

Теория и исследования



Проблемы развития и бытия личности

Валерия Мухина

ПСИХОЛОГИЯ ВОСПРИЯТИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ АРХЕТИПОВ

Аннотация. В статье рассматриваются предтечи визуальных архетипов в искусстве. Анализируются значения и смыслы форм и красок. Обсуждаются истоки понятия «архетип» и обосновывается необходимость введения в психологию понятия «визуальные архетипы». Показано, что визуальные архетипы появляются в истории культуры человечества и со временем наполняются множеством значений и смыслов, которые могут сосуществовать в рамках одного зримого образа, но могут на время и вытеснять друг друга.

Ключевые слова: визуальные стереотипы; цвета и формы; зримый образ, его значения и смыслы; Великое идеополе общественного сознания; сгущенные знания; феномен культурного сгущения; сенсорные эталоны; коды; психология восприятия визуальных архетипов.

Abstract. In the present paper the author appeals to the content of visual archetypes in art. Discussion emphasizes meanings and senses of forms and paints. Sources of concept an archetype are discussed and descriptions can be viewed as “visual archetypes” in psychology. Overall, it is shown, that visual archetypes appear in a cultural mankind history and there may be a set of meanings of one visible image which can co-exist or supersede each other.

Keywords: visual stereotypes; colours and forms; a visible image, it's meanings and senses; The Great ideology sphere of public consciousness; the condensed knowledge; a phenomenon of a cultural condensation; sensor standards; codes; visual archetypes perception psychology.

То, что придает познаваемым вещам истинность, а человека наделяет способностью познавать, это ты и считай идеей блага – причиной знания и познаваемости истины...

Платон

Поиски нового пути в изобразительном искусстве

Сто лет назад (первое – второе десятилетие XX столетия) мировой живописный авангард двигался в сторону так называемой беспредметности, нонфигуративности.

Среди многих направлений формалистической живописи был кубизм, который зародился в 1907 г. в Париже и был первым формалистическим течением. Основоположники кубизма – Пабло Пикассо и Жорж Брак. Художники-кубисты находились под очарованием идей Поля Сезанна, который утверждал, что в основе природы лежат простые геометрические объемы – конус, шар, цилиндр [1]. П. Сезанн писал: «Рисунок и цвет совершенно неразделимы; по мере того как пишешь – рисуешь – чем гармоничнее цвет, тем точнее проявляется рисунок. Когда цвет достигает наибольшего богатства, форма обретает полноту. Контрасты и соотношения тонов – вот весь секрет рисунка и моделировки формы» [2]. Он любил писать яблоки – его магически привлекала простота завершенности их формы. Он стремился дойти до первооснов ценностей природы. (См. картину «Яблоки, пришедшие из детства» [3].)

Разложение зримых предметов на составные части

Кубисты начали разлагать вещи на составные части, на простейшие геометрические формы, образующие произвольные построения, «новую реальность». Реальный богатый мир стал поглощаться геометрическими формами. В мире «чистых форм», хаотических объемов и цветовых пятен и ритма кубисты искали «первоэлементы» вещей. По существу, они по-своему продолжили поиски начал, над которыми упорно бились древние философы.

Идеи П. Сезанна, П. Пикассо, Ж. Брака и других новаторов искусства распространялись с невероятной силой в среде художников новых направлений.

Декларация «О духовном в искусстве»

В этот период в России начали развивать свои идеи и воплощать их в изображениях такие художники, как В. В. Кандинский и К. Малевич.

В. В. Кандинский разрабатывал концепцию так называемого интуитивного динамизма, беспредметности в искусстве и писал о духовности в искусстве, анализируя значение красочных цветов и форм. Впервые он опубликовал свой труд – декларацию «О духовном в искусстве (Живопись)» – в материалах Всероссийского съезда художников в Петрограде в декабре 1911 г. Полностью впервые сей труд был опубликован в Германии. Этот труд переиздавался не единожды.

Значение языка красок и форм

В. В. Кандинский стремился к атакатуральному, абстрактному, к внутренней природе. Он писал: «Если блуждать глазами по насаженным на палитре краскам, то... рождается чисто физическое воздействие, то есть сам глаз будет затронут и заморожен красотой и другими качествами краски» [4]. Художник и теоретик искусства описывал психическое воздействие влияния красок на человека и обсуждал *язык красок и форм*. При этом он указывал: «Изолированная, одинокая форма, как представление предмета (реального или нереального) или как чисто абстрактное ограничение объема, плоскости может существовать самостоятельно. Краска – нет. Краска не допускает беспредельного растяжения. Беспредельное красное можно только мыслить или духовно видеть» [5].

Реальные образы не должны быть совершенно изгнаны

Теоретики кубизма А. Глез и Ж. Метценже писали в ту пору: «Признаемся, однако, что некоторое напоминание существующих форм не должно быть изгнано окончательно, по крайней мере, в настоящее время» [6].

Безусловно, с А. Глезом и Ж. Метценже нельзя было не согласиться их современникам. В. В. Кандинский полагался на существующие формы и краски, которые в его понимании находились между собой в неизбежной связи: «Эта неизбежная связь между краской и формой приводит к наблюдениям над воздействиями, которые форма причиняет краске» [7]. В. В. Кандинский перечислял формы (треугольник, квадрат, круг и др. возможные формы) и цвета (желтый, красный, зеленый, синий и др.). Он показывал, что «некоторые краски подчеркиваются в своем воздействии некоторыми формами». При этом «форма в тесном смысле слова есть не более как отграничение одной плоскости от другой – таково ее определение со стороны внешней. Но так как все внешнее непременно скрывает в себе и внутреннее..., то и каждая форма есть внешнее выражение внутреннего содержания» [8].

Значение изолированной краски

Художник полагал, что нужно концентрироваться на *изолированной краске*, которая или *тепла* (притом светла или темна), или *холодна* (притом светла или темна). При этом он наглядно демонстрировал элементарную жизнь простой краски в ее зависимости от простейшей среды: на фоне черного и белого поля он последовательно (сверху вниз) предъявил желтые треугольники, синие круги и красные квадраты. Визуальные впечатления от цветов, расположенных в разных формах на черном и белом фоне, разительны.

Художник и теоретик искусства В. В. Кандинский полагал, что цвет (краску) следует изучать в чистом виде: «Нужно концентрироваться сначала на *изолированной краске*, дать единичной краске воздействовать на себя» [9].

В то же время В. В. Кандинский постоянно подчеркивал необходимость цвета и формы, «без которых живопись нельзя вообразить» [10].

По существу, В. В. Кандинский писал о визуальных архетипах.

Введение понятия
«визуальные
архетипы»

Понятие *визуальные архетипы* я была вынуждена ввести исходя из традиций многих наук и многих языков, которые, взаимодействуя друг с другом в сфере Великого идеополя общественного сознания, побудили меня воссоединить значимые слова в необходимые понятия.

Обратимся к исходным словам. *Визуальный* (лат. *visualis*) – зрительный. *Архетип* (греч. *arkhetipon*) – след, образец, «прообраз», «образец».

Бог как архетип
человека

В книге Священного Писания Ветхого и Нового завета, в Первой книге Моисеевой «Бытие» находим знаменательные слова: «И сотворил Бог человека по образу своему, по образу Божию сотворил его...» (Быт. 1:27). Стало быть, речь идет о Боге как архетипе человека.

Понятие «архетип» впервые в значении «прообраз» встречается у Филона Александрийского (15/10 до н.э. – после 41 г. н.э.) [11], который отчасти опирался на учение Платона об идеях.

Значение
подражания образу
и идее

Платон специально останавливался на обсуждении *подражания образцам*, он обсуждал искусство как подражание идее (эйдосу). Он писал: «И обычно мы говорим, что мастер изготавливает ту или иную вещь, всматриваясь в ее идею...» [12]. И дальше: «Вот чему ты, пожалуй, поразишься еще больше: этот самый мастер не только способен изготавливать разные вещи, но он творит все, что произрастает на земле, производит на свет все живые существа, в том числе и самого себя, а вдобавок землю, небо, богов и все, что на небе, а также все, что под землей, в Аиде» [13]. И далее Платон рассуждал о подражании идее. Именно это подражание идее, это производство прообраза и обсуждал Филон Александрийский.

Платон
о противоположности
черного
и белого цветов

Обсуждая идеи разных сущностей, Платон писал об их подобии: «Цвет как нельзя более подобен другому цвету», но в то же время он указывал на различия неких сущностей: «Между тем все мы знаем, что черный цвет не только отличен от белого, но и прямо ему противоположен» [14]. Он указывал на прообразы разных сущностей. Тем самым Платон выступил как предвестник будущих представлений человечества о визуальных архетипах.

Чувственная истина
и чувственная
видимость

И. Кант, рассуждая об изящных искусствах, писал: «*Изобразительные искусства или искусства выражения идей в чувственном созерцании* (не посредством представлений воображения, которые возбуждаются

словами) – это либо искусство *чувственной истины*, либо искусство *чувственной видимости*. Первое называется *пластикой*, второе *живописью*. Оба искусства создают в пространстве образы для выражения идей. Одно создает образы, воспринимаемыми двумя чувствами, зрением и осязанием (хотя последним не для ощущения красоты), другое – образы, воспринимаемые только зрением. В основе того и другого в воображении лежит эстетическая идея (*archetypum*, прообраз); образ же, который составляет выражение этой идеи (*ektypum*, воспроизведение) дается либо в его телесной протяженности (так же, как существует сам предмет), либо так, как он рисуется глазу (по его видимости на плоскости); или в первом случае условием рефлексии делают либо отношение к действительной цели, либо лишь видимость этой цели» [15]. Таким образом, И. Кант развивал идею об архетипах как эстетической идее.

Искусство прекрасной игры ощущений

Далее И. Кант обсуждал «*искусство прекрасной игры ощущений*», которое касается соотношений «различных степеней настроенности (напряженности) чувства, воспринимающего ощущения, то есть его тона; и в этом широком смысле оно может быть разделено на художественную игру ощущений слуха и зрения, то есть на музыку и *искусство колорита*» [16]. Согласно И. Канту, примечательно, что оба эти чувства обладают, помимо восприимчивости к впечатлениям, еще и рефлексией [17]. И трудно сказать, что лежит в основе этих ощущений: чувство или рефлексия?

Рефлексия как сознание рассудка

И. Кант называл рефлексией сознанием рассудка, схватывание – внутренним чувством.

Я полагаю, что рефлексия обостряет восприимчивость и самовосприятие, созерцание и схватывание. В то же время рефлексия воссоединяет визуальные и идейные архетипы.

Визуальные архетипы – понятие, которое может объяснить зрительно представленные образы цвета, формы и пространственной соотнесенности форм и цветов, понятие, которое может объяснять эстетические идеи.

В науках архетипами называют также тексты [18], знаковые образы, вошедшие в человеческую культуру [19] и др.

Формы и цвета как визуальные архетипы

Я буду пытаться анализировать психологию восприятия визуальных архетипов, которые были сформированы в истории философии и искусства. Здесь следует указать на многочисленные источники, питающие визуальные архетипы: формы и цвета, открытые еще на заре человечества; образы и знаки, их значения и смыслы, которые складыва-

лись в истории человеческого сознания. По существу, это были *коды*, оперативные единицы, которые содействовали успешности функционирования восприятия.

Особое значение обрели поиски Казимира Малевича, который был одним из реформаторов в искусстве XX столетия. К. Малевич начал изображать плоскостные формы, облакая их в разные локальные цвета. Он писал о черном квадрате, как о зародыше всех возможностей, как о начале начал. Черный квадрат «принимает при своем развитии страшную силу. Он является родоначальником куба и шара, его распадаения несут удивительную культуру в живописи» [20]. (Но о глубинной связи круга и квадрата уже размышляли древние философы.)

Феномен черного
квадрата
К. Малевича

К. Малевич (1878–1935) писал: «Черный квадрат на белом фоне» 1911 г. (См. фото 1); черный супрематический квадрат, 1914–1915 гг.; красный квадрат, 1915 г.; синий треугольник и черный прямоугольник, 1915 г.; черный квадрат, 1920 г.; черный крест, 1920 г.; черный круг, 1920 г. (См. фото 2) и др. Позже художник изображал: красным прямоугольником «Красный дом», 1932 г., пятью белыми прямоугольниками «Пейзаж с пятью белыми домами», 1928–1932 гг. и многое др.

Кроме того, он рисовал человеческие фигуры, условно используя геометрические формы, которые он расщеплял ахроматическими и цветными красками, формирующими новые формы. Таковы, например, картины «На жатву (Марфа и Ванька)», 1928–1932 гг.; «На сенокосе», 1928–1932 гг.; «Женский торс», 1928–1932 гг. И множество других полотен в том же роде...

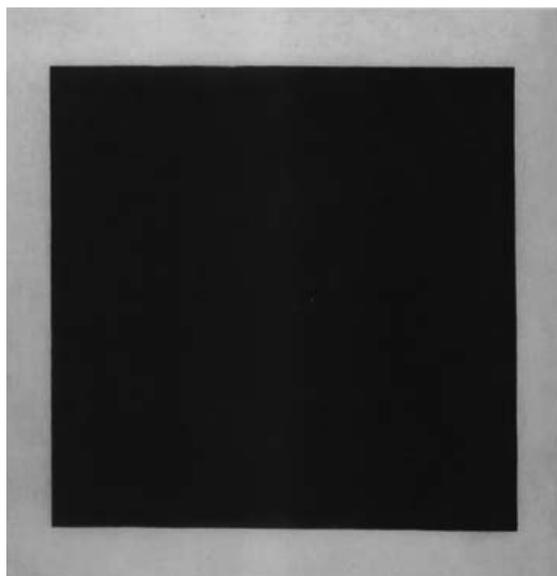


Фото 1. Казимир Малевич. «Черный квадрат на белом фоне». 1913. Холст, масло. 79,5x79,5

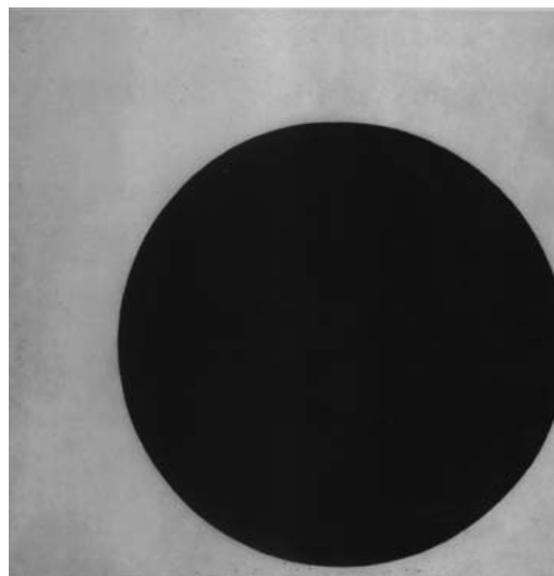


Фото 2. Казимир Малевич. «Черный круг». Начало 1920-х. Холст, масло. 105x105

Обретение черным квадратом новых значений и смыслов

Все названные «изображения», то бишь визуальные образы, были названы художником «заумный реализм». В «Портрете И. В. Ключа», 1913 г. (47 ил.), «Авиаторе», 1914 г. (59 ил.) или «Англичане в Москве», 1914 г. (58 ил.) появляются большие локально окрашенные плоскости, растет тенденция к беспредметности [21].

Особо сильное впечатление на современников и художников, и примыкающего к их кругу бомонда произвел «Черный квадрат», который стал одновременно визуальным манифестом нового направления и предметом неприятия, возмущения и критики. В нем все краски, формы, структуры, по словам самого К. Малевича, он «свел в нуль». И художник, как демиург, как создатель, начинает творить новые миры из этого «ничто». К. Малевич писал в письме М. В. Матюшину 12 ноября 1916 г.: «О сознание! Какая хорошая вещь, что только нельзя с ним сделать. Вот уж прибор, разворачивает без усталости. Главное, разворачивает НИЧТО. Ох, какие ожидают чудеса нас, как бы их предупредить» [22].

Действительно: О сознание! Как управляют тобой все новые и новые знаки и идеи, в них вложенные новатором и изобретателем *новых значений и смыслов*, вкладываемых в уже давно известные визуальные образы или в трансформированные идеи.

Следует обратить внимание на изображение «Торс», 1928–1932 гг. В скобках к названию пояснение: «Первообразование нового образа» (178 ил.) [23]. В этом пояснении предполагается первообраз – архетип некоего нового образа...

Множество отношений и интерпретаций «Черного квадрата»

Однако над всеми работами К. Малевича стал доминировать «Черный квадрат». Для одних это самая загадочная, самая пугающая картина на свете, которой художник в свое время определил пропасть между предшествующим искусством и вновь рождающимся направлением. Для других это мерзость и мрак.

А. Бенуа обосновывал национальную самобытность русского искусства нового времени. Он – ярчайший художник и театральный деятель. В 1912–1917 гг. вышла в свет его крупная работа «История живописи всех времен и народов».

А. Бенуа по поводу «Черного квадрата» К. Малевича писал: «Это и есть... новая культура с ее средствами разрушения». И далее: «Черный квадрат в белом окладе – это не простая шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик... это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно

через гордыню, через заносчивость, через поправление всего любовного и нежного, приведет всех к гибели».

Как известно, в конце 1915 г. «Черный квадрат» был представлен на выставке футуристов. К. Малевич нашел ему особое, знаковое место в пространстве выставочного зала: «квадрат» был вывешен в красном углу помещения, там где православные христиане располагают иконы. Татьяна Толстая писала: «Малевич сознательно вывесил черную дыру в сакральном месте: свою работу он назвал “иконой нашего времени”. Вместо “красного” – черное (ноль цвета), вместо лица – провал (ноль линий), вместо иконы, то есть окна вверх, в свет, в вечную жизнь – мрак, подвал, люк в преисподнюю, вечная тьма» [24].

Значения и смыслы «Черного квадрата» из глубин Великого идеополя

Что же такое этот пресловутый «Черный квадрат»?

Все откровения, образы, значения и смыслы, которые открывало для себя человечество во всей истории развития своего сознания, которые вошли в Великое идеополе общественного сознания как составная часть культуры, которые реально представлены не однопорядково, а многопланово – в виде отдельного изолированного образа или идеи с определенным и единственным значением и смыслом, а также в виде полиобразных и полиидейных сущностей, вбирающих в себя множественные значения и смыслы.

Эта реальная множественность значений и смыслов может представить черный квадрат в сознании малого ребенка, умственно отсталого взрослого или малообразованного обыденного человека лишь как *просто черный квадрат*.

Эта множественность значений и смыслов черного квадрата может предстать в самосознании самого К. Малевича как лучшая его работа, как знаковое событие в искусстве, как некое фантазийное смыслообразующее поле бесконечного множества ассоциаций, имеющее «страшную силу при своем развитии».

Эта множественность значений и смыслов может представить черный квадрат в самосознании части художников, искусствоведов и сопутствующего им бомонда как величайшее смыслообразующее образное выражение мрака, ужаса, ада, сатаны, как образное выражение Кюнца («нуля»). Но у другой части художников, искусствоведов и бомонда эта возможная культурная множественность значений и смыслов может представить черный квадрат как дегуманизацию и десакрализацию искусства.

Множественные образы и идеи, присущие сферам Великого идеополя

Великое идеополе общественного сознания насыщено (можно сказать: набито) множественными образами и идеями, их сложными значениями и смыслами, нако-

Процесс создания нового совершается в большом мире и в большом времени

пившимися в веках и ставших арсеналом наших культурных измышлений, ассоциаций, нашего творческого отношения ко всему сущему: природе, рукотворному и нашему умотворному миру.

М. М. Бахтин был уверен: «Произведение никогда не рождается в голове автора тогда, когда оно пишется, оно не определяется часом и местом своего непосредственного рождения» [25]. Это традиционные тысячелетние образы. И по этому же поводу ученый совершенно справедливо писал о том, что «Процесс творчества совершается не в голове творящего и на бумаге. Он совершается в большом мире и в большом времени (в большой объективной памяти человечества)» [26].

Я продолжу. Образы и идеи, их значения и смыслы на протяжении столетий лежат в Великом идеополе общественного сознания, они бесконечное число раз сочетались друг с другом в головах (в сознании) тех, кто усвоил их бытийность в мировой культуре, в идеополе общественного самосознания, которое формируется, развивается и перестраивается на протяжении всей мировой культуры человечества [27].

Древние философы – предтечи многих идей

Древние философы были предтечами многих идей, к которым в течение тысячелетий в последующих временах обращались мыслители.

Область зримого и область умопостигаемого

Так, Платон упорно обсуждал цвета в их взаимодействии, обращался к анализу форм (круга, куба), вообще геометрических фигур. При этом его волновала «*область зримого и область умопостигаемого*» [28].

Подобное ощущается подобным

Так, Аристотель постоянно обращался к формам. Он упорно размышлял над такими категориями форм, как круг, квадрат, треугольник, шар и квадратура круга. Безусловно, он писал об архетипах, когда мыслил о том, что «подобное ощущается подобным» [29]. Он размышлял о том, что «всякое сущее состоит либо из одного элемента, либо из нескольких» [30]. Аристотель по мыслям, по научному умыслу выступил как предтеча тех мыслителей в науке и искусстве, которые в последующие тысячелетия начали пытаться «всякое сущее» расчленить на элементы его составляющие – визуально или исключительно умственно.

Тождественность вещи сути своего бытия

Аристотель выражал свое отношение к каждой сути бытия: «Очевидно, было бы... нелепо давать особое имя для каждой сути бытия... Между тем, что мешает тому, чтобы некоторые вещи сразу же были тождественны сути своего бытия, раз суть бытия вещи есть сущность?» [31].

В последующие тысячелетия человечество стремилось давать не только имя (название) каждой сути бытия,

которая задела сознание и эмоции творца (художника, философа, ученого), но и создавать множественные значения и смыслы для одного образа и его имени (названия).

Конечно, прав был Аристотель: «Если нет познаваемого, то нет знания» [32]. При этом он испытывал особый интерес к так называемой квадратуре круга – не единожды он обращался к этой проблеме. Философ писал: «Квадратура круга – нечто непознаваемое: знания о ней еще нет, но сама она существует как познаваемое» [33]. Аристотель упоминал о Гиппократе, который размышлял над построением квадрата. Он упорно размышлял над квадратом. Он упорно возвращался к проблеме превращения круга в квадрат и обратно квадрата в круг: «Брисон превращал круг в квадрат, если даже круг был бы превращен в квадрат» [34].

Размышляя о сущности природы, Аристотель полагал, что надо стремиться обращаться к началам сущего: «В науке о природе надо попытаться определить прежде всего то, что относится к началам» [35]. При этом к началу он, очевидно, относил *круг*: «Круг обозначает нечто целое» [36]. Аристотель был заинтересован поиском начал сущего, он был в числе предтеч – мудрецов, искавших начало начал.

Действительно, на протяжении тысячелетий *человечество стремится постичь тайны воссоединения зримых образов и придаваемых им значений и смыслов*.

Человечество стремится давать имя каждой сути бытия в ее зримых (визуальных) образах, в ее архетипах, в ее значениях и смыслах.

Человечество постоянно стремится к новым достижениям в познании, пристрастно обращаясь к реальному миру и к богатству образов, идей, знаний, пребывающих в сферах Великого идеополя общественного сознания. Именно в идеополе можно найти *сгущенные знания, образы и идеи*, которыми может питаться жаждущий новых истин ум. Как о том совершенно справедливо писал И. Гете: «Молодежи приходится всякий раз начинать с начала». Начинать с начала осваивать Великое идеополе достижений человечества – долг каждого, кто понимает необходимость развития собственной личностной сущности.

Еще В. И. Вернадский писал о медленном историческом формировании основных категорий – художественных и научных, о феномене *культурного сгущения* [37].

Развитие культурных образов и идей – неотторжимая часть всего общечеловеческого культурного процесса. В процессе исторического развития человечество все боль-

Необходимость
обращения
к началам сущего

Тайны
воссоединения
зримых образов
и придаваемых им
значений и смыслов

Феномен
культурного
сгущения

Образы обретают
многие значения и
смыслы

ше наращивает сферы Великого идеополя общественного сознания и все разнообразнее развивает глубины значений и смыслов, которые придаются все большему числу формирующихся культурных сущностей.

Образы и идеи, которые возникли в какой-то момент в истории культуры человечества, реально имеют далеких и близких предтеч. В процессе истории образы и идеи овеществляются, *обретают определенные сущностные особенности*, значения и смыслы. Но также в процессе истории сложившиеся образы и идеи могут мутировать, становясь синкретичными, диффузными новообразованиями. Человечество через отдельных человек и через сообщество ведет бесконечный диалог через глубины истории в сфере каждого конкретного исторического момента по поводу значений и смыслов развивающихся и мутирующих образов и идей. При этом ни один смысл, ни одно значение не исчезает из сфер Великого идеополя. И в зависимости от глубины погружения в культуру, в «большое время» отдельный человек обретает возможность связывать между собой множество значений и смыслов, которые когда-либо придавались определенным образам, знакам и идеям.

Образы и идеи,
возникнув,
продолжают
насыщаться новыми
смыслами

Образы и идеи, представленные в новом ракурсе художником, либо философом, ученым, могут производить грандиозное впечатление на современников (тот же пресловутый «Черный квадрат» Малевича), либо они могут не произвести никакого впечатления на современников, соотечественников, но в другое время другие поколения, другие народы могут вдруг восхититься незамечаемыми прежде творениями. В этой

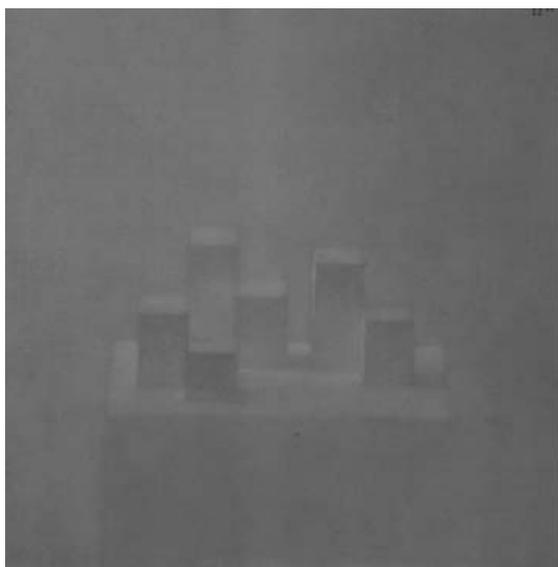


Фото 3. Владимир Вейсберг. «Кубы». 1981

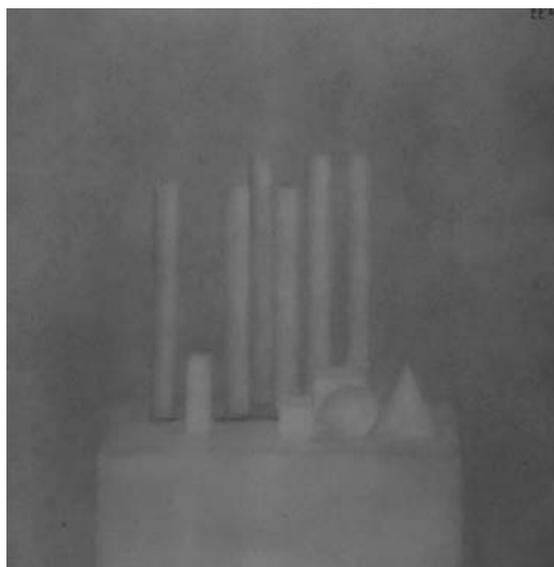


Фото 4. Владимир Вейсберг. «Шесть колонн и другие предметы». 1982



Фото 5. Михаил Кольвашенко. *Визуальные впечатления. Фото, 2005.*

связи следует вспомнить М. М. Бахтина, который писал, что произведение литературы «раскрывается прежде всего в дифференцированном единстве культуры эпохи его создателя, но замыкать его в этой эпохе нельзя: полнота его раскрывается только в *большом времени*» [38].

Безусловно, человек создает немало образов, пишет немало опусов, которые по

своей общей несостоятельности не имеют ни ситуативной, ни культурной ценности – об этих творениях мы здесь не говорим. В искусстве немало работ, которые построены на формах и их презентации в красках. Но это уже вариации пройденного пути, в котором уже были заявлены новые значения и смыслы. Так, отечественный художник Владимир Вейсберг (1924–1985) писал «Кубы» (1981) (см. фото 3); «Шесть колонн и другие предметы» (1982) (см. фото 4) и много др. форм. (Картины помещены в музее частных собраний от Государственного музея имени А. С. Пушкина.) В сфере искусства в музеях мира сегодня представлено множество изображений форм в их цветовом наполнении. Этот поток визуальных архетипических образов оказывает безусловное влияние на молодое поколение, и его представители готовы отрефлексировать свой визуальный опыт (см. фото 5).

В истории человечества были величайшие открытия цветов и форм, которые производили мощное впечатление на визуальное восприятие окружающих. Как писал Рудольф Арнхейм, американский эстетик и психолог, «глубочайшая сущность искусства заключается в единстве идеи и ее материального воплощения» [39], ее образа.

И дальше Р. Арнхейм писал о стремлении некоторых художников к символическому изображению идей, когда «концентрирование внимания непосредственно на идеях приводит к пренебрежению живой субстанцией, в которой эти идеи могут быть единственно реализованы художественным образом» [40].

В случае символического изображения идеи художник теряет полифонию визуальных предметов и его ото-

В истории человечества были величайшие открытия цветов и форм

бражение этих предметов или их архетипических качеств (например, форм и цветов) может проявить трагическую ограниченность человека. Однако сами по себе качества предметов или проблемные идеи ориентируют людей на использование их на практике или в познании возникающих исследовательских задач.

Так, знаменитые египетские прямоугольники с кратным числом сторон 3:4:5, которые использовались при построении пирамид, вошли в историю наук и искусств.

Бесконечно
решаемая идея
квадратуры круга

Так, идея *квадратуры круга*, как древнейшая задача, которая тысячелетия тому назад считалась неразрешимой, сегодня продолжает терзать умы современников. В веках стояла задача точного построения квадрата, равновеликого по площади кругу. Ныне площадь окружности просчитывают через формулу πr^2 , где r – радиус окружности, где π равно 3,141593... Эта дробь никогда не кончается. Универсальная постоянная – число π – универсальная константа, которая до сих пор до конца невычислима. Так, визуальные образы *круг* и *квадрат* требуют интеллектуального решения вытекающих из их свойств задач*.

Квадрат как
«родоначальник»
куба и шара

Собственно именно эти визуальные архетипы реального мира побудили К. Малевича размышлять о том, что квадрат является «родоначальником» куба и шара. Черный квадрат К. Малевич «свел в нуль». К. Малевич зримо увидел эту связь и зависимость классических форм, которые тысячелетиями мучили философов, геометров, художников.

Д. И. Митрохин – знаток всемирной графики (русской, восточной и европейской) был абсолютно равнодушен к геометрии К. Малевича, а об астракциях В. Кандинского говаривал «Меня никогда не привлекали эти осколки!»**

Черный цвет как и другие ахроматические и хроматические цвета имеет свою символику. Он как и др. цвета содержится в иконологических эмблематических изображениях, в государственных гербах, в символах, эмблемах и др. знаковых формах [41]. То же относится к другим цветам и к другим формам и величинам предметов относительно друг друга. При этом

* Соединенность в человеческом мышлении таких различных по форме фигур, как круг и квадрат породила необходимость в создании такого математического нестандартного понятия, как «квадрант», что означает «четвертая часть круга».

** Из воспоминаний и дневников друга Д. И. Митрохина В. Ф. Иваницкого.

Квадрат
в устойчивом и
неустойчивом
равновесии

одному и тому же цвету, одной и той же форме в истории разных культур могут придаваться идентичные и противоположные значения.

Квадрат как равносторонний прямоугольник имеет свое особенное визуальное воздействие на восприятие человека. Форме квадрата и его расположению в пространстве может придаваться множество значений и смыслов.

В одном случае – квадрат как изображение, стоящее на основании, предполагает *устойчивое равновесие*, и в этой его сущности ему приписываются определенные значения.

В другом случае – квадрат как изображение, стоящее на точке прямого угла, если вертикальная линия проходит центр тяжести через точку опоры, предполагает *неустойчивое равновесие* и в этой его сущности ему приписываются иные значения.

О равновесии, о скрытых структурах квадрата, круга и др. форм весьма скрупулезно писал Р. Арнхейм. Он указывал на перцептивные силы форм и на то, что «силы, с которыми мы имеем дело в процессе визуального изучения предметов, могут рассматриваться психологическим двойником или эквивалентом физиологических сил, действующих в зрительной области человеческого мозга» [42]. Р. Арнхейм специально останавливался на анализе физического и психологического равновесия.

Равновесие форм
и красок

С точки зрения физики равновесие – это состояние тела, в котором действующие на него силы компенсируют друг друга. Данное определение применимо и к визуальному равновесию. В этом отношении «Черный квадрат» К. Малевича имеет выраженное равновесие в своем прямостоянии на одной из сторон, придавленный тяжестью черного цвета. Хотя реальная толщина любой плоскостной формы *равна нулю*, зная это, чертежник К. Малевич заявлял, что он все краски и формы «свел в нуль».

Черный – тяжелый цвет. Черный квадрат, стоящий на одной из своих сторон, – визуальная модель, обладающая центром тяжести, принуждающим его к равновесию. В этой позиции черный квадрат давит тяжестью, производимой цветом и формой.

Квадрат, стоящий на точке опоры, благодаря установившемуся неустойчивому равновесию производит впечатление легкости. Даже черный цвет квадрата, стоящего в неустойчивом равновесии, не мешает воспринимать его в качестве легкого визуального образа. Именно в позиции неустойчивого равновесия квадрат используется исстари в орнаментах в разных культурах (начиная от родовых) и в разных конфессиях.

Визуальная форма может выступать архетипом реальных предметов или архетипом их значений и смыслов

Каждая визуальная форма соответствует неким символическим образам действительности (реальным предметам, символам, идеям), но реально не тождественна ей.

Так, например, звезда Давида имеет визуальный образ, построенный из двух равнобедренных треугольников: один помещен в позицию устойчивого равновесия: нижняя сторона треугольника лежит на горизонтали, противоположный угол – вершиной вверх; другой треугольник помещен в позицию неустойчивого равновесия: верхняя сторона лежит на горизонтали, противоположный угол – вершиной вниз. Треугольники наложены друг на друга таким образом, что визуально они образуют шестиконечную звезду. При этом стороны треугольников в их соединениях переплетаются, образуя впечатление визуальной и реальной целостности. Считается, что эти два равнобедренных треугольника знаменуют собой воссоединение мужского и женского начал: тот, что повернут углом вверх – мужское начало, подобное пику; тот, что повернут углом вниз – женское начало, подобное чаше.

Звезде Давида – «Маген Давид» – придается сакральное значение. Звезда Давида присутствует не только в иудейских храмах, но и в православных, например, в множественном символическом числе на крестах. Люстра в Храме Христа Спасителя также несет в своей конструкции очертания в виде Звезды Давида. И это понятно: Иисус Христос ведет свое родословие от Авраама и Давида.

Значения и смыслы, которые мы приписываем визуальным образам, бесчисленны

Наши идеи, знаки, значения и смыслы, которые мы приписываем визуальным образам, бесчисленны. И в этом направлении человечество будет продвигаться во все последующие времена своего бытия в мире, когда с серьезным глубокомыслием, когда с иронией и затаенной шуткой. Очевидно, будут наступать такие моменты в жизни человечества, когда очередной то ли художник, то ли великий сензитив, отловивший дух исторического момента, создаст очередной квазихудожественный образ, которому припишется такое значение, которое доселе никому не приходило в голову... И все повторится сначала! Некой простой плоской фигуре новые гении новых времен припишут новые глубокомысленные значения.

Визуальные образы как коды и архетипы

И, возможно, этим визуальным образам найдутся архетипические предтечи.

Я обсуждаю возникновение визуальных образов в истории человечества (в анналах искусства, философии, геометрии и др. наук), которые постепенно начинали осознаваться как архетипы реальных предметов или

как первичные образы, которые в процессе истории становились архетипами.

Однако здесь следует специально остановиться на значимом подходе науки к любой изучаемой ею проблеме. Речь идет о необходимости исходить из исторических особенностей, сложившейся практики человека, принадлежащего к той или иной культуре. В науке необходимо ответственно «отнестись с особым вниманием к анализу исторически сложившихся кодов». Так писал А. Р. Лурия вслед за многими исследователями, когда обсуждал проблему восприятия [43]. Внимание к исторически сложившимся кодам, участвующим в процессе восприятия, касается даже относительно простых свойств предметов.

Цвета и геометрические формы, которые мы анализировали в истории человечества, относятся к кодам конкретных цивилизаций. По существу, эти коды вошли в сенсорную культуру в определенную эпоху на определенной территории Земли. Практический опыт других народов создавал другие коды – многое зависело от потребностей практической деятельности. Но многие коды разных культур оказались идентичными, что весьма красноречиво говорит об особенностях развития сознания человечества.

А. Р. Лурия, исследуя народности Узбекистана в начале XX столетия, пришел к выводу о том, что «процессы восприятия цветовых оттенков и геометрических форм в значительной степени зависят от характера практики субъекта и от его культурного уровня» [44]. И далее А. Р. Лурия писал о том, что восприятие цвета и формы, которое широко изучено психологией, на самом деле является лишь восприятием развитого человека, владеющего системой понятийных кодов, в которые укладывается его восприятие.

Восприятие человека укладывается в систему кодов

Восприятие человека укладывается в систему тех кодов, которые сложились в истории и реалиях его культуры. Этот факт дает основание говорить о том, что до недавнего времени коды или архетипы не имели абсолютного распространения в истории народов и носили относительно локальный характер. Лишь постепенно, благодаря обмену и интеграции культур, человечество обретало и обретает возможность присваивать коды и архетипы друг друга.

От истоков образования форм и цветов к множественным их значениям и смыслам

Как бы то ни было, египтяне и древние греки открывали разнообразные формы предметов, давали им названия, описывали их и обсуждали в разных контекстах. Философы и геометры подходили к одним и тем же вопросам относительно выделяемых человеческим сознанием первоначальных форм. По существу, аналогичные проблемы

Значения и смыслы простых эталонов, кодов и многосложных визуальных архетипов

Сенсорные эталоны, коды, визуальные архетипы

касались красок и цветов. В процессе истории выделенным формам и цветам человечество научилось придавать множественные значения и смыслы.

Однако в то же время в истории продолжалась линия сохранения архетипических первообразов, которые должны были выступать как *просто форма* или как *просто конкретный цвет*. В середине XX столетия А. В. Запорожец подошел к пониманию значения так называемых *эталонов* форм и цветов, которые в человеческой культуре опознаются наиболее эффективно, чем другие перцептивные и концептуальные признаки предметов [45]. (Безусловно речь должна идти о конкретной культуре – автор.) А. В. Запорожец понимал эталоны как *оперативные единицы восприятия*. Он пояснял: «Это компактные, семантически целостные образования, формирующиеся в результате перцептивного научения и создающие возможность практически однократного (симультанного)* целостного познания объектов и ситуаций независимо от числа содержащихся в них признаков» [46].

Сенсорные эталоны – это коды, простые формы и локальные цвета в их очищенном, «стерильном» виде. *Визуальные архетипы* – это сенсорные эталоны, коды, представленные концептуальными значениями и смыслами.

Психология восприятия сложившихся в истории кодов, визуальных архетипов всегда была сопряжена с теми значениями и смыслами, которые изобретались человечеством в рамках большого времени и в сферах Великого идеополя общественного сознания.

Безусловно *восприятие является высшей психической функцией* – ведь оно вобрало в себя огромный опыт чувственных впечатлений и все значения и смыслы, его касающиеся, из арсенала Великого идеополя общественного сознания.

Восприятие визуальных кодов и архетипов находится в зависимости от усвоения тех культурных основ, которые содействуют наполнению образного и знакового потенциала его вариативных возможностей.

1. Хут М. Сезанн. – М., 2003. – С. 98.
2. Там же. – С. 2.
3. Там же. – С. 74–75.
4. Кандинский В. В. О духовном в искусстве (Живопись) // Избранные труды по теории искусства: В 2 т. – Т. 1. 1901 – 1914. – М., 2001. – С. 108–109.
5. Там же. – С. 112–113.

* Симультанно – одновременно, «враз».

6. *Глез А., Метценже Ж.* О кубизме. – СПб., 1913. – С. 14.
7. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве (Живопись) // Избранные труды по теории искусства: В 2 т. – Т. 1. 1901 – 1914. – М., 2001. – С. 113.
8. *Там же.* – С. 114.
9. *Там же.* – С. 123.
10. *Кандинский В. В.* Размышления об абстрактном искусстве // Избранные труды по теории искусства: В 2 т. – Т. 2. 1918 – 1938. – М., 2001. – С. 285.
11. *Филон Александрийский* // Античная философия: Энциклопедический словарь. – М., 2008. – С. 774.
12. *Платон.* Полн. собр. творений: В 15 т. – Т. 3. – Л., 1929. – С. 29; *Он же.* Государство: Собр. соч.: В 4 т. – Т. III. – М., 1994. – С. 390.
13. *Платон.* Государство: Собр. соч.: В 4 т. – Т. III. – М., 1994. – С. 390.
14. *Платон.* Филеб: Собр. соч.: В 4 т. – Т. III. – М., 1994. – С. 9.
15. *Кант И.* Критика способности служения: Собр. соч.: В 8 т. – Т. 5. – М., 1994. – С. 163.
16. *Там же.* – С. 166.
17. *Кант И.* Антропология с прагматической точки зрения // Собр. соч.: В 8 т. – Т. 7. – М., 1994. – С. 150, 158, 159.
18. *Лихачев Д. С.* Текстология: краткий очерк. – М., 2006. – С. 26–27.
19. *Юнг К. Г.* Архетип и символ: Пер. с нем. – М., 1991; *Он же.* Структура психики и архетипы: Пер. с нем. – М., 2009.
20. *Малевич К. С.* Письмо М. В. Матюшину. Май 1915 // РО ИРЛИ. Ф. 656.
21. *Ковтун Е. Ф.* Начало супрематизма // Казимир Малевич. Художник и теоретик. Альбом. Тексты. – М., 1990. – С. 104.
22. *Малевич К. С.* Письмо М. В. Матюшину. 12 ноября 1916 // РО ИРЛИ.
23. *Казимир Малевич.* Художник и теоретик. Альбом. Тексты. – М., 1990. (См.: ил. 178.)
24. *Толстая Т. Н.* Квадрат // День: личное. – М., 2001. – С. 7–8.
25. *Бахтин М. М.* К вопросам об исторической традиции и о народных источниках гоголевского смеха // Собр. соч. – Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – М., 1997. – С. 47.
26. *Бахтин М. М.* Комментарии: Собр. соч. – Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – М., 1997. – С. 423–424.

27. *Мухина В. С.* Личность: Мифы и Реальность (Альтернативный взгляд. Системный подход. Инновационные аспекты). – М., 2010.
 28. *Платон.* Государство: Собр. соч.: В 4 т. – Т. 3. – М., 1981. – С. 292.
 29. *Аристотель.* Метафизика: Соч.: В 4 т. – Т. 1. – М., 1976. – С. 197.
 30. *Аристотель.* О душе: Соч.: В 4 т. – Т. 1. – М., 1976. – С. 390.
 31. *Там же.*
 32. *Аристотель.* О софистических опровержениях: Соч.: В 4 т. – Т. 2. – М., 1972. – С. 70.
 33. *Там же.* – С. 272.
 34. *Там же.* – С. 555.
 35. *Аристотель.* Физика: Соч.: В 4 т. – Т. 3. – М., 1981. – С. 61.
 36. *Там же.*
 37. *Вернадский В. И.* Живое вещество. – М., 1978. – С. 23.
 38. *Бахтин М. М.* Л. Е. Пинский. Драматургия Шекспира. Основные начала: Собр. соч. – Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского. 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. – М., 2002. – С. 455.
 39. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. – М., 1974. – С. 136.
 40. *Там же.*
 41. Эмблемы и символы. – М., 1995.
 42. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. – М., 1974. – С. 29.
 43. *Лурия А. Р.* Об историческом развитии познавательных процессов. Экспериментально-психологическое исследование. – М., 1974. – С. 34.
 44. *Там же.* – С. 57.
 45. *Запорожец А. В.* Развитие восприятия // Избр. психол. труды: В 2 т. – Т. 1. Психическое развитие ребенка. – М., 1986. – С. 143.
 46. *Там же.* – С. 139.
-