимающего субъекта.

С точки зрения Л. С. Выготского, в области психологии искусства могут быть выделены три основных сферы познания: восприятие, чувство, воображение. Исходя из данного положения, рассмотрим те основные вопросы теории восприятия, интерпретация содержания которых имеет непосредственное отношение к разработке диагностических критериев и коррекционно-развивающих моделей арт-терапевтической деятельности. Дальнейший анализ природы чувственного переживания и воображения будет проходить в контексте рассмотрения генезиса формирования художественного образа, его воздействия на психическую сферу человека.

Основные положения теории визуального восприятия представлены в работах отечественных и зарубежных ученых Н. Н. Волкова, А. В. Запорожец, В. П. Зинченко, А. Н. Леонтьева, В. С. Кузина, Р. Арнхейма, Г. Баумгартнера, Р. С. Вудвортс, Р. Л. Грегори, Дж. Гибсона, В. Келер, К. Коффка, Ч. Осгуда, И. Ренчлера и др. Известный советский психолог В. П. Зинченко наделяет зрительную систему «важными продуктивными функциями». По его мнению, в порождении образа участвуют различные структуры мозга, отвечающие за восприятие. При этом решающее значение отводится зрительной системе. Такие понятия, как «визуальное мышление», «живописное соображение» (Зинченко, с. 41), являются результатом совместного действия различных функциональных систем.

С точки зрения Р. Арнхейма, зрительное восприятие по своей структуре является чувственным аналогом интеллектуального познания, т. е. восприятие представляет собой акт визуального суждения. Образ имеет значение, содержание которого направляет воображение. «Мир представляется нам упорядоченным благодаря связи между восприятием и значением», – отмечает Чарльз Осгуд (Психология ощущения и восприятия, 2002, с. 115).

Согласно теории экологического восприятия, не только элементарные ощущения, получаемые в ходе перцепции, но и впечатление о целостном образе наблюдаемого объекта детерминированы характером влияния среды. Джеймс Джером Гибсон – автор теории *экологического восприятия* – исследует значение света как носителя информации о состоянии окружающего мира (Гибсон, 1988). По его мнению, картина является местом передачи впечатлений о характере освещения предметов окружающего пространства. Иначе говоря, объект «навязывает» себя субъекту, «настраивая» его на выбор тех или иных аспектов (инвариантов) восприятия.

В то же время характер восприятия зависит от условий культурной среды и типа деятельности самого субъекта. Восприятие соотносится со сложившимися представлениями субъекта об объекте, которые являются результатом его воспитания, чувственного опыта отражения действительности, значение которого обусловлено поиском наилучших способов интерпретации поступающей информации. По мнению Иммануила Канта, «Мысли без содержания пусты, созерцания без понятий слепы» (Кант, 1994); физический мир для человека представляет собой лишь материал для ощущений, а сознание активно организует этот материал в пространстве и времени, образуя понятия для интерпретации опыта.

Теория восприятия с позиций гештальтпсихологии

В первой трети XX века активное развитие теории восприятия осуществлялось в рамках гештальтпсихологии (Х. Эренфельс, К. Коффка). Понятие *«гештальт»* в переводе с немецкого языка означает *«образ»* или *«форма»*. Основная идея теории гештальта заключается в том, что *внутренняя, системная организация целого определяет свойства и функции его частей*. В этой связи выделяется шесть классов феноменов восприятия (Ф. Х. Олпорт):

- «сенсорные качества и измерения», данные человеку в переживании впечатлений от восприятия объекта, которому они принадлежат;
- «свойства конфигурации», относящиеся к форме организации перцептивного опыта, к выделению «фигуры на фоне»;
- «свойства константности», определяющие возможность узнавания предметов на основе предыдущего опыта их восприятия;
- «феномен системного отсчета в восприятии свойств», построенный на субъективной шкале оценок;
- «предметный характер восприятия», указывающий на значение объекта для субъекта;
- «феномен доминирующей установки или состояния», определяющий выбор объекта и готовность к восприятию.

Согласно теории гештальтпсихологии, при восприятии феномена сознание стремится осуществить перцептивную организацию пространства. Исследования М. Вертгеймера позволили осуществить классификацию факторов, обуславливающих стремление к упорядочиванию отношений элементов в системе (Wertheimer, 1923, p. 301–350).

- **Фактор близости.** Чем ближе (при прочих равных условиях) объекты друг к другу в зрительном поле, тем с большей вероятностью они организуются в единые, целостные образы.
- **Фактор сходства.** Чем больше единые и целостные образы, тем с большей вероятностью они организуются.
- **Фактор продолжения.** Чем больше элементов в зрительном поле оказывается в местах, соответствующих продолжению закономерной последовательности, т. е. функционируют как части знакомых контуров, тем с большей вероятностью они организуются в единые целостные образы.
- **Фактор замкнутости.** Чем в большей степени элементы зрительного поля образуют замкнутые целые, тем с большей готовностью они будут организовываться в отдельные образы.

Помимо внешне организованных факторов – «объективных стимульных переменных», существуют *«центральные факторы»*, к которым можно отнести *смыслы, значения и отношения*. Именно содержание «центральных факторов» определяет структуру художественного пространства, выбор его композиционных характеристик, цветового решения. Анализ вложенных в художественный образ смыслов и значений позволяет исследовать личностные особенности субъекта, семантическое пространство его культурных предпочтений.

История изучения данного вопроса в психологии искусства имеет свои традиции. Интерпретация художественных работ респондентов различной национальности и социокультурной ориентации позволила разработать ряд тестов, направленных на изучение невербального семантического пространства. Ч. Осгуд, З. Байес, Л. Джейкобовитс, Р. Бентлер и А. Ла Войе создали тесты невербальной семантики, в которых сам референт оценивает качество произведения, определяет содержание художественного образа. В результате интерпретации тестового материала были выделены факторы (признаки), на основании которых респондент отдает предпочтение тому или иному рисунку. Этими факторами являются такие показатели как «оценка», «сила», «активность», «плотность» и «упорядоченность». Батарей проективных

рисуночных тестов рекомендуются использовать для исследования визуального мышления с целью изучения межкультурных сравнений.

Однако, по мнению В. Ф. Петренко, при построении семантических шкал произошло смешение двух уровней анализа визуального материала: уровня чувственной ткани (плана выражения) и уровня предметного содержания (плана содержания) (Петренко, 1998). Для одной категории шкал выбор рисунков осуществляется путем сопоставления субъектом воспринимаемых графических форм, которые не обладают явным предметным содержанием, в то время как образы рисунков другой серии шкал наделены конкретным содержанием.

Для разрешения данного противоречия нами разработаны принципы и модель построения проективной диагностики, исходя из которых, предметом исследования выступают структурные элементы композиции, включающие ее содержательные, качественные и формальные характеристики. Исследование признаков композиционного построения носит субъект-объективный характер, статистически достоверно.

Образ как композиция: структурный подход в арт-терапии

Согласно представлениям В. С. Кузина, восприятие характеризуется такими переменными, как *целостность, осмысленность, апперцепция, избирательность, константность* (Кузин, 1997), т. е. теми признаками, которые присущи завершенной композиции. Любое целенаправленное действие, связанное с актом восприятия, завершается нахождением законченного решения, обладающего свойствами целостности. Каким же образом соотносится понятие «композиция» с арт-терапевтической методологией? Терапевтическое действие есть событие, структурированное в пространстве и времени. Психолог находит такое композиционное решение проблемы, в котором увязываются все элементы значимого события на новом, более продуктивном, чем ранее, уровне отношений.

Так, интерпретация характера восприятия субъектом проблемной ситуации может быть осуществлена в процессе исследования результатов его композиционного построения. Художественный образ рассматривается как проекция его актуальных смыслов, отношений и значимых аспектов жизни. Искажение характера логики построения изображения свидетельствует о когнитивных и эмоционально-чувственных нарушениях, о внутренних и внешних конфликтах индивидуума.

Таблица 1

Характеристики восприятия и критерии целостности композиции (В. Н. Никитин, А. И. Лобанов)

Характеристики восприятия по В. С. Кузину	Критерии целостности композиции
Апперцепция	Фигура на фоне
Константность	Предметность
Избирательность	Обусловленность
Осмысленность	Соотнесенность
Целостность	Выразительность

Следует подчеркнуть мысль, что завершенный художественный образ представляет собой иерархически выстроенное композиционное образование, передающее творческий замысел и эмоциональное отношение субъекта к предмету изображения. О степени завершенности произведения можно говорить, исходя из анализа его признаков выразительности. Кри-

терии выразительности композиции позволяют определить, на каком уровне возникает ошибка в восприятии проблемной ситуации. Система диагностических критериев по изучению способности к целостному выразительному изображению была разработана нами в ходе исследования природы композиционного построения, отражающего личностные особенности творящего субъекта.

Рассмотрим содержание выделенных критериев.

1. «*Апперцепция*» – «*фигура на фоне*».

По всей видимости, можно говорить о том, что решающим фактором, определяющим характер восприятия и изображения объекта, выделения его стилевых особенностей и моделей построения художественной композиции, является культурно-эстетическое воспитание творящего субъекта. *Культурные эталоны* – оперативные единицы восприятия, которые опосредуют перцептивные взаимодействия, – указывал А. В. Запорожец (Запорожец, 1967). Внимание фокусируется на тех свойствах предмета, значение которых актуализировано в культурной среде, к которой принадлежит субъект творчества. Характер восприятия объектов определяется социально-историческими условиями, т. е. пространственно-временными факторами, формирующими культурные установки и личностные намерения. Говоря иначе, *апперцепция*, как кладовая опыта, знания, умений, взглядов, интересов, определяет особенности восприятия субъектом действительности (Кузин, 1997, с. 155).



Рис. 11. Работа студента художественного факультета. *Пример правильного выделения «фигуры на фоне»*



Рис. 12. Работа студента художественного факультета. *Пример неправильного выделения «фигуры на фоне»*

По существу, апперцепция предопределяет выбор главного элемента композиции, вокруг которого выстраивается структура, оставляя второстепенные ее составляющие на заднем плане. Осознанно или бессознательно выделяется те признаки предмета изображения, которые наиболее значимы для субъекта творчества. Таким образом, характер выбора «фигуры на фоне» отражает способность субъекта к целостному представлению и изображению образа.

Нарушения. Проблемы выбора центральной фигуре на фоне могут быть обусловлены различными причинами. Для психически здоровых респондентов ошибки в построении структуры композиции, как правило, обусловлены непониманием смыслов и значений элементов образа для художественного выражения содержания темы. Существенными факторами в поверхностном восприятии создаваемого образа играют личностные установки и актуализированные потребности.

Для психически проблемных респондентов выраженные искажения в определении главного элемента композиции могут быть связаны с характером интеллектуальной деятельности, в частности, с нарушениями в понимании избирательности и устойчивости семантических связей элементов композиции (Хомская, 1987, с. 197).

При аффективных расстройствах наблюдается избыточность, беспорядочность в изображении деталей композиции, необоснованность в выборе центрального элемента образа.

2. «Константность» – «предметность».

Второй характеристикой зрительного восприятия выступает «константность». Исследования процесса восприятия свидетельствуют о том, что каждый предмет обладает свойствами и качествами, обеспечивающими его узнавание. Ошибки в узнавании предмета восприятия, в частности, связаны с проблемами внимания. Характер восприятия предмета определяет формы его прорисовки, его место в композиции. «Смотреть на объект – значит проживать его и из этого проживания полно и глубоко все понимать», – отмечал М. Мерло-Понти в своем труде «Феноменология восприятия» (Мерло-Понти, 1999).

Способность прорисовывать константные черты объекта может быть определена как способность к *предметному изображению*. На этапе предметного построения композиции субъект проводит исследование изображаемых свойств и качеств объекта. Понимание типологических характеристик предмета изображения (свойств и качеств), предопределяет характер построения композиции. Это можно видеть на примере графической работы В. Д. Бубновой, в которой художница прорисовала свойства дерева, раскрывающие тему работы. В свою очередь константность восприятия обеспечивает его избирательность, а прорисовка предметности в композиции – обусловленность выбора ее элементов.



Рис. 13. В. Д. Бубнова. «Ствол старого дерева», 1958. *Пример правильной прорисовки «предметности»*



Рис. 14. Работа студента художественного факультета. *Пример неправильной прорисовки «предметности»*

Нарушения. Нейропсихологический анализ нарушений при восприятии и изображении предмета показывает, что причины формальных и качественных искажений в рисунке связаны с поражениями разных уровней зрительной системы, конфликтом в эмоциональном отношении и понимании художественного образа. Так, у респондентов с предметной агнозией наблюдаются трудности в опознании формы предмета, при оптико-пространственной агнозии отмечаются проблемы в изображении пространственных характеристик предмета (Хомская, 1987, с. 89–91).

При маниакально-депрессивном психозе и шизофрении фиксируются ошибки в означивании реципиентом объектов изображения, в искажении формальных и пространственных параметров, в схематизации элементов образа, намеренное преувеличенное изображение одних и преуменьшение размеров других предметов (переднего и заднего планов).

3. «Избирательность» – «обусловленность».

В качестве третьего показателя, характеризующего визуальное восприятие, В. С. Кузин выделяет «избирательность». Избирательность восприятия обеспечивает выбор в объекте перцепции тех характеристик, которые раскрывают его значение для субъекта. Следует отметить активный избирательный характер восприятия. Как показали исследования Н. А. Бернштейна, П. К. Анохина, А. Р. Лурии, К. Прибрама и др. в области нейрофизиологии и нейропсихологии, избирательность восприятия обусловлена работой двух ведущих механизмов отбора информации:

- механизма антиципации – предвосхищения результата перцепции;
- аппарата контроля, сличения ожидаемого результата с реально наблюдаемым феноменом.

Решающее значение в выборе актуальных объектов восприятия принадлежит вниманию, мышлению и памяти, предопределяющих логику перцептивного действия. Полиmodalность процесса перцепции обеспечивает условия для создания целостного образа, входе которого осуществляется отбор признаков изображаемого предмета. Впечатление от характера восприятия объекта, отражающееся в виде субъективных ощущений и незавершенных оценок, в художественной форме «переносится» на пространство картины. С точки зрения психологии восприятия, феномен переноса обусловлен чувством эмпатии субъекта к предмету изображения. Согласно В. Воррингеру, избирательность восприятия в реалистическом искусстве обуславливает две формы изображения объекта: первая, связана с имитацией предмета; вторая, представляет собой изображение в «натуралистическом стиле» (Воррингер, 1957). Имитация предметов осуществляется в виде копий, она не несет в себе чувственного отношения к объекту изображения. Напротив, работая в «натуралистическом стиле», художник эстетически определяет форму, характер которой обусловлен его эмпатийным отношением к изображаемому предмету.



Рис. 15. Работа студента художественного факультета. *Пример правильной «обусловленности»*



Рис. 16. Работа студента художественного факультета. *Пример неправильной «обусловленности»*

Иначе говоря, художник означает для себя собственные чувства по отношению к воспринимаемому предмету. В изображении он не только обращается к своей интуиции, но делает осознанный выбор элементов образа, качества их проработки. Интуитивное действие, связанное с эмпатией, направляется смыслом работы и умением субъекта находить выразительные решения. Критерий «обусловленность» позволяет определить степень осознанности субъекта в выборе характеристик образа, использование которых в процессе изображения создает условия для формирования целостной композиции.

Нарушения. Анализ рисунков респондентов, принадлежащих к различным субкультурным группам, показал, что актуализация в образе тех или иных качеств и свойств компози-

ции во многом определяется целевыми установками и ценностными ориентирами. Для маргинальных групп молодежи характерен выбор таких элементов образа, которые подчеркивали бы контрастность отношений (как по форме, так и по цвету), избыточную динамичность и демонстративную символичность.

Для социально толерантных групп доминирует набор обыденных элементов образа, указывающих на бесконфликтное, не критичное принятие социальных реалий. Выбор социально приемлемых объектов и форм изображения, как правило, обеспечивает мягкое, сбалансированное прорисовывание отношений между элементами композиции, уравновешенность теневых и цветовых связей, статичность образа.

4. «Осмысленность» – «соотнесенность».

Осознанное представление о характере изображения законченного произведения определяет стратегию последовательности построения композиции. Согласно Р. Л. Грегори, «наша действительность формируется из личных перцептивных гипотез и из общих концептуальных гипотез» (Грегори, 1970). Процесс формирования композиции обусловлен способностью субъекта к исследованию характера отношений между свойствами, формой и значением предмета изображения, выбора пространственного решения композиции в зависимости от намеченной цели. Критерий «осмысленность восприятия» раскрывает характер видения субъектом связей между значением изображаемых предметов и смыслом создаваемого им произведения, смыслом, который запечатлен в названии работы.

Критерий «соотнесенности» элементов композиции в смысловом пространстве картины свидетельствует о способности субъекта целостно схватывать образ. Как уже отмечалось ранее, в теории гештальтпсихологии рассматривается феномен пространственной соотнесенности свойств «фигуры» и значения «фона». Согласно Е. Рубину, существуют условия, определяющие, какая поверхность изображения может рассматриваться как «фигура», а какая как «фон» (Rubin, 1915). По его мнению, «поверхность, заключенная в пределах определенных границ, стремится приобрести статус фигуры, тогда как окружающая ее поверхность будет фоном». Иными словами, структура композиции позволяет увидеть, как организовано пространство, в каких отношениях выступает «фигура» и «фон», каким образом соотносятся формальные и содержательные элементы картины для выражения главной идеи.



Рис. 17. Работа студента художественного факультета. *Пример правильной «соотнесенности»*



Рис. 18. Работа студента художественного факультета. *Пример неправильной «соотнесенности»*

Нарушения. С точки зрения современных научных представлений о природе творчества, в создании художественного образа, определении его композиционных отношений принимают участия оба полушария мозга. Правополушарная система отвечает за целостное чувственное восприятие. Левополушарное образование участвует в обработке информации о чувственных впечатлениях, оперирует понятиями и категориями (Николаенко, 2007).

При маниакальной фазе маниакально-депрессивного психоза в рисунках реципиентов отдельные элементы композиции не связаны друг с другом; художественный образ предстает как схематически, геометрически организованное пространство. Как полагают А. Ю. Егоров и Н. Н. Николаенко, при маниакальной фазе сдвиг межполушарного баланса направлен в сторону патологически высокой активации левого полушария, которое «подавляет» эмоционально-чувственное отношение к создаваемому образу (Функциональная асимметрия..., 1991, с. 680–690).

При депрессивном состоянии, т. е. при угнетении функций левого полушария, в сознании реципиента сохраняется способность к представлению целостного образа, однако «стирается» намерение на проработку деталей композиции. Согласно исследованиям Н. Фриман, для депрессивного состояния характерно преувеличение размеров предметов заднего плана изображения (Freeman, 1980). В противоположность этому феномену при маниакальной симптоматике наблюдается уменьшение размеров объектов заднего плана рисунка.

При шизофрении, как одной из форм расщепления личности, угасание активности правого полушария проходит на фоне активизации деятельности левого. Отмечается намеренное внедрение в структуру художественного образа знаково-символического ряда элементов, схематизация и стилизация изображаемых предметов (Зейгарник, 1969).

5. «Целостность» – «выразительность».

Понятие «целостность», как и понятие «выразительность», отражает процесс интеграции впечатления, получаемого в ходе создания и восприятия образа. Впечатление строится на основе восприятия изображаемых элементов, включая их свойства, пространственное расположение и соотношенность с темой произведения. «Увидеть явление в его целом, схватить и держать это целое в орбите непосредственного внимания, разрабатывая детали до их необходимого звучания в симфонии целого – и композиционного и колористического – это и есть основа основ искусства», – отмечал Б. В. Иогансон (К вопросу о композиции, 2000).

В качестве оценки критерия целостности композиции предлагается использование понятие «выразительность». Выразительность произведения говорит о таком структурно-упорядоченном изображении элементов композиции, которое создает у воспринимающего субъекта впечатление целостности, завершенности, эксцентричности, эстетической зрелости. Оценка выразительности композиции производится путем анализа смысловых и орнаментальных характеристик целостного образа.



Рис. 19.Работа студента художественного факультета. *Пример: «целостный» выразительный образ*

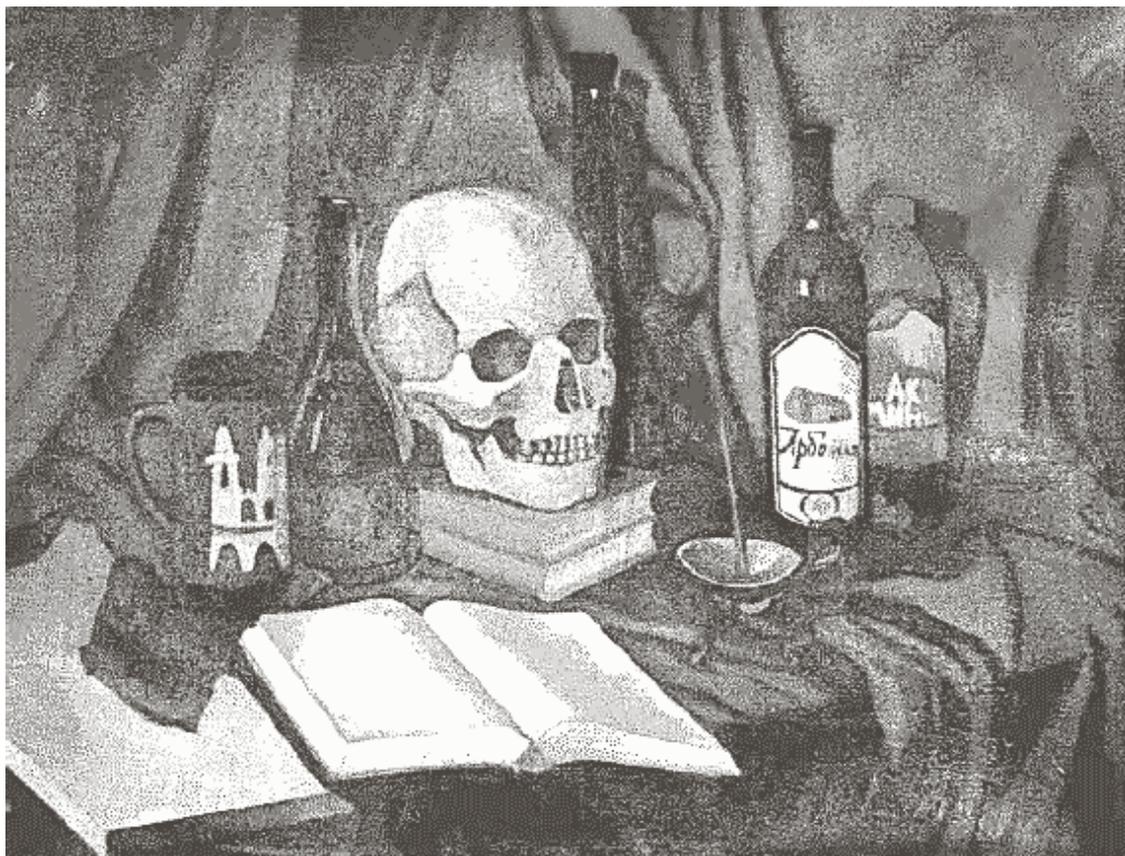


Рис. 20. Работа студента художественного факультета. *Пример: «раздробленный» невыразительный образ*

Следует отметить, что всякое искусство несет в себе символическую функцию. Само искусство представляет собою проекцию внутреннего мира творящего, удовлетворение его «внутренней необходимости». В художественном произведении оформляется образ мира, воплощаются идеи, имеющие символическое значение, прежде всего, для самого художника. Исследование содержания художественного произведения позволяет заглянуть в глубины скрытого для прямого восприятия бессознательного. *Выразительность произведения* свидетельствует о гармонизации сознательных и бессознательных, рациональных и интуитивных аспектов творчества, указывает на целостность структуры личности самого творящего субъекта.

Нарушения. Проблемы в создании целостной композиции, обладающей высокой степенью выразительности, связаны с нарушениями как когнитивной, так и эмоционально-чувственной сфер человека. Задержки психического развития, аффективные состояния, психозы ограничивают воображение, обуславливают неспособность логически выстраивать целостную картину образа. Личность с явно выраженными психическими отклонениями имеет нарушения в волевой сфере, обуславливающие ее неспособность формировать в сознании целостный конгруэнтный образ. Для такой личности характерен распад единства элементов образа, гиперболизации значимости одних и отрицание значения других компонентов композиции.

«Композиционный» метод интерпретации структуры построения образа может быть использован для анализа личностно-психологических особенностей и психических нарушений субъекта творчества не только в сфере художественно-изобразительной деятельности, но и как диагностический инструментарий в танцевально-двигательной, музыкально-голосовой терапии и драматерапии. Художественная композиция представляет собой проекцию типологических и субъективных особенностей личности, объективный «слепок» бессознательных

установок и намерений, социальных клише и культурных стереотипов. Таким образом, анализ структуры композиции может быть включен в процедуру проективной диагностики в арт-терапевтической практике.

Следует отметить, что характер восприятия субъектом действительности зависит от чувствительности к воздействию средовых и внутренних факторов. С точки зрения исследований Густава Теодора Фехнера, человеку недоступно количественное измерение ощущений на воздействие раздражителя. Знание об изменении ощущений строится на сопоставлении впечатлений от первичного и последующего ощущения на соответствующий раздражитель. Однако возможно измерение величины воздействующего стимула вызывающего чуть различимое ощущение, включая его минимальное значение. Иначе говоря, измерение минимальной интенсивности раздражения позволяет определить абсолютный порог чувствительности к определенному типу раздражения.

Чувствительность к восприятию может быть определена таким понятием, как «*порог ощущения*», отражающим способность человека различать характер воздействия раздражителя. Чем меньше порог ощущения, тем больше чувствительность к раздражителю.

Согласно *теории психофизики*, изучающей количественные отношения между воздействием раздражителей и соответствующими ощущениями, связь между чувствительностью (E) и величиной порогового раздражителя (r) может быть представлена формулой: $E=1/r$. Г. Фехнер вывел закономерности в характере восприятия и отражения человеком средовых воздействий. Основной закон психофизики – «Вебера – Фехнера» – гласит: «Величина ощущения пропорциональна логарифму величины раздражения» (Макаров, 1959, с. 52–56).

Какое же значение имеют исследования в области психофизики для арт-терапевтической практики? Известно, что характер восприятия зависит от эмоционально-чувственного состояния, социально-психологических установок и личностных мотивов индивидуума. Один и тот же объект – феномен воспринимается различными субъектами по-разному. Произведение искусства, обладая полимодальным, полифункциональным значением, воздействует на субъект восприятия как на пороговом, так и на подпороговом уровнях. Знание возможного характера влияния художественного образа и самого процесса творчества на психическое состояние реципиента позволяет предвидеть результат терапевтического процесса с учетом его индивидуальных особенностей восприятия. Например, для одной категории респондентов, ориентированных на маргинальные, «мажорные» установки и формы поведения, актуальны эксцентрические формы терапии цветом, музыкой, игрой. Для респондентов, с «минорным» складом характера, привлекательнее мягкие, пастельные тона в живописи, гармонично организованное звуковое пространство, классические формы танца и т. д.

Перспективное построение

Человек – это существо видящее и выражающее то, что видит. Видение объекта перцепции строится из перцептивных стратегий, определяемых особенностями сознания, апперцепцией, мотивами, намерениями субъекта и физическими условиями среды. Человек видит то, что «вмещается» в поле его понимания и означивания. Его восприятие выступает как форма познания мира, в котором он, как субъект действия, направляет свое внимание на то, что является для него актуальным.

Визуальное восприятие мира трехмерно. Выбирая объекты переднего или заднего плана, человек определяет для себя их значение в контексте их отношений. В процессе перцепции и осознания наблюдаемого, то, что находится на заднем плане, может выдвинуться вперед, и, напротив, актуальное может отодвинуться на крайние горизонты восприятия. Этот выбор плана наблюдения и переживания меняется в зависимости от психического состояния человека, его социокультурных предпочтений.

Иначе говоря, акт восприятия всегда предполагает выбор объектов, элементов пространства наблюдения, их композиционное представление и структурирование в единое целостное образование. Научно-эмпирические и аналитические исследования, осуществленные на кафедре философской антропологии и арт-терапии в течение 15 лет, позволили разработать критерии оценки способности человека к композиционному построению, использование которых в арт-терапевтической практике обеспечивает объективацию информации о процессах перцепции.

Следует отметить, что композиционный подход в арт-терапии связан с исследованием законов композиционного построения в живописи. В искусстве выделяют *три вида композиционного построения художественного образа*:

- Фронтальная композиция;
- Объемная композиция;
- Глубинно-пространственная (объемно-пространственная) композиция.

При этом отмечается мысль, что ни один из композиций по значимости и степени выразительности не имеет преимуществ перед другими. Предпочтение отдается тому виду изображения, который лучше соответствует поставленной художественной задаче (Голубева, 2004, с. 90).

Определим основные отличия типов композиционного построения.

Фронтальные композиции представлены «плоскостными» вариантами изображения, а также композициями, имеющими рельеф.

Объемные композиции характеризуются тремя измерениями (длина, ширина, высота), при этом выделяют два типа композиции: *симметричная* и *асимметричная*. При построении объемной композиции художник сталкивается с необходимостью решения следующих технических вопросов изображения:

- Формирование объема в окружающем пространстве в ситуации «конфликта» объемных форм на плоскости.
- Определение влияния на объем используемых цветов и цветовых отношений.
- Выбор фактуры материала как качественной характеристики объемных форм на плоскости.

Актуальным для построения композиции является понимание того факта, что в отличие от пятна, доминирующего в «плоскостной» модели изображения, воздействие объемной формы на психику человека оказывается сильнее. В теории искусства такой перцептивный феномен связывается с воздействием «физической массы» художественного образа на эмоционально-чувственную сферу человека. Однако, мы полагаем, что речь, скорее всего, идет не о физическом феномене, а о значении закодированных в произведении знаков и символов для воспринимающего субъекта.

При этом построение объемной композиции осуществляется в процессе уравнивания форм в отношении:

- Масштабов;
- Пропорций;
- Веса;
- Объемов.

Особое внимание для целей арт-терапии, с нашей точки зрения, имеет процесс построения *глубинно-пространственной композиции*, которая представляет собой сочетание плоскостей, объемов и пауз между ними. Решающее значение здесь приобретает перспективное изображение пространства, отражающее место и роль объектов композиции для создающего его

субъекта. Следует отметить, что с психологической точки зрения глубинно-пространственные характеристики художественного образа имеют наибольший вес в степени своего воздействия на личность в целом.

Анализу данного вопроса посвящены теоретические работы художников и архитекторов, внимание которых привлекает разработка техник и законов построения трехмерного пространства. Выделяют два ведущих типа перспективного изображения: *линейная и воздушная перспективы*, при этом линейное перспективное построение разделяется на *фронтальное и угловое* построения. В теории линейной перспективы центрально место занимают прямая и обратная перспективы. При создании *прямого перспективного построения* размеры предметов уменьшаются по мере удаления их от переднего плана, напротив, при прорисовке *обратной перспективы* – размеры объектов заднего плана преувеличиваются.

Воздушная перспектива создается на основе выбора цветового тона и коррекции светлоты цвета, которые изменяются по мере удаления предметов изображения от переднего плана. Характер изображения зависит от передачи того или иного состояния воздушных масс, характера источника освещения (Кузин, 1997, с. 145–150).

Исследование законов восприятия и техник построения перспективы Б. В. Раушенбахом позволило выделить так называемый *перцептивный тип перспективы*. Перцептивная перспектива – это вид перспективы, включающую в себе прямую, обратную перспективу и аксонометрию. Известно, что каждый тип линейного перспективного изображения имеет характерологические признаки искажений (передача высоты, ширины и глубины). Так, в случае с прямой перспективой искажения сводятся к сильному преувеличению размеров предметы переднего плана и уменьшению предметов дальнего плана. В то же время соотношение между высотой и шириной остается правильным. Передача объектов среднего плана происходит почти без искажений.

Согласно Б. В. Раушенбаху, в реальности человек видит объекты всех планов в перцептивной перспективе. Изображение пространства и объектов посредством использования перцептивной системы перспективы ведет к безупречной передаче вертикальных плоскостей и искажению в сторону увеличения ширины. С точки зрения теории художественного изображения принцип перцептивной перспективы является более точным в изображении окружающего мира.

Следует отметить, что посредством использования техник передачи глубины пространства на плоскости, можно изменить не только характер восприятия и изображения предметного мира, но создать условия для трансформации характера принятия человеком своего окружения. Согласно исследованиям Н. Н. Николаенко, существуют стилевые предпочтения в перспективном изображении у людей с выраженными психическими акцентуациями. Так, при шизофрении выражено стремление к созданию прямого перспективного изображения с проработкой элементов заднего плана и разбросанностью деталей композиции. В то время как при маниакально-депрессивном психозе характер изображения изменяется в зависимости от формы протекания заболевания. При маниакальной фазе доминирует тенденция к изображению прямой перспективы, напротив, при депрессивном состоянии центральный образ выдвигается на передний план, больной отказывается от прорисовки дальнего пространства. Автором отмечается мысль, что предпочтение обратной перспективы в состоянии депрессии связано со стремлением больного отображать ближнюю часть пространства композиции. В случае выздоровления реципиент возвращается к стратегии изображения прямой перспективы с прорисовкой дальнего пространства (Николаенко, 2007, с. 165–180).

Представленные Н. Н. Николаенко выводы строятся на исследовании характера композиционного построения респондентами с ярко выраженными формами психических расстройств. Встает вопрос о правомочности переноса данных наблюдений на практику психолога, работающего, как правило, с психически сохранными референтами. Действительно ли,

предпочтение перспективного изображения свидетельствует о доминантах полушарий мозга, на что указывает Н. Н. Николаенко? Или же выбор пространства проработки композиции обусловлен культурными и индивидуальными особенностями творящего?

Следует отметить, что в истории европейской живописи прослеживается устойчивая динамика характера прорисовки художественного образа, выделяются приоритеты в способах построения композиции. Так, в живописи ренессанса, романтизма и импрессионизма проработка пространства осуществляется посредством воздушной перспективы. Преобладание линейного композиционного решения можно наблюдать в произведениях представителей классицизма, символизма, реализма, в современных школах живописи. Безусловно, данная тенденция в смене стилей живописи указывает на изменение характера восприятия мира и его представления в виде художественного образа. Можно допустить мысль о том, что на смену непосредственного переживания реальности, передаваемого посредством цветосветовых решений, пришло время рационализации и концептуализации.

Иначе говоря, характер перспективного построения обусловлен и культурными предпочтениями человека, и его психическим состоянием. Исследования структуры композиционного изображения пространства, проведенные со студентами психологической специализации (более 1500 рисунков), показали, что для значительной части интровертов (35–40 %) прорисовывание переднего и среднего планов композиции осуществляется посредством использования элементов обратной перспективы и аксонометрии. Для экстравертов, составляющих порядка 78 % испытуемых, характерно проработка среднего и заднего планов с использованием прямого перспективного построения. Для представителей первой выборки испытуемых предметом изображения, как правило, выступают материальные и идеальные объекты, обладающие аксиологическим значением. Объектами внимания представителей второй выборки – экстравертов, в большей степени, являются предметы среды, социальные связи и знаки коммуникации. Для обеих выборок характерно изображение идеального образа себя, своего представления о мире.

Использование других видов перспективного изображения в данных выборках вызывает существенные технические затруднения, и, как правило, заканчивается неудачей. Следует отметить, что при создании художественного образа человек стремится к передаче идеальных эталонов форм и цветовых отношений, которые сложились у него в онтогенезе. В попытке выразить свое видение мира субъект передает в художественном образе свое отношение к красоте и гармонии; он выбирает те художественные средства и приемы, которые позволяют ему максимально приблизиться к изображению задуманного.

Знакомство с основами композиционного построения и видами перспективы позволяет не только расширить спектр художественных возможностей, но изменить характер восприятия и переживания субъектом реальности. Терапевтический эффект возникает в процессе пролонгированного арт-действия, включающего изучение онтологии искусства с учетом индивидуальных особенностей характера и творческих способностей респондента. Данная задача решается благодаря синестетическому эффекту, возникающему в результате синтеза информации из теории и практики философии, психологии и искусства.

Таким образом, характер перспективного построения композиции отражает как особенности индивидуального восприятия, так и отношение субъекта к настоящему и будущему. Трансформация представлений личности о себе и мире, коррекция ригидных установок и намерений может быть осуществлена в ходе арт-терапевтической работы, направленной на формирование целостной картины мира. Художественный образ, создаваемый в процессе арт-сессии, является источником гармонизации самой личности творящего субъекта.

2. Психология чувств и аффектов

Философские аспекты: предыстория вопроса

Определяя границы психических нарушений, мы сталкиваемся с гносеологическим парадоксом. Если психоз (согласно психоанализу) есть регрессивная форма сознания, то каким образом рефлекслирующее само себя сознание – сознание более высокого уровня – допускает прорыв архаического «примитивного» бессознательного комплекса более низкого уровня?

Вопрос можно поставить и иначе: не является ли наше физическое начало тем источником, из которого «произрастает» необходимость смещения «уровней» сознания? Ведь пограничные состояния психики – это такие психические состояния, при которых изменяется характер восприятия индивидуумом не столько воображаемого, сколько реального, вещественного мира.

Какие факторы обуславливают процесс трансформации сознания? Со всей очевидностью это, в частности, аффективные состояния – сильные эмоциональные переживания, подавляющие способность индивида к рациональному мышлению, сопровождающиеся экзальтированным поведением. В состоянии аффекта человек «погружается» в пространство чувств, сила которых зависит от его отношения к себе и к среде, от значимости для него воздействующих факторов среды. В этой связи справедливо отмечает И. Кубанов о том, что переживаемое состояние «есть не просто представление или отпечаток в теле внешне воздействующей на него причины, это есть само присутствие этой внешней причины, внешнего мира в нашем теле» (Кубанов, 1999, с. 6).

Следует отметить тот факт, что присутствие следа аффектирующего фактора остается в сознании еще длительное время после непосредственного его воздействия. Внешние факторы обуславливают «внутреннее состояние» личности, привязывая ее к пространственно-временному континууму, в котором произошло аффектирующее событие.

Так что же такое аффект? Рассмотрим предысторию вопроса. Обратимся к анализу тех теорий, в которых происхождение эмоций и чувств напрямую связывается с состояниями телесности. Начнем с трудов «О происхождении и природе аффектов» (Спиноза, 1957, с. 454–506), «О человеческом рабстве или о силах аффектов» (там же, с. 529–542), «О могуществе разума или о человеческой свободе» (там же, с. 556–569), в которых Бенедикт Спиноза осуществляет рефлексию и систематизацию представлений о формах проявления чувств (которые он определяет как «аффекты»). Под аффектом (чувством) Б. Спиноза понимает «состояния тела, которые увеличивают или уменьшают способность самого тела к действию, благоприятствуют ей или ограничивают ее, а вместе с тем и идеи этих состояний» (Спиноза, 1984, с. 30). Опираясь на понятия «удовольствия – неудовольствия», Б. Спиноза определяет значение аффектов для жизни человека: при чувстве удовольствия (любовь, радость и др.) – душа переходит к большему совершенству, при чувстве неудовольствия (боль, печаль и др.) – к меньшему.

Систематизацию идей об аффектах Б. Спиноза представляет в виде теорем, в последовательном изложении которых описывает механизмы освобождения человека от влияния сильных эмоций. По существу, его взгляды на аксиологическое значение эмоций тождественны представлениям о роли аффектов в жизни человека в философии Востока. Б. Спиноза пишет: «Человеческое бессилие в укрощении и ограничении аффектов я называю *рабством*. Ибо человек, подверженный аффектам, уже не владеет сам собой» (там же, с. 41). Таким образом, Б. Спиноза видит свободу человека в его освобождении от зависимости чувств. Однако, в отли-

чие от философов Востока, достижение чувства свободы он связывает с силой разума. Каким же образом это ему представляется?

По мнению Спинозы, укрощение аффектов может произойти благодаря способности души «достигнуть того, что все состояния тела или образа вещей будут относиться к идее Бога». При этом данная способность состоит: «1) в самом познании аффектов... 2) в отделении аффекта от представления внешней причины, смутно воображаемой нами... 3) в том, что аффекты, относящиеся к вещам, которые мы познаем, превосходят по времени те аффекты, которые относятся к вещам, воспринимаемым нами смутно или искаженно... 4) в количестве причин, благоприятствующих аффектам, относящимся к общим свойствам вещей или к богу... 5) наконец, в порядке и связи, в которые душа может привести свои аффекты» (Спиноза, 1984, с. 45–46). Таким образом, Б. Спиноза выделяет причины, порождающие чувства, к которым, прежде всего, относит *характер отношения* человека как к вещи, так и к идее. Эмоции и чувства, следуя общим законам природы, зарождаются в теле и проявляются в душе; их характер обусловлен влечениями и желаниями индивида. Освобождение от аффектов Б. Спиноза видит в обращении к Богу, в подлинном религиозном чувстве – «разумной любви к Богу».

Для немецкого философа Вильгельма Вундта смена эмоционально-чувственных состояний – «это формы течения чувств, которые связаны с изменениями в течении и соединениях представлений» (Вундт, 1984, с. 59). В. Вундт различает чувства и аффекты, интуитивно угадывая пограничный характер природы эмоций, – «аффект не имеет собственной качественной окраски, последняя всецело принадлежит чувствам, которые составляют содержание аффекта» (там же, с. 59). По мнению В. Вундта, испуг, удивление, большая радость, гнев сходны в том, что при их переживании *«все представления исчезают»* (курсив наш. – В. Н.). Т. е. В. Вундт видит в аффектах причину такого восприятия субъектом собственных чувств, при котором он утрачивает способность к их представлению.

В связи с этим можно допустить мысль о том, что в состоянии аффекта субъект сосредоточивает свое внимание не на оценке своего поведения, не на рефлексии своих ощущений и чувств, *а на наблюдении* характера протекания собственного переживания, в котором прекращается означивание себя как «Я». Человек следует за чувствами, которые, нейтрализуя его волю, полностью овладевают им. При этом его рациональное сознание растерянно наблюдает затем, как оно, в ходе своего противостояния нарастающему переживанию, теряет собственную силу. Здесь же В. Вундт отмечает, что аффекты являются одной из образующих сторон сознания, непосредственно связанных с телесностью.

Стало быть, В. Вундт также указывает на телесную природу аффекта, переживая который индивид сосредоточивает свое внимание на чувственных впечатлениях. О генезисе аффектов пишет и современный исследователь сознания отечественный философ И. Н. Харламов: «Переживающее сознание... существует в связи с аффективной предметностью собственных образов» (Харламов, 2006, с. 28). Образ предмета бестелесен, но сам предмет материален. Следовательно, причиной аффективного переживания является предметный мир, в котором пребывает человек.

Генезис аффективных переживаний

Исследуя природу аффектов психики, Уильям Джемс выделяет две группы феноменов, обуславливающих и, по существу, являющихся формами проявления эмоций: «физиологические» и «психологические» (Джемс, 1991). Эти группы он обозначает как *«состояния сознания»*. Согласно У. Джемсу, эмоция представляет собой сознание физиологических проявлений, проекцию в сознании реакций тела на среду, которая воспринимается индивидуумом посредством органов чувств. В теории эмоций У. Джемс заключает, «что телесные изменения следуют непосредственно за восприятием волнующего фактора и что наше переживание этих

изменений, по мере того как они происходят, и является эмоцией» (Джемс, 1984, с. 84). Иначе говоря, У. Джемс делает вывод о том, что источником продуцирования эмоций является тело, спонтанно реагирующее на внешнее воздействие. При этом субъект на рациональном уровне не способен контролировать процесс «разворачивания» сильных эмоций.

У. Джемс отрицает участие в формировании эмоции некоего «психического материала». Его рассуждения выглядят следующим образом: «Если мы представим себе некоторую сильную эмоцию и затем постараемся удалить из сознания переживания всех тех телесных симптомов, которые ей свойственны, окажется, что ничего не осталось... и что сохраняется лишь холодное и безразличное состояние интеллектуального восприятия» (там же, с. 87). Отсюда он заключает, что «полностью лишенная телесного выражения эмоция – ничто» (там же, с. 87). С точки зрения У. Джемса, аффекты свидетельствуют о регрессивной форме поведения человека, его дезадаптацию к ситуации, обуславливают актуализацию «примитивных» инстинктов.

Стало быть, для У. Джемса «психологические» формы эмоций вторичны по отношению к «физиологическим». Однако У. Джемс не объясняет, каким образом тело определяет для себя «отношение» к «волнующим факторам». Всегда ли «отношение» имеет место быть, или же его характер избирателен?

Исходя из представлений о природе пограничных форм сознания, можно допустить *гипотезу, согласно которой оценку «волнующего фактора» осуществляют бессознательные структуры психики*. При допущении данной идеи, представляется актуальной мысль, что первичной областью воздействия среды все же оказывается психическая сфера, которая, транслируя свое «отношение» к волнующему фактору, вызывает в теле вторичные изменения. Субъективная оценка уже состояния тела, производимая на уровне рационального сознания, обуславливает развитие собственно чувств. С нашей точки зрения, *процесс формирования эмоций и чувств* может быть представлен следующим алгоритмом действия:

- восприятие «волнующего фактора» посредством органов чувств;
- «оценка» его значения для индивидуума на бессознательном уровне;
- первичная телесная реакция на «оценку» бессознательного комплекса;
- оценка функционального состояния тела на уровне рационального сознания;
- вторичная психическая реакция, выражающаяся в переживании человеком эмоции и чувств.

Далее можно допустить идею о том, что при проявлении сильных эмоций – аффектов бессознательное «воспринимает» «волнующий фактор» как феномен, имеющий жизненное значение для человека, с присущей ему в данный момент времени устойчивостью, способностью к выживанию. Чем менее пластично поведение человека, выражающееся в ограничении способности к перестройке функций на воздействие негативных факторов, тем сильнее аффективная реакция на внешнее воздействие.

Исходя из представленной модели развития аффектов, более отчетливо проясняется роль телесного фактора в формировании измененных состояний сознания. Сильная аффективная реакция выражается в истерии слез, гомерическом смехе, всепоглощающем страхе и, как его следствии, ступоре эмоций и движения (кататонии), в потере способности к рефлексии. В ситуациях, которые угрожают жизни индивидууму, жизни его организма или в которых разрушается система сложившихся представлений о мироустройстве, формировавшаяся в процессе онтогенеза, утрачивается его способность к критическому восприятию мира. Неспособность избежать тупиковой ситуации, ее преодоления посредством рационального осмысления ее генезиса делает положение индивида невозможным. И тогда функцию «принимающего решение субстрата» берет на себе бессознательное, «лишая» рациональное сознание силы. С «растворением» в сознании образа «Я» исчезает и чувство опасности. Тело, следуя своим инстинктам, «ищет» выход из сложившейся ситуации и подчас совершает невозможное, то, что оно

не могло бы осуществить при сохранении индивидуумом способности к рациональному мышлению. Таким образом, можно допустить мысль, согласно которой аффективные состояния и действия являются и результатом восприятия индивидуумом «волнующего фактора», и причиной проявления чувств.

В этой связи интересна позиция Эдуард Клаппаред, представленная в теории «*синкретического восприятия*», согласно которой «эмоция – это сознание глобальной установки организма... сознание формы... многочисленных органических впечатлений» (Клаппаред, 1984, с. 96), обусловленных восприятием волнующей его ситуации. Характер осознания впечатлений определяет проявление «интеллектуальных чувств», таких как уверенность, сомнение, утверждение, отрицание и т. д., т. е. тех элементов мышления, которые не репрезентируют предметное содержание, а «схватывают» оттенки отношений между воспринимаемыми факторами и установками субъекта на их значимость для него. В то же время «интеллектуальные чувства» несводимы к «чувствам», которыми обозначаются органические ощущения, такие как голод, жажда, усталость и т. д. Последние свидетельствуют о состоянии тела, в то время как первые, отражают отношение субъекта к «волнующим факторам». Исходя из вышесказанного, следует предположить идею о том, что понять смысл эмоций может только тот индивид, который их непосредственно переживает: «Эмоция содержит свою значимость в себе» (там же, с. 96).

Феноменология чувств

Исследуя содержание эмоций и чувств и отмечая их различие, Уильям Макдауголл вводит понятия «*первичные*» – «*примитивные*» эмоции и «*вторичные*» – «*производные*» эмоции (McDougall, 1928, р. 200–204). По его мнению, две фундаментальные формы чувств – удовольствие и страдание – характеризуют состояния тела. Возникновение эмоций связывается с переживанием характера функционирования «телесных приспособлений», с наделением каждого «намерения» организма отличительным качеством – качеством одной из «первичных» эмоций (там же, с. 202). Чувства, как «производные» от эмоций, указывают на способность субъекта «схватывать» и «соотносить» воспринимаемую им среду с особенностями своей души, со своим целеполаганием и уровнем осознания.

Представитель немецкой школы феноменологии Карл Штумпф, предметом изучения которого было исследование возможности объективного познания мира, отождествлял элементарные ощущения с элементарными чувствами. По его мнению, элементарные чувства (боль, наслаждение и т. д.) могут быть сопоставимы с элементарными ощущениями, например, такими, как цвет и звук. К. Штумпф критиковал теорию эмоций У. Джемса, согласно которой телесные ощущения являются главными причинами возникновения эмоций. Он считал, теория Джемса противоречит анализу впечатлений о непосредственно данных нам в опыте феноменах. В теории «чувственных ощущений» К. Штумпф приходит к выводу о существовании «особых сущностей» – «*qualia*», не принадлежащих ни к одному из известных феноменов (Штумпф, 1913).

Современный французский исследователь сознания Мишель Юлен отмечал тот факт, что неспособность представить *qualia* в системе объективных отношений связана с доминирующими когнитивными установками. По его мнению, следует «не столько пытаться их анализировать, сколько ощущать их более интенсивно и тонченно» (Юлен, 2005, с. 90).

Здесь также следует отметить, что исследование проблемы объективации впечатлений, построенных на ощущениях, является одним из ведущих вопросов феноменологической теории чувств. Так, Франц Brentano – кстати, в полном согласии с Рене Декартом – утверждает самоочевидность внутреннего восприятия (тела). Он полагает, что только опыт может рассматриваться как основание для чувственного познания, в котором особое место занимает «идеальное созерцание». С определенной оговоркой можно допустить мысль, согласно которой

Ф. Brentano обращается к методу самосозерцания, объектом которого выступают и психические феномены (эмоции, чувства, представления), и ощущения, связанные с восприятием тела.

В качестве способа анализа самонаблюдения Ф. Brentano предлагает метод, согласно которому *исследование чувственного опыта строится на прослеживании непосредственного следа внутреннего восприятия* (пока оценка ощущений еще доступна непосредственному воспоминанию). «Внутреннее восприятие обеспечивает надежную основу для эмпирической науки психологии; оно способно играть роль даже в случае таких сильных эмоций, которые не поддаются прямому наблюдению» (Brentano, 1912). Иначе говоря, высказывается мысль о том, что переживание чувств, связанных с жизнью тела, имеет не только субъективный, но и объективный характер. Предлагаемый Ф. Brentano метод самонаблюдения, «идеального созерцания», по сути, – одна из техник вхождения в измененное состояние сознания.

Иной позиции в вопросе о чувственном познании придерживается немецкий феноменолог Эдмунд Гуссерль, полагая, что логические заключения не могут описываться в «терминах чувственности». Опираясь на положение И. Канта о том, что «интуирование без понятий слепо, а мысль без интуирования пуста», Э. Гуссерль указывает на возможность «нечувственного интуирования», позволяющей описывать «общие сущности», как типы «категориального интуирования». Не отрицая мысль о необходимости накопления данных из опыта для получения объективного знания, Э. Гуссерль включает категориальное интуирование в список приемов по исследованию ирреальных сущностей. В то же время он отмечает, что интуирование общих сущностей не может не основываться на последовательном рассмотрении репрезентативных примеров, как условия для любой обобщающей «идеации».

Э. Гуссерль исключает имманентность объекта для сознания. Сознание само определяет и вводит в сферу своего внимания объекты среды. В своей работе «Разум и действительность» он формулирует «принцип всех принципов»: «Любое дающее из самого первоисточника созерцание есть законченный источник познания, и все, что предлагается нам в „интуиции“ из самого первоисточника (так сказать, в своей настоящей живой действительности), нужно принимать таким, каким оно себя дает, но и только в тех рамках, в каких оно себя дает» (Гуссерль, 1994). Исходя из данного утверждения, Э. Гуссерль вводит понятие «*аутентичной реальности*», характеризующей данные созерцательного интуирования, как если бы они представляли себя «телесно». Возможность извлечения чувственных данных из восприятия он видит в использовании специальных процедур, обеспечивающих понимание «*аутентичной самоданности*» подлинного восприятия. В своем труде «Логические исследования» Э. Гуссерль, поставив под сомнение самоочевидность внутреннего восприятия, все же настаивает на том, что трансцендентальное Эго, совершив однажды акт феноменологической редукции, остается непогрешимым. Определяя понятие плоть как чувственное образование, как то, что дано человеку в его внутреннем опыте восприятия, Э. Гуссерль допускает возможность познания субъектом самого себя.

Иную мысль на роль восприятия в самопознании высказывает немецкий философ Макс Шелер (Шелер, 1994, с. 95). Не принимая трансцендентальную феноменологию Э. Гуссерля, он оспаривает идею самоочевидности внутреннего восприятия. Для М. Шелера внутреннее восприятие, как акт самопознания, также может быть иллюзорным, как и познание внешнего мира; восприятие внутреннего подвержено влиянию иллюзии в большей степени, чем познание внешнего. Исследуя источники иллюзий в сфере самопознания, М. Шелер, в частности, рассматривает *иллюзии* как производные действий подсознательных структур. Интерпретируя представления З. Фрейда о механизмах подавления чувств (Фрейд, 1993), которые, с точки зрения теории психоанализа, являются основными источниками иллюзий, М. Шелер рассматривает иллюзии как феномены, возникающие в сфере сознания.

Одновременно он полагает, что существует множество чувств, имеющих объективный характер, содержательно отличающихся от субъективных переживаний. Опираясь на труды

Августина Аврелия и программу «порядка» или «логики сердца» Блеза Паскаля, основанную на «достоинствах, незнакомых интеллекту», М. Шелер доказывает идею о том, что «*логика сердца*» может быть положена в основание феноменологического исследования процесса восприятия. Гуманистический подход М. Шелера в исследовании чувственного познания позволяет по-иному отнестись к оценке характера получаемой информации. Так, эмпатия им рассматривается как акт «вчувствования в предмет познания» (Костецкий, 2006, с. 73).

Особый интерес на предмет генезиса чувств вызывает позиция французского философа Ж.-П. Сартра. Резюмируя представления о природе аффекта, изложенные в работах Ф. Брентано, Э. Гуссерля и М. Шелера, Ж.-П. Сартр отмечает, что, согласно взглядам вышеназванных философов, «аффективное поведение „есть некое переживание“... Чувство представляется чем-то вроде чисто субъективного и невыразимого потрясения... оно остается всего лишь *осознанием* тех или иных органических изменений» (Сартр, 2002, с. 142–143) (курсив наш. – В. Н.). Ж.-П. Сартр считает, что данная позиция отражает идею «аффективного солипсизма», сводящая аффект к одной из форм проявления примитивной стадии психического развития. Такое отношение к чувствам объясняется попыткой исследования природы ощущений без интерпретаций их значения в жизни человека (там же, с. 143).

В чем же тогда заключена природа чувств для Ж.-П. Сартра? По его мнению, аффективные состояния как нечто инертное, влекомое потоком сознания, не существуют. В действительности наблюдаются *аффективные сознания*: «Чувства имеют особую интенциональность, они представляют собой один из способов *трансцендировать* себя» (там же, с. 143). Полемизируя с У. Джемсом, Ж.-П. Сартр указывает на то, что чувства, аффекты всегда имеют свой объект, на который они направлены: «Они задают смысл объекта и тем самым являются аффективной *структурой*» (там же, с. 144).

Иначе говоря, для Ж.-П. Сартра «эмоциональное поведение вовсе не есть душевное смятение: это организованная система средств, которые направлены к цели» (Сартр, 1984, с. 125). Анализируя основные положения теории эмоций, изложенные в работах гештальтпсихологов К. Левина, П. Гийома и др., Ж.-П. Сартр рассуждает о том, что причины аффективного поведения кроются в ослаблении барьеров, которые разделяют глубинные и поверхностные слои психики, барьеров между реальным и ирреальным. Так, например, в состоянии гнева человек испытывает сильное психологическое напряжение, пытается освободиться от него путем грубых действий, менее адаптированных к условиям решений.

Ж.-П. Сартр полагает, что «*эмоция есть некоторый способ понимания*», в процессе которого «взволнованный субъект и волнующий объект объединены в неразрывный синтез» (там же, с. 130). При этом поиск субъектом выхода из ситуации напряжения осуществляется неосознанно – путем принятия новых отношений и требований среды, обстоятельств мира. Каким же образом, по мнению Ж.-П. Сартра, это удастся сделать? При аффекте сознание изменяет себя для того, чтобы преобразовать отношение к объекту. Отсюда эмоциональное поведение не является эффективным, так как «в эмоции именно тело, руководимое сознанием, меняет свои отношения к миру с тем, чтобы мир изменил свои качества» (там же, с. 130).

В данном утверждении Ж.-П. Сартр указывает на эмоциональные реакции, имеющие деструктивное значение для сознания. Но спрашивается, можно ли рассматривать эмоции как средства неэффективного пребывания человека в мире? Может быть, именно благодаря возможности регрессии, благодаря аффектам человек способен решать задачи, понимание которых недоступно для его рационального сознания?

Регрессия рационального сознания при сильных эмоциях связывается Ж.-П. Сартром с идеей «погружения» сознания в «магический мир», в котором тело становится непосредственно переживаемой данностью. Для Ж.-П. Сартра «магическое» не есть некоторое эфемерное качество, оно проявляется не в детерминированной деятельности, а в момент внезапного озарения при восприятии действительности «*собственным телом*», которое «конституирует»

для себя ее значение. Отсюда Ж.-П. Сартр делает вывод о том, что значение и магия эмоций идут не от субъекта восприятия, а от мира, на который он направлен сознанием и который конституируется телом.

Говоря о магическом мире, Ж.-П. Сартр, по существу, описывает такой способ аффективного восприятия, при котором сказочно преломляется образ того, что в «нормальном» состоянии сознания дается как нечто обыденное, обыкновенное. Магическое событие открывается в измененном состоянии сознания. Стало быть, *аффект – одна из форм измененного состояния сознания*, находясь в котором человек, ощущает магию мира; «поскольку тело есть вера. Сознание в него верит» (там же, с. 135).

По всей видимости, Ж.-П. Сартр пишет о природе эмоций «второго порядка», на которые может направлять свое внимание рефлексивное сознание. Но, может быть, не сознание увлекает тело «в магический мир», а само тело обращается к той части своего сознания, которая связывает его с миром вне оценочных действий со стороны рациональной ее части?

Аффекты как состояние трансгрессии

СИНГУЛЯРНОСТЬ в философии (от *лат. singularis* – единственный) – единичность существа, события, явления.

С точки зрения философии постмодернизма, аффекты можно рассматривать как акты «трансгрессии». «Трансгрессия – это жест, который обращен за предел», – писал Мишель Фуко¹. Трансгрессивный переход человека из одного состояния сознания в другое не «вытекает» из предыдущего. Трансгрессивный акт характеризуется отрицанием предела той или иной культурной традиции. Согласно постмодернистским представлениям, трансгрессивное событие взламывает систему табулированных запретов, обновляет ее содержание, не позволяет ей стать гипертекстом, замыкающим сознание субъекта в границах определенной культурной парадигмы и тем самым лишаящим его возможности обновлять стратегии познания.

Однако даже в рамках навязываемой обществом модели метазнания индивидуум, как сингулярный феномен, познает реальный мир и себя не посредством усвоения гипертекста, а благодаря осуществлению трансгрессивных актов. Можно допустить мысль о том, что трансгрессия – это одна из форм аффективного переживания человеком иной реальности, в которой он проявляет себя в иных формах выражения. В состоянии аффекта его действия эксцентричны, непредсказуемы, неосознаваемы; они экстенсивны, избыточны своей живостью, пластичностью, подвижностью.

Рассматривая представления Б. Спинозы о природе аффекта, Жиль Делез видит в аффекте *органическую связь души и тела*. Он спрашивает: «Что может тело? На какие страсти оно способно?» (Карцев, 2005, с. 144) – и отвечает, что человек не знает, «на что способно тело», возможности тела «превосходят наше знание» о нем. В трансгрессивном акте само тело становится гипертекстом, она определяет направленность сознания на самого себя и на его связь с телесными феноменами.

Мы полагаем, что в состоянии трансгрессии опыт прошлого, как источник, предопределяющий стратегии поведения, утрачивает ведущее значение в принятии решений. В измененном состоянии сознания индивидуум «принадлежит» исключительно настоящему, которое дано ему посредством восприятий. Его чувства зависят от характера разворачивания значимого события, его отражения в душе и теле. При трансгрессии происходит формиро-

¹ «Трансгрессия» – это одно из ключевых понятий постмодернизма, обозначающее феномен перехода непроходимой границы. Содержание понятия «трансгрессивный переход» раскрывается в работах Бланшо, Делеза, Гваттари, Батая и др. французских философов. Согласно Фуко, «философия трансгрессии извлекает на свет отношение конечности к бытию, этот момент предела» (Можейко, 2001, с. 842–843).

вание принципиально новых отношений субъекта и объекта, «Я» и души, не детерминированных только наличным психофизическим состоянием. Трансгрессивный переход выражается в причудливом скрещивании новых форм эмоциональных репрезентаций, свободных от рамок рационального сознания. Рождение новых связей между сознанием и душой – событие, не вытекающее из логического продолжения предыдущего опыта существования индивида. В этом случае «прозрение» – непредсказуемое, непредполагаемое событие. Но оно может и не наступить.

Трансгрессивный переход совершается вне речевого акта; субъект следует за своей интуицией. Его пространство бессознательного становится средой, в которой он обнаруживает иное – трансцендентальное «знание». Формы трансгрессии изменяются в зависимости от времени и типа культуры: от медитативного созерцания до экстатического танца, от шаманских ритуалов до театральных зрелищ. Так, в театре жестокости Антонена Арто *«искусство не является подражанием жизни, но сама жизнь – это подражание некоему трансцендентному принципу, в контакт с которым мы вступаем благодаря искусству»* (Арто, 1993, с. 15)².

Исследование чувств человека, находящегося в измененном состоянии сознания, может быть осуществлено на принципах *номадологического подхода* – отказа от выделения фундаментальных оппозиций: внешнего – внутреннего, прошлого – будущего. Снятие жесткой оппозиции, исключающей различие психического и телесного как бинарных отношений, позволяет увидеть нелинейный характер разворачивания бытия человека как целостного существа. В деконструировании оппозиции Жак Деррида видит возможность «опрокинуть иерархию» (Деррида, 2000). В нашем случае речь идет о преодолении представлений об иерархичности отношений духовного и телесного.

Отказ от жесткой дифференциации признаков по принципу «значимое – незначимое» позволяет ранее незначимое сделать значимым. Данный принцип может применяться для деконструкции ведущих дискурсов, определяющих характер объективации воспринимаемой информации. Так, проживание спонтанно проигрываемого события в парадоксальном пространстве драматического действия (например, в театре абсурда С. Беккета – Беккет, 1991) может вызвать состояние трансгрессии, под воздействием которого ранее сформированный той или иной социокультурной средой дискурс может быть деконструирован.

Следует отметить, что дискурсивное мышление навязывает индивидууму некое суждение относительно сущности вещей, чем предопределяет характер восприятия и чувствования. В рамках *номадологического подхода* изменяется представление о персонифицированном статусе чувств, которое может осуществиться по трем направлениям:

- деривации, т. е. посредством исключения либо перекодирования тех или иных обобщающих понятий;
- мутации – трансформации позиций, языка или соответствующей предметности;
- редистрибуции – трансформации внешних по отношению к дискурсу социокультурных процессов, опосредующих формирование самого дискурсивного мышления (Можейко, 2001, с. 233–237).

Как видно из анализа предыдущего материала, *дискурс*, т. е. «вербально артикулированная форма объективации содержания сознания» (там же), навязывает себя «Я», предопределяя тем самым формирование устойчивого чувственного образа. Отсюда *представление о чувстве является дискурсивно зависимым*; характер мышления, означивания обуславливают отношение к тем или иным составляющим элементам индивидуальной целостности. В то же время эмоции и чувства каждого человека сингулярны; они неустойчивы, текучи, многопо-

² Антонен Арто видит в «театре жестокости» возможность «заставить метафизику войти в души через кожу». «Театр жестокости» – это преображающая жизнь болезнь, наполненная свободой от нравственных правил (с. 108).

лярны. Чувства синергированы: они одновременно принадлежат и миру людей, и миру природы. Формы их проявления гетерогенны: они отражают отношение индивидуума и к себе, и к своему окружению. Иными словами, эмоции и чувства «присутствует» как для самого субъекта, так и для других людей.

Человек «креативен», т. е. способен «достигать» самого себя через акты спонтанного действия, оформленного идеей о познании глубин своей самости. Вектор трансформации ведущего дискурса в состоянии трансгрессии обуславливает характер изменения представлений субъекта и об образе своего «Я». Раскрытие и осознание содержания глубин психического позволяет познающему себя прикоснуться к своей подлинной аутентичной сингулярности. Решить эту задачу он, скорее, способен в пространстве трансгрессивных отношений – в аффекте, в процессе переживания собственной целостности, неразрывной связи с миром чувств.

Трансгрессивный переход представляет собой пограничное состояние психики, при котором баланс сознательно-бессознательных сил смещается в сторону бессознательного комплекса. По мнению Х. Плеснера (Plesner, 1941), анализ содержания пограничных состояний может приблизить нас к обнаружению и пониманию устойчивых схем человеческого бытия. При смехе и плаче, как наиболее ярких формах выражения аффекта, индивидуум «как плотино-душевное единство» отказывается от намерения интенционального наблюдения и рационального осознания своего поведения. Мы считаем, что в состоянии аффекта характер действия не детерминирован установками «Я»; образ «Я» «исчерпывает» себя как знак, вокруг которого организуется психическая жизнь субъекта. Бессознательное, будучи средой, в которой зарождается аффект, продуцируя его, «переживает» его.

В работе «Смех и слезы» Х. Плеснер в эмоциональных реакциях видит признаки предельных форм выражения человеком своей единой телесно-духовной сущности (там же). Пространство сильных эмоций определяет формирование нового отношения к себе, поскольку смех и плач отражают взаимообогащение сознательного и бессознательного.

Однако в рассуждениях Х. Плеснера полемически звучит утверждение, согласно которому смех и плач являются предельно эксцентрическими реакциями, в которых экзистенциальное смещается в сторону тела, к чистому «бытию телом». Что же тогда можно сказать о состоянии управляемого транса, состоянии, к которому сознательно стремится человек, достигая его усилием воли с привлечением и в дальнейшем с «уничтожением» деятельности рассудка? Ведь в состоянии управляемого транса не только выводятся из поля осознания «Я», но и по воле субъекта может быть прекращено осознание ощущения собственного тела.

Мы полагаем, что, при сознательном достижении состояния транса в восприятии субъектом себя, «Я», как личностное ядро, трансформируется в «не-Я». Восприятие субъектом себя осуществляется не посредством интерпретации собственных ощущений, приходящих от тела (акт транса проходит в ментальной «тишине»), а благодаря непереводимому на язык слова «знанию», произрастающему по мере «проникновения» сознания в то, что не имеет определения. При этом тело, непроявленное для рассудка в состоянии транса, остается осознаваемым объектом, управляемым по воле субъекта. Иначе говоря, в состоянии транса по воле познающего индивидуума тело может являться или не являться ему, оно может быть, а может не быть местом разворачивания актов самосознания, индикатором происходящих в нем перемен.

В каких же ситуациях человек переживает *чувство трансгрессии*? С феноменологической точки зрения, трансгрессивный переход можно рассматривать как переживание праздничных чувств, благодаря которым некий предел мироощущений, мирочувствования становится преодолимым. Чем же является праздником для человека? Праздник – это событие, обладающее тайной, непредсказуемостью происходящего. Он желаем, потому что в нем человек ищет чудо. Само его ожидание настраивает сознание на восприятие необычного. Аффективное переживание чувства праздника говорит о бурных переменах в психике субъекта –

переменах, делающих его открытым для восприятия нового. В процессе позитивного переживания необычного экзистенциального опыта изменяются ранее заданные формы чувствования, рассуждения, действия.

Онтология смеха

Трансгрессивный переход обнаруживает себя в «народной смеховой карнавальной культуре», исследованной Михаилом Бахтиным. Карнавал представлен «как путь к свободе», как способ утверждения свободного самосознания (Федяева, 2007, с. 46). Смех рассматривается М. М. Бахтиным как раскрепощающая, жизненная сила³. По мнению Виталия Львовича Махлина, именно смех помогает определить индивидууму его место в мире других, место «смеховой внеаходимости» (Махлин, 1991, с. 156–211). Человек смеется над собой, над своим абсурдным положением в мире потому, что он не может видеть и не может понимать своего предназначения. В смехе индивид способен увидеть себя со стороны как субъекта, разыгрывающего роли по сценариям других людей. В карнавале он действует, занимает активную позицию. В гротескных формах отражается содержание его бытия, его отношение «к ситуации окружающего мира» (Петров-Стромский, 2006, с. 86).

Для М. М. Бахтина роль Другого в восприятии индивидуумом себя обуславливает его узнавание себя (Эпштейн, 2006, с. 33). Благодаря присутствию Другого индивид находит свое место в мире; его пространственно-временные границы выходят за пределы его-для-себя и образуют то бытие, которое имеет для него, говоря словами Морис Мерло-Понти, «*онтологическую значимость*». «Смысл целостности, который я извлекаю из своих собственных актов чувствования и видения, также является опытом любого другого человека, несмотря на то, что каждый приходит к различной целостности», – отмечает К. Эмерсон (Эмерсон, 1997, с. 80), обращаясь к идее о возможности субъекта видеть «вне себя других» (Махлин, 1991, с. 168) и, наоборот, находить «себя в мире как „другого“» (Махлин, 1990, с. 109).

Для индивидуума ритуал, праздник, карнавал имеют «онтологическую значимость». Его сущность заключается в том, что бессознательное, «изнанка» меня, то, что скрыто от меня, предстает Другому в силу его внеаходимости относительно меня. Мое индивидуальное тело для Другого становится всеобщим, всенародным телом: гротескное поведение моего тела не требует ничего дискурсивного для поддержания своей самодостаточности.

«Карнавал не является всецело сознательной сущностью. Его идеал – это не оформленное несовершенное тело» (Эмерсон, 1997, с. 19). Неоформленным для человека становится тело, когда он «поглощен» смехом, когда его самость заявляет себя перед миром в той форме, которая присуща исключительно ей, т. е. тому, что составляет его *аутентичность*. Неоформленным, гротескным тело воспринимается Другим; для него экспрессивные, аффективные действия откровенны и чрезмерны, напротив, для субъекта они завораживающие и естественные; телесная переменчивость свидетельствует о возможности быть свободным, о жизненности.

По мнению Татьяны Валерьевны Щитцовой, обращение к карнавалу позволяет М. М. Бахтину исследовать «надындивидуальный аспект события», проявляющийся в двух формах: темпоральности и телесности (Щитцова, 2006, с. 210). Описание темпоральности карнавала, как трансгрессивного события, становится возможным благодаря умению «видеть время в пространственном целом мире и воспринимать наполнение пространства не как готовую данность, а как становящееся целое» (Бахтин, 1986, с. 216). Надындивидуальный аспект обусловлен неспособностью человека видеть себя в целом: «Свою собственную наружность человек сам не может по-настоящему видеть и осмыслить ее в целом» (там же, с. 334).

³ С точки зрения В. Петрова-Стромского, «эстетика Бахтина уникальна по существу: это не гносеологическая теория, а... социальная онтология» (Петров-Стромский 2006, с. 87).

Свободное тело порождает свободные чувства – искренний смех, откровенные слезы. М. М. Бахтин, ссылаясь на концепцию гротескной сатиры Людвига Шнееганса, видит в смехе родовой акт. «Разинутый рот, выпученные глаза, пот, дрожь, удушье, раздутое лицо и т. п. – все это типичные проявления и признаки гротескной жизни тела; в данном случае они осмыслены разыгрываемым актом родов» (Бахтин, 1965, с. 343). Для М. М. Бахтина гротескное тело – «становящееся тело», оно «само строит и творит другое тело... поглощает мир и само поглощается миром» (там же, с. 14).

Мы полагаем, что смех есть способ освобождения человека от чрезмерности, избыточности чувств, связанных с Другим, – это пространство его творения, в котором гротескное тело обретает иную степень свободы. В смехе оно, сбрасывая навязанные рассудком формы, состояния и качества, **«находит» в себе себя**. Смеясь, человек, благодаря возможности непосредственного «соединения» с миром, «оставив» вне себя все то, что ему мешает быть собой, «обретает» свое подлинное звучание. Он «творит» себя заново, освобождаясь в состоянии аффекта от онтогенетической заскорузлости.

Гротескное тело активно, чрезмерно, беспечно; оно обращено на само себя, на те стороны вещественного мира, принятие которых делает его более сильным, свободным, жизненным. Это уже не индивидуальное тело, оно принадлежит всему миру, так как стремится в нем быть в том качестве, в котором стираются границы между ним и средой. Смех – это трансцендентное движение в то, что порождает открытая душа, это стремление соединиться с тем, что является для человека первоначалом, первопричиной, и только в лоне его он становится неуязвимым, счастливым, безграничным – становится самим миром. «В сущности, в гротескном образе, если взять его в пределе, вовсе нет индивидуального тела... это – проходной двор вечно обновляющейся жизни, неисчерпаемый сосуд смерти и зачатия» (там же, с. 14).

Так что же такое смех? Исследование природы смеха связано с интерпретацией форм проявления смеховой культуры. Попытка систематизации представлений о смехе впервые была осуществлена А. Бергсоном. Рассматривая причины и формы проявления «бурных эмоций», включая смех, А. Бергсон усматривает связь между интенсивностью проявлений чувств и реактивностью движений, «производимых организмом и воспринимаемых сознанием» (Бергсон, 1992, с. 63). При этом сила смеха определяется числом и природой периферических ощущений, которые его сопровождают. Однако для современного исследователя природы смеха Марины Тулеухановны Рюминой, данный класс эмоций относится к «психофизиологическому» уровню, который, по ее мнению, противостоит «культурному» (Рюмина, 2006, с. 128).

А. Бергсон выделяет три предпосылки проявления комического:

- первая указывает на то, что «не существует комического вне собственно человеческого»;
- вторая – «у смеха нет более сильного врага, чем волнение... смешное... обращается к чистому разуму»;
- третья указывает на то, что «разум, которому оно (смешное) обращается, должен непременно находиться в общении с разумом других людей» (Бергсон, 1914, с. 98–99).

Следовательно, по А. Бергсону, смешное имеет социальное, коллективное лицо, оно проявляется там и в тех случаях, «где хотелось бы видеть подвижность, внимание, живую гибкость человека» (там же, с. 105).

Владимир Яковлевич Пропп пишет, что смех представляет собой «особого рода условный рефлекс, но рефлекс, свойственный только человеку» (Пропп, 1976, с. 178). Исследования В. Я. Проппа архаической культуры ритуального смеха раскрывают причины двойственности его природы, его социальную сущность. С одной стороны, смех является формой реагирования души на воздействие среды; с другой, он отражает мифологические аспекты культуры.

С точки зрения Софьи Залмановны Агранович и Сергея Викторовича Березина, смех выступает в качестве аффективной судорожной реакции организма на внутреннее напряжение, возникающее в результате когнитивной ошибки осмысления, переданного двумя разными коммуникативными способами информационного послания (Агранович, Березин, 2005, с. 281). Рождение смеха связывается с процессом формирования человеческого сознания, с конкуренцией двух способов в подаче одинаковой по содержанию информации: сенсомоторной, опосредованной деятельностью правого полушария, и протOVERBальной – левого полушария. «Подача одной и той же информации двумя способами одновременно разрывала смысл послания надвое» (там же, с. 282), создавая ситуацию двусмысленности, которая порождает смех.

Архаический смех, по мнению авторов, является реакцией на деструкцию, редуцирование телесного поведения человека, на то, что ассоциируется с хаосом. В архаических традициях и ритуалах *посредством смеха через уничтожение хаоса зарождалось новое в старом*. Архаическое сознание, созерцая неструктурированные, аморфные тела, действия, образы, воспринимает их как смешные в силу их неопределенности, нежизненности.

Ссылаясь на М. М. Бахтина, авторы интерпретируют понятие гротеска как архаическую художественную форму видения, как проекцию телесной «нерасчлененности», аморфной массы первообразов архаического сознания (там же, с. 290). Гротескные фигуры – хтонические (подземные) чудовища, такие как химеры, сатиры, кентавры, сфинксы, представляют собой образы из разрозненных стихий, несоединимых в одно гармоничное целое. По мнению исследователей, хтонические существа олицетворяют собой архаические представления об уцелевших обломках хаоса, прорвавшихся в космос. В силу бинарности, незавершенности, двусмысленности, образы этих существ являются потенциально смешными. Иначе говоря, *смех, как защита от хаоса*, прорывается в результате рефлексии восприятия хтонических образов, которая направлена на упорядочивание представлений о мире. Сознание порождает сюжеты, в которых чудовища лишаются силы, так как они воспринимаются как нелепо выглядящие, ограниченные своей незавершенностью существа. Отсюда оба автора рассматривают смех как средство преодоления неопределенности формы, границы, т. е. хаоса.

Однако предлагаемая интерпретация природы архаического смеха недостаточно убедительная. С. З. Агранович и С. В. Березин не рассматривают особенности влияния на смех типологических образов. Мы полагаем, что тот образ, скорее, будет восприниматься как смешной, неопределенный характер которого свидетельствует о его неагрессивной природе. Напротив, агрессивный деструктурированный образ вызывает чувство панического страха, подавляющего способность к критической оценке наблюдаемого. Дети не смеются, а боятся хтонических существ, взрослые испытывают состояние фрустрации, депрессии при просмотре фильмов ужасов. Видимо, об открытии для себя подобных хтонических образов в процессе исследования сознания в состоянии медитативного транса писал Шри Ауробиндо. Чем глубже он «погружался» в глубины своего сознания, тем кошмарнее становились воспринимаемые в его воображении образы низшего плана бытия.

При исследовании роли телесности в формировании феномена смеха С. З. Агранович и С. В. Березин обращаются к рассмотрению двухплановости гротескового тела: первого, которому принадлежат хтонические образы, включающие элементы человеческого тела, и второго – ассоциированного с образом гипертрофированного человеческого тела. Антропоморфная природа последнего связывается авторами с противопоставлением образа индивидуального тела образу родового тела. Индивидуальное тело понимается как тело мира, как тело первоначала, проходящего через бесконечных перерождений.

Возможно, смех возникает при восприятии деструктивных форм и действий человека. Дисгармоничное, раздробленное тело отождествляется с личностью, поведение которой вычурно, демонстративно. Иначе говоря, внешне выраженная ограниченность сознания, наблюдаемая в нарушениях сенсомоторной сферы «воспринимается» на архаическом уровне

как нелепый феномен. Такое поведение ассоциируется с образами сказочных чудовищ, с представлениями о хаосе, с безумием. Воспринимая дисгармоничные формы, человек перед уродливым образом испытывает чувство страха, психологическое и физическое напряжение. Смех может стать средством снятия этого напряжения, способом защиты от кошмарного образа, который запечатлевается в памяти бессознательного и прорывается в сознании при переживании пограничных состояний психики. Таким образом, можно сделать вывод о том, что *смех приостанавливает «сползание» индивидуума в небытие, в хаос, туда, где растворяется его личность.*

Иной взгляд на природу смеха просматривается в трудах М. Т. Рюминой. В своей типологии смеха М. Т. Рюмина опирается на исследование двух аспектов его каузальности: истории смеха в культуре и анализа формирования эстетики смеха в онтогенезе. По ее мнению, «психофизиологический смех» носит индивидуальный характер и связан с характерологическими чертами смеющегося субъекта. «Культурный смех» имеет иное семантическое значение, иные смыслы. В связи с этим М. Т. Рюмина видит «несообразность в понимании смеха» в противоречии между культурным эквивалентом «психофизиологического смеха», представленном в виде идеи «жизнедателя», и «новыми смыслами смеха» (Рюмина, 2006, с. 133). Полемизируя с М. М. Бахтиным, М. Т. Рюмина подчеркивает мысль об уничтожении во время карнавала духовного начала. По ее мнению, смех «роднит человека с животным» и приводит «к вырождению и деградации самого человека» (там же, с. 226).

Если для Бахтина «подлинная праздничность» двумерна и амбивалентна и имеет не только отрицающее значение, но и положительное, возрождающее, то для М. Т. Рюминой «это раздвоение означает смерть целостности» (там же, с. 219), «это есть хаос, потеря порядка» (там же, с. 229). Стало быть, оба исследователя отмечают парадоксальный, амбивалентный характер карнавального смеха, «карнавализованного сознания». Но для М. М. Бахтина это «приобщение к земле, как к поглощающему и *одновременно* рождающему началу» (Бахтин, 1965, с. 28), для М. Т. Рюминой это начало катастрофы, акт самоубийства. М. М. Бахтин анализирует гротескное тело как место пребывания возрождающей силы, местом рождения нового. Он пишет: «... гротескные образы строят, в сущности, двутелое тело. В бесконечной цепи телесной жизни они фиксируют те части, где одно звено заходит за другое, где жизнь одного тела рождается из смерти другого – старого» (там же, с. 353). Для М. Т. Рюминой вещественное, материальное всеобщее единство, проявляющее себя во время карнавала, олицетворяет собой единство распада, соединения в гибели (Рюмина, 2006, с. 229).

Но животное априори не способно смеяться – хотелось бы подчеркнуть эту мысль! Может быть, смех есть акт бессознательного стремления «вниз», в тело, в сторону безумия, акт потери индивидуумом человеческого лица, как полагает М. Т. Рюмина? С этими доводами М. Т. Рюминой никак нельзя согласиться. Мы полагаем, что смех появляется в процессе восприятия и когнитивной оценки смеющимся привлекающего его внимание события. Именно рациональный аспект отличает человека от животного. Смех выступает как след интенционального внимания, как отражение отношения субъекта к объекту, индивидуума к событию. С одной стороны, «карнавализация сознания» приводит к «оживлению» естественной телесности, к усилению жизненной функции; с другой стороны – к трансформации личности, к отказу от условностей культуры. Такое состояние сознания можно охарактеризовать как порог, переход, трансгрессию, пройдя который одна индивидуальность обретает новое видение себя в мире, открывает в себе новые возможности для жизни, другая подходит к границе своего существования, к саморазрушению.

Смех – это то, что, по мысли М. Хайдеггера, можно обозначить как «знак», «симптом». Функция знака – это процесс соединения индивида с миром (Мерлин, 2006, с. 31). О значении смеха для конкретного индивидуума можно говорить только при раскрытии содержания состояния сознания, в котором он находится. Здесь встает вопрос о том, в каком свете субъект

ект воспринимает свою телесность: как место зарождения нового знания либо как инструмент удовлетворения своих животных потребностей?

По нашему мнению, идеи М. М. Бахтина и М. Т. Рюминой не противоречат друг другу, они раскрывают разные стороны одного и того же класса явления. Обе позиции достаточно убедительны. Но, если для М. М. Бахтина «карнавальная смех» рассматривается как форма освобождения человека, его индивидуального начала, то для М. Т. Рюминой это «потеря своей личности», уничтожение индивидуальности. Мы полагаем, что *смех – это состояние, в котором личность обретает чувство индивидуальной свободы. Это возможность быть таким, каким ты есть «здесь и сейчас», когда испытываешь чувство полноты жизни. Это пространство, в котором можно наблюдать присутствующие только тебе аутентичные формы выражения.*

В состоянии аффекта границы между прошлым, настоящим и будущим стираются; человек познает то, что недоступно ему в «нормальном» состоянии сознания. Покидает ли его в этот момент способность к рефлексии? Нет! Восприятие себя при аффекте становится еще более ярким, всеобъемлющим, всеохватывающим. При этом восприятие не оценочное, недискурсивное. Трансгрессивное состояние созерцающее, принимающее, позитивное. В момент аффективного переживания человек обретает чувство полноты жизни, радостное ощущение себя, чувство бесконечной свободы. Его способность к рефлексии сохраняется, так как он, наблюдая в себе процесс развития эмоционального состояния, способен соотносить значения переживаемого с пониманием себя. Это выглядит так, как будто он рассматривает объекты за стеклом проносящегося поезда, в котором он находится.

Однако, переживая смех, индивидуум не вычленяет для себя свою субъективность, а ощущает себя частью данного ему в восприятии мира. Т. е. он воспринимает себя и мир как тождественные, неразрывные друг с другом взаимообусловленные феномены. «Внешний мир и сознание – одно и то же, поскольку одни и те же простые элементы составляют и то и другое», – отмечал Э. Шредингер (Шредингер, 2005, с. 55). По мысли Эрвина Шредингера, «Я» не обособлено. Оно связано с цепью физических и интеллектуальных событий, к которым «Я» «принадлежит в качестве противоборствующего члена и которую оно продолжает» (там же, с. 43). Благодаря сознанию субъект, т. е. «Я», являет себе мир, состоящий из элементов сознания. Для Э. Шредингера «мир сам себя открыл в свете сознания, в то время как он, если бы этот поворот не произошел, уподобился бы спектаклю перед пустым залом, никому не данным, и, следовательно, остался бы не осуществившемся в собственном смысле слова!» (там же, с. 59).

Итак, анализ представлений о природе аффектов в работах отечественных и зарубежных философов и психологов показывает необходимость интерпретации теории арт-терапии в свете исследования связей телесного и духовного в субъекте, находящегося в измененном состоянии психики. Неоднозначность трактовки в научной литературе причин зарождения сильных эмоций и чувств, тем не менее, не снимает актуальность вопроса о влиянии психического состояния на характер восприятия субъектом себя и мира. Аффект, как пространство «стирания» граней между «Я» и «не-Я», «мной» и «Другим», можно рассматривать как предельную форму бытия субъекта, за которой он сам и окружающий его мир исчезают как данные ему социальные феномены.

В состоянии аффекта, при смехе двойственность человека, как духовно-телесного существа, снимается. Индивидуум воспринимает себя не через призму виртуального образа, соединяющего в себе представления о нечто неопределенном, а посредством ощущений, переживаемых в своей целостности. И тогда конфликт между сознательным и бессознательным исчерпывается, по мере освобождения человека от привязанности к своему идеальному образу. В аффекте личность пребывает в данной ей данности, границы которой «стираются» в процессе переживания чувства безграничности бытия.

3. Психология воображения

Сознание в свете экзистенциальных и структурно-аналитических концепций

Как отмечал Л. С. Выготский, исследование природы воображения представляет собой третий аспект по изучению психологии искусства. В научной литературе воображение рассматривается как свойство сознания, ориентированное на формирование новых образов. Помимо памяти, намерения, воли, решающее значение в креативном процессе имеет способность человека к соединению и раскрытию являющихся ему во фрагментарном виде обрывочных представлений о целостном образе. Структурирование художественного образа в единое целое осуществляется в ходе непосредственной работы с ним на листе или в танце, в процессе звучания или драматической игры. И такая возможность вытекает из способности человека к рефлексии, к самоанализу.

Для того чтобы у читателя сложилась более ясная картина о природе воображаемого и возможности его исследования в арт-терапевтической практике, остановимся более подробно на интерпретации основных теорий сознания, так как воображение, с точки зрения философии, есть акт сознания, акт рефлексии.

Акт рефлексии, т. е. того, что может быть обозначено как осознание субъектом себя по отношению к феноменальному миру, принадлежащему исключительно ему, обусловлен уровнем развития его рационального сознания. Знание является субъективным, так как оно соотносится со способностью конкретного субъекта к познанию. Осознавая возможность осознания себя, субъект осознает, т. е. рассматривает, получаемое им знание в контексте его отношения к нему. Он принимает это знание, точнее, оно становится его, только в том случае, если позволяет ему приблизиться к познанию себя.

Но что есть сознание? Обратимся к анализу значений данного понятия, представленного в трудах ряда современных зарубежных и отечественных ученых. Следует отметить, что представления о природе сознания складывались на основе рефлексии опыта восприятия идеальных и материальных форм проявления мира. Древнегреческий философ Платон указывал на несовпадение идеальных форм содержания сознания с миром повседневных явлений. На автоматизм, пассивность процессов восприятия указывали Джон Локк и Дэвид Юм, полагая, что из «атомов» ощущений складываются более сложные представления и понятия (Локк, 1985; Юм, 1995). Иной позиции придерживались Готфрид Вильгельм Лейбниц и И. Кант, рассматривая разум как определяющий фактор в организации восприятия ощущений (Лысенко, 2006).

Формирование знания о генезисе психики и сознания обусловило смешение представлений о содержании понятий «мышление» и «сознание»; при этом логическому мышлению был придан «какой-то онтологический приоритет» (Риккерт, 1998, с. 30). Однако в ряде исследований отмечалось, что содержание сознания может быть абсолютно иррациональным. Так, У. Джемс выдвинул сомнение в возможности нахождения логического определения сознания (Джемс, 1913).

Дальнейшее исследование природы сознания в рамках феноменологии показало, что ментальные понятия, в отличие от понятий, характеризующих материальные объекты, имеют интенциональную природу. В современной философии сознания существует плюрализм позиций, который связан, по-видимому, с неспособностью ответить на вопрос «Что есть сознание?». «Сознание – завораживающий, но прозрачный феномен: невозможно специфицировать, что же оно такое, что оно делает и почему оно эволюционировало» (Chalmers, 1996, p. 3).

По мнению Нины Степановны Юлиной, дискуссия идет по поводу того, какие исследовательские стратегии считать оптимальными в анализе феномена сознания:

- опирающиеся на социологические факторы и исследующие семиотические системы;
- рассматривающие в качестве приоритетных – биологические феномены, определяющих генезис формирования сознания (Юлина, 2004, с. 44).

Согласно биологически ориентированной стратегии, природа сознания кроется в способности мозга продуцировать ментальные свойства психики. В социологической модели рефлексия сознания связывается, в первую очередь, с исследованием социолингвистических аспектов проблемы. При этом Н. С. Юлина отмечает, что в российской философской литературе 1960–1970-х годов сложилось тождественная градация стратегий исследования сознания. В то же время Эвальд Васильевич Ильенков, в отличие от биологически и социолингвистически ориентированных подходов, определяет мышление как «продукт и форму духовного производства» (Ильенков, 1962, с. 219), «особую форму общественно-трудовой деятельности» (там же, с. 212).

Рассмотрим современные теории сознания, в частности, описанные в последних отечественных периодических изданиях по теме философия сознания и в работе Н. С. Юлиной «Головоломки проблемы сознания: концепция Дэниела Деннетта», в которой представлен наиболее полный анализ проблемы сознания в российской литературе.

Прежде всего, обратимся к представлениям о природе сознания, сложившимся в философии неопозитивизма («*проект трансляции*»). М. Шлик, Р. Карнап, К. Г. Гемпель связывают разговор о сознании с исследованием природы языка (речи). Согласно Рудольфу Карнапу, психологические высказывания подлежат трансляции на физический язык (Юлина, 2004, с. 32; Карнап, 1958). Обратим внимание на тот факт, что трансляция речевого послания осуществляется посредством тела, т. е. речевое действие не может проходить вне актуализации телесной сферы. Опираясь на концепцию М. Кэмпбелла, Карл Густав Гемпель соотносит теоретические термины с понятиями экспериментальной физики и эмпирическими законами (Микешина, 2002, с. 323). Однако его оппоненты отмечают, что строгая редукция языка психологии к языку физики не представляется возможной.

«*Проект трансляции*» получил развитие в подходе Берреса Фредерика Скиннера, согласно которому возможна объективация психологических процессов: «Описание психологических актов должно ограничиваться внешне наблюдаемыми факторами без обращения к внутреннему (иллюзорному) ментальному агенту» (Юлина, 2004, с. 202; Тайны сознания..., 2004, с. 125–134).

В *теории бихевиоризма* усматривается возможность объективации психических процессов, без выделения понятия сознания.

Рассматривая формы поведения человека в зависимости от влияния на него внешней среды, бихевиоризм представляет когнитивный процесс в виде схемы «стимулы – черный ящик – реакции». В данной модели отсутствует понятие «сознание», когнитивный процесс сводится к психическим реакциям организма.

Дальнейшее исследование сознания в модели бихевиоризма получило развитие в работах Л. Витгенштейна, Дж. Райла, Д. Льюиса. Джон Райл рассматривает проблематику сознания в рамках *социолингвистического анализа*. С точки зрения Дж. Райла, вера в существование наряду с физическим миром особой ментальной реальности связана с «ошибками нашего обычного словоупотребления» (Райл, 2000, с. 334). Дж. Райл предложил перевести исследования сознания в русло исследования пространства лингвистического поведения. По мнению Людвиг Витгенштейна, значение ментальных терминов зависит от их употребления в определенном языке и от контекста конкретной «языковой игры» (Юлина, 2004, с. 34). Как полагает Н. С. Юлина, когнитивное поведение в представленных работах рассматривается через призму

исследования семантики и грамматики языка, что обуславливает «денатурализацию сознания и принятие социолингвистической парадигмы» (там же, с. 35).

Далее Уиллард Ван Орман Куайн в своих исследованиях сознания приходит к выводу о том, что все фиксируемые в мире различия есть различия в позициях, состояниях и изменениях физических тел; что, по его мнению, элиминирует существование ментальных существей (там же, с. 36). В свою очередь, Ноам Хомский, определяя природу сознания в границах социолингвистической парадигмы, высказывает гипотезу о наличии у человека *генетически унаследованной диспозиции к усвоению языка и грамматики* (там же, с. 35).

Иной взгляд на проблему сознания предложен в «теории тождества» (Армстронг, 2005, с. 79–84) Г. Фейглом, Дж. Дж. Смарт, Д. Армстронгом. Согласно «теории тождества», психологические свойства совпадают с физическими (биологическими свойствами) (Smart, 1959); при этом, несмотря на то, что физические и ментальные термины различаются между собой, они относятся к одним и тем же референтам. Иначе говоря, психологическое свойство «приравнивается» некоторому телесному состоянию индивидуума.

Однако Энрике Вильянуэва отмечает ошибку в теории тождества: «Предметно нейтральный анализ не является адекватным, так как он не отражает неотъемлемую составную часть психологических свойств: он затрагивает лишь каузальные отношения, в которые вступают психологические свойства, но не качественный характер этих переживаний» (Вильянуэва, 2006, с. 90).

В работах Р. Рорти, П. Фейерабенда, П. Черчленда представлена позиция, в соответствии с которой «сознание представляет собой только внешне фиксируемые *нейрофизиологические процессы, языковое и социальное поведение*; здесь нет места для духа» (Юлина, 2004, с. 39); т. е. ментальные термины и категории относятся к псевдореализму и поэтому подлежат элиминации.

С позиции теории «*функционализма*» (А. М. Тьюринг, Х. Патнэм, Д. Ким, Д. Чэлмерс), ментальные состояния являются функциональными состояниями или отношениями, несводимыми к материальным или идеальным свойствам (Патнэм, 2000, р. 97–103). Представителями функционализма выдвинут ряд постулатов.

- Согласно первому постулату – «антиредукционистского консенсуса», сознание рассматривается как чистая функция, безотносительно к породившим ее структурам.
- Согласно второму постулату – «метафизической нейтральности», ментальные и когнитивные свойства исследуются безотносительно к их биологическим, физическим или духовным носителям. Отсюда ключевыми терминами функционализма выступают не «ментальное» или «физическое», а «реализация» и «воплощение».

В рамках «антиредукционистского консенсуса» новое развитие получили идеи *эмерджентизма*. Теория эмерджентизма в той или иной мере представлена в работах Альфреда Уайтхеда (Серль, 2002; Поппер, 2000, с. 176–194). Эмерджентизм связан с теологическими представлениями о творческом процессе во Вселенной, с Богом; основной тезис эмерджентизма отражает идею, согласно которой сознание порождается деятельностью физической субстанции, но не сводится к ней.

Особую позицию в понимании природы сознания занимает Джон Серль, придерживаясь мнения о том, что *сознание порождается мозгом* (Searle, 1999, р. IX). По мнению Дж. Серля, только «точка зрения от первого лица» позволяет рассмотреть сознание как феноменальный мир субъективного опыта; «любое состояние сознания всегда есть чье-то состояние сознания» (Серль, 2002, с. 103). Иначе говоря, только мне дано знание об обладании мною сознанием. Это знание обусловлено моей способностью осознавать протекание собственных ментальных процессов. Однако определить генезис собственного сознания человек не может ни

путем его редуцирования к деятельности нейрофизиологических систем мозга, ни посредством обращения к идеальным представлениям о природе сознания.

Карл Поппер выдвинул гипотезу *«миропредрасположенности»*, согласно которой существуют физические поля сил, создающие новое поле возможностей, в частности возможности «продуцирования» сознания (Поппер, 2002). Сторонники концепции *«супервентности»* Дж. Ким и Д. Челмерс рассматривают сознание как особый тип психофизической связи, сопряженности психического с физическим, но несводимым к тем или иным свойствам мозга. В работе «Супервентность и сознание» Дж. Ким пытается описать формы репрезентации ментального в физическом. По его мнению, если что-то имеет определенное ментальное свойство, значит, должно существовать также и некое физическое свойство в такой форме (Kim, 1993).

Исследуя труды Д. Деннетта, Н. С. Юлина отмечает попытку преодолеть трудности в интерпретации понятия «сознание», связанные с отношением к качественным характеристикам субъективного опыта. Главной проблемой, по мнению Д. Деннетта, является то, что в попытке раскрыть содержание сознания философы и психологи опираются на интуицию; по его мнению, человек не в состоянии описать свои реальные впечатления о себе, определить значение «Я» в переживании своего субъективного опыта. Отсюда Д. Деннетт считает, что интерпретация субъектом собственных впечатлений является ошибочной; внутренний мир – не более чем иллюзия, так как представления людей о нем не соответствуют реальности. По мнению Н. С. Юлиной, в деннеттовской онтологии нет места ни для существования объективных феноменов и образов, ни самости; сознание «не есть что-то, что дано от рождения и что составляет часть нашего внутреннего „hard writing“», оно является артефактом погруженности человеком в культуру (Dennett, 1995, p. 703).

Исследование проблемы сознания представлена в трудах современных отечественных философов и психологов – Д. И. Дубровского, Э. В. Ильенкова, Ф. Т. Михайлова, В. А. Лекторского, С. Д. Балмаевой, Н. С. Юлиной, Р. А. Аронова, А. Ю. Агафонова, О. Е. Баксанского, В. В. Васильева, О. Е. Бранского, В. Г. Лысенко, М. К. Мамардашвили, М. Б. Менский, И. Н. Харламова и др. В центре внимания ученых находятся проблема «сознание – мозг», «сознание – тело» (Васильев, 2006, с. 67), вопрос об объективации знаний о характере связей ментального и физического (Бранский, 1999), проблемы в определении значения «нормального» сознания познающего в наблюдении квантового измерения (Аронов, 2005, с. 83–92), принципы и постулаты когнитивных дисциплин (Баксанский, Кучер, 2005, с. 82–99) и другие вопросы, связанные с рефлексией феномена сознания. Сознание рассматривается как одно из свойств высокоорганизованной материи, – некое промежуточное звено между биотическими и социальными формами бытия (Дубровский, 2005, с. 253).

Сознание как проекция самосознания

Для целей нашего исследования природы воображения представляется актуальным выделить позицию М. К. Мамардашвили и его последователей, рассматривающих возможность объективации субъективно получаемого знания. Ссылаясь на Г. В.-Ф. Гегеля, М. К. Мамардашвили утверждает, что сознание по своей функциональной природе является самосознанием: «Сознание, сознающее себя», что «избавляет нас от предположений и допущений о каком-либо конкретном, определенном физическом носителе этого сознания» (Мамардашвили, 1993, с. 262). Иначе говоря, животное, не обладающее способностью к рефлексии, не имеет сознания. «Истинное сознание есть самосознание, и это последнее есть основание сознания, так что, в сущности, всякое сознание другого предмета есть самосознание» (Гегель, 1956, с. 214). Иначе говоря, рефлексия сознания является необходимым условием для того, чтобы человек мог стать сознательным.

Развивая идеи М. К. Мамардашвили, А. Ю. Агафонов, доказывает идею о том, что без обращения человека к себе, без осознания сознания, невозможно понять мир: «Без рефлексии сознание не понимает, что оно понимает» (Агафонов, 2003, с. 224). Для А. Ю. Агафопова факты сознания могут быть как «осознаваемы», так и «неосознаваемы». К первым, по видимому, относятся акты рефлексии, т. е. мыслительные процессы, связанные с идентификацией субъектом своей самости. Данное представление созвучно идее Х. Плеснера, согласно которой «живая вещь», т. е. человек является «самоотнесенной самостью, или собой» (Плеснер, 2004, с. 212). «Неосознаваемые факты сознания», по существу, есть те стороны психической жизни человека, которые не соотносятся с его самостью; в акте неосознанного восприятия отсутствует отношение субъекта к себе как к «Я». При этом свои рассуждения о генезисе сознания А. Ю. Агафонов строит на тезисе о том, что «психика, как идеально предназначенная эволюцией система познания, установлена на организме» (Агафонов, 2003, с. 14).

Мы полагаем, что при допущении существования данного «вида» сознания можно представить событие, в котором «исчезает» субъективная сторона личности, так как последняя связана с «выводом» из сферы сознания образа «Я» в процессе интенционального действия. Однако направленность внимания на внешние объекты свидетельствует о том, что сознание не покидает уже «не-субъекта». Данным видом сознания до «стадии зеркала» обладает ребенок, такое сознание присуще индивидууму, утратившему способность к обозначению себя как «Я» (например, при аффектах), в котором его рациональное сознание оказывается «свернутым» под воздействием сильных, не контролируемых волей эмоций. Находясь в измененном состоянии сознания, человек не способен провести границу между «я для себя» и «я для Другого»; его внимание собрано на осуществлении физического действия и не соотносится с представлением об образе себя. Таким образом, то, что проходит вне сферы осознания, присутствует в виде «развернутых» в сторону внешнего мира психических процессов, не контролируемых волей, но настраивающих индивидуума на совершение тех или иных действий.

А. Ю. Агафонов считает, что сознание представляет собой «*многофункциональный аппарат понимания*», который работает на основе памяти. В то время как бессознательное – это память, сохраняющая информацию. Оба образования обладают материалом, структурой и функциями. Структура сознания включает аффективный и сенсорно-перцептивный познавательные контуры, контур представления, мыслительный и рефлексивный контуры (там же, с. 14). Познавательные контуры сознания представляют собой формы смыслообразования или частные виды понимания.

Однако еще Р. Декарт, используя *принцип сомнения*, оставляет открытым вопрос о возможности получения истинного знания не только посредством чувственного восприятия, но благодаря работе памяти и мышления. В результате деконструкции психического опыта Р. Декарт приходит к признанию *истинности существования самосознания*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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