

Н.Н.АЛЕКСАНДРОВ

ЭВОЛЮЦИЯ ПЕРСПЕКТИВЫ

МОСКВА, 2011

**Александров Н.Н.** Эволюция перспективы. Ментальные модели пространства. – М.: Академия Тринитаризма, 2011 г. – 638 с.

Книга посвящена очень важной проблеме искусствоведения – становлению видения, а ее специальным предметом являются модели пространства в менталитете. Их традиционно называют «перспективными», хотя представленный материал показывает, что перед нами гораздо более широкий предмет – ментальные модели пространства.

Наряду со статическими (таксономическими) аспектами этих ментальных моделей пространства, основное внимание в работе уделено проблеме генезиса и истории этих моделей. Получившаяся в итоге панорама показывает наличие закона смены типов перспективы в ментальной истории, что позволяет говорить и о прогнозе в этой сфере.

**Рецензенты:**

А.И. Субетто, доктор философских наук, доктор экономических наук, кандидат технических наук.

Норенков С.В., доктор философских наук.



© Александров Н.Н., 2011.



# СОДЕРЖАНИЕ

## ВВЕДЕНИЕ

### Глава 1. МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

#### § 1. ПРЕДМЕТ И МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Основные понятия

1.2. Аксиоматика

#### § 2. ДИНАМИКА КУЛЬТУРЫ И ЕЕ ГЛАВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ

2.1. Метод построения модели истории

2. 2. Иерархическая модель истории и “исторический тип культуры”

2. 3. Культурные параметры истории

#### § 3. СИМВОЛ – ЗНАК – ИЗОБРАЖЕНИЕ

3.1. Ракурсы, позиции, категориальные трактовки

3.2. Культурное содержание

Заключение к первой главе

### Глава 2. ЭВОЛЮЦИЯ ВИДЕНИЯ И АРХЕТИПЫ ПРОСТРАНСТВА

#### § 1. ВИЗУАЛЬНОЕ ПОЛЕ

1.1. Весовая структура листа

1.2. Геометрическая структура визуального поля

1.3. Визуальное поле листа и трехмерность

#### § 2. ВИДЕНИЕ И ЕГО ЭВОЛЮЦИЯ

2.1. Архетипическая инвариантность

2.2. Эволюция видения

2.3. Основная закономерность эволюции видения

### § 3. ФОРМАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ

3.1. Одномерные средства выражения

3.2. Двухмерные средства выражения

3.3. Трехмерные средства выражения

Заключение ко второй главе

## **Глава 3. ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ ВИЗУАЛЬНЫХ КЛЮЧЕЙ**

### § 1. ПЕРВОБЫТНОСТЬ И АНТИЧНОСТЬ

1.1. Этап доминирования общества

1.2. Этап равновесия

1.3. Этап доминирования личности

### § 2. СРЕДНЕВЕКОВЬЕ, ВОЗРОЖДЕНИЕ И БАРОККО

2.1. Этап доминирования общества

2.2. Этап равновесия

2.3. Этап доминирования личности

### § 3. НОВОЕ ВРЕМЯ

3.1. XVII век. Этап доминирования общества

3.2. XVIII век. Этап равновесия

3.3. XIX век. Этап доминирования личности

### § 4. НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ

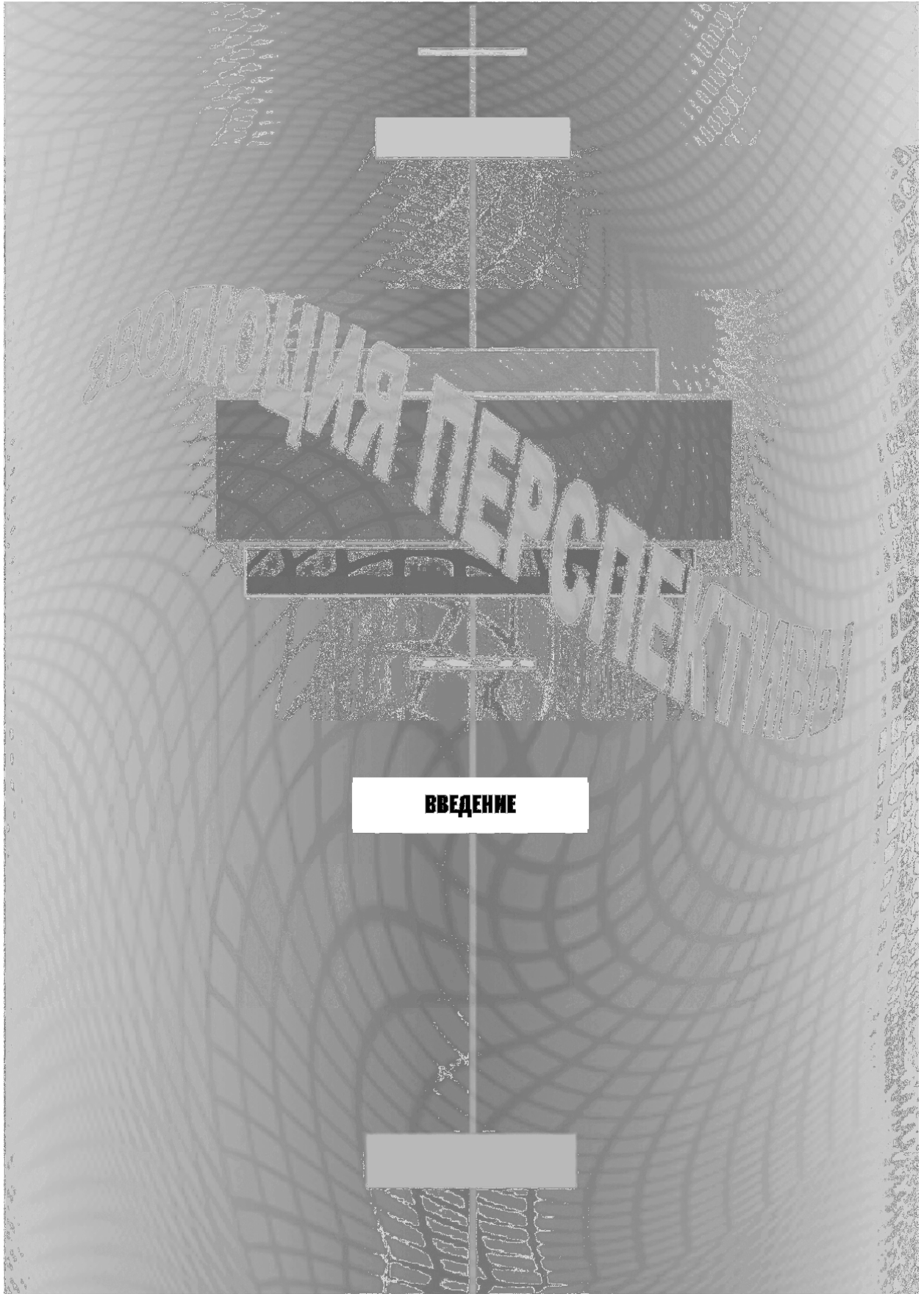
4.1. Этап доминирования общества

4.2. Этап равновесия

4.3. Этап доминирования

Заключение к третьей главе

## **БИБЛИОГРАФИЯ**



**ВВЕДЕНИЕ**

### ***Вводные понятия***

Современное общество немыслимо без средств массовых коммуникаций. Но сами эти средства активно используют весь арсенал искусства, накопленный в истории. Поэтому необходимо не только знать и понимать эволюцию человеческих оснований и социальных средств воздействия искусства, необходим диагноз современного состояния и прогноз развития этой сферы. Каковы современные пространственные представления в культуре и как они будут меняться, с какой скоростью – эти вопросы очень и очень важны.

Наш мир живет в состоянии постоянного диалога культур и в окружении напряженных кросскультурных коммуникаций. А потому так важно понимать, в чем отличия хронологических представлений разных времен и культур. Это вопрос, связанный не только с практикой межкультурных контактов, но и с экономикой и политикой. В работе о брендинге (Н.Н. Александров, *Философские вопросы брендинга // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16866, 02.10.2011*) мы показали на ряде примеров, к чему приводит игнорирование особенностей чужих культур – прежде всего, к экономическим потерям.

Чтобы затронуть эти вопросы в совокупности, нам понадобится определенный ракурс и соответствующая система координат. Ракурсом будет перспектива, а шире – пространственные модели в менталитете.

**Перспектива** (франц. *perspective*, от лат. *perspicio* – ясно вижу), это система изображения объёмных тел на плоскости (какой-либо поверхности), учитывающая их пространственную структуру и удалённость отдельных их частей от наблюдателя. Но мы в данной работе поговорим о более широком явлении: *выражении пространства в искусстве*. Под этим имеется в виду совокупность пространственных моделей, выраженных в истории посредством произведений искусства. И особо нас будет интересовать логика, а точнее «сценарий», связывающий эту совокупность пространственных моделей в историческое целое.

Пространство и пространственные понятия, лежащие в основании разных культур, исследовались в философии искусства, эстетике, искусствоведении и истории искусства. К этой теме обращались и в работах по композиции в пространственных искусствах. На пересечении всех этих линий находится интересующая нас в итоге ментальная проблематика *эволюции видения*. Мы весьма детально рассмотрели ее в работе «Экзистенциальная системогенетика». Кроме того, эволюцию моделей ментального времени и пространства мы недавно рассмотрели в отдельной монографии, которая вышла в свет в виде двухтомника «Генезис ментального хронотопа. Книга 1 и 2» (см. библиографию).

Введем в самом сжатом виде некоторые важные для нас положения.

*Системогенетический* подход позволил нам выстроить картину системного целого и понять генезис общества и искусства в нем. Основные понятия изложены нами в монографии «Методология системно-генетического исследования общества». Особый ракурс этого подхода – цикличность развития общества и искусства. Из наиболее крупных циклов общественного развития мы рассматривали формационное деление истории (см. «О понятии формация как актуальном» // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16125, 27.10.2010).

Как мы считаем, за каждой известной исторической системой выражения в искусстве стоит своя *схема пространства*, связанная с содержанием культуры, с неповторимой исторической совокупностью значений. Схема, или «несущий конструкт» пространства – можно называть это по-разному.

Эти схемы пространства, как нам представляется, имеют единый архетипический исток, предшествующий всем модусам. Это во-первых, а во-вторых, они могут быть рассмотрены как завершенное множество модусов, как таксономическое целое и как система. Наконец, эти схемы объединены «эволюционным сценарием», обладают исторической логикой сменяемости в

истории культуры. Понятно, что системное целое и живет в истории, поэтому мы и рассматриваем здесь *системо-генетическую модель видения в его пространственном аспекте*. Стоит отметить, что один из самых важных ракурсов пространственных моделей в истории – иерархическую масштабность – мы представили в другой нашей недавно опубликованной монографии «Генезис пространствоощущения в истории» (см. библиографию).

В пределах большого культурного цикла каждая такая устойчивая конструктивная схема выступает в качестве закона, «нормативной модели» пространства – но не где-то конкретно и обозримо, а в менталитете. Пространственная конструкция, выражающая в пределе актуальное представление о реальности, это невидимый циклический архетип *культурного содержания* своей эпохи. На этой диалектической основе (ментальное содержание – формальный конструкт пространственности) и осуществляется *выражение* содержания, для чего в искусстве выбираются соответствующие приемы и формальные средства. Таким образом, обозначенная пара живет в общественной коммуникации за счет *систем выражения*. Коммуникация создает и удерживает набор *значений* данной культуры, постоянно воспроизводя и модифицируя ментальное содержание; при этом пространственная модель остается в цикле неизменной.

Выразительно организованная коммуникация может быть рассмотрена и с точки зрения знаков, *семиотически*. Этот ракурс знака был обозначен в науке ровно век назад и за это время было создано немало интересных теорий культуры семиотического типа.

Мы намеренно не переводим тему в чисто семиотический ракурс: эстетическое понимание роли языка не может быть сведено к семиотическому, хотя в науке XX века весьма усилия были направлены именно в эту сторону. И суть дела в том, что нас интересует не столько общественный канал коммуника-



ции (кодирующий активность человека), сколько вся иерархия мира культуры в целом.

На верхнем ярусе семиотического мира фигурируют *символы*, в середине – *образы*, и на нижнем – *знаки-вещи* (в нашем случае форма художественного произведения). В начале XX века наука посвятила свои основные усилия *знакам-символам*, и в ряду исследователей можно назвать крупнейшие имена К. Юнга, Э. Кассирера, Л.С. Выготского и других. Наука середины XX века всемерно изучала *знак-образ* и значительно продвинулась в его глубинном понимании. Сегодняшняя наука предпочитает исследовать *знаки-вещи*, причем в их единичности.

Семиотика не объясняет, где и на каком языке написана программа эволюции культуры. Поэтому, чтобы говорить об истории, семиотики недостаточно. Системогенетика, напротив, претендует на это, и потому мы используем здесь ее потенциал. Но в определенном смысле и у семиотики есть исторический потенциал.

Имея дело с историей, мы сталкиваемся с миром знаков, но не все из них нами могут быть прочтены и поняты – не зря культуры прошлого К. Юнг называл «кладбищами знаков». По знакам можно реконструировать совокупность значений данной культуры. Но мы считаем, что поток произведений искусства, выстроенный в исторической последовательности, способен дать не меньше, а иногда и больше, чем поток знаков. Тем самым мы различаем *поток знаков*, *поток образов* и *поток вещей* (вещественных артефактов) в культурном цикле. Для нас в данном случае важнее всего будет поток образов.

В целом ментальные *представления о пространстве* зависят и от содержания культуры, и от способов его выражения. Но дальше мы сузим тему и конкретизируем наш заход: *за каждой исторически конкретной системой выражения стоит особая конструкция выражения ментального пространства, которая может быть приведена к зримой схеме*. Такое очищение до схем позволит нам рассмотреть *сценарий ментальной истории*. В

итоге мы приходим к выводу, что *системы художественного выражения* образуют непрерывно усложняющийся ряд в истории.

Чтобы обозначить системный уровень, различим некие основополагающие понятия. Начнем с трех уровней, которые обозначены в философской системе Г. Гегеля как уровни «общего – особенного – единичного». Этот набор уровней сразу многое проясняет в нашей теме, поскольку у произведения искусства различают содержание и форму, а также способ выражения содержания в форме.

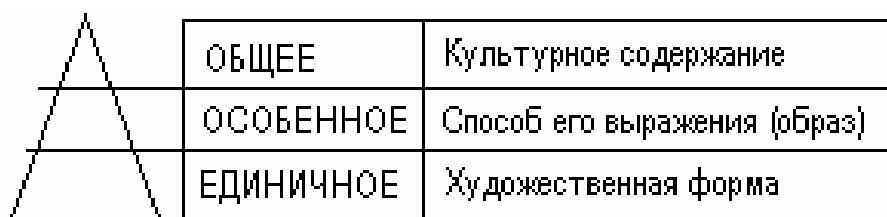


Рис. 1. Иерархически развернутая модель «содержание – форма».

Между ментальным *содержанием* и схемой его выражения в пространстве можно выделить ряд промежуточных уровней. Основные уровни мы постараемся детализировать.

*Содержание и форма* – это только пределы. Содержание можно ассоциировать с набором идей и ценностей эпохи. С уровнем формы тоже есть определенная ясность – в искусстве это поле интересов *теории формальной композиции*, и ряда направлений психофизиологии, где исследуется восприятие визуальной формы.

Введение между содержанием и формой *уровня выражения* сразу открывает целый мир. И этот мир двояк. С одной стороны это мир культурный, мир значений и смыслов, живущих в общественной коммуникации. А с другой – это сама коммуникация, о которой М. Маклюэн так убедительно сказал, что она самодостаточна, то есть многое зависит от средства. Культурные значения, выраженные через средства трансляции в процессах коммуникации – это особый ракурс темы.

Через художественный образ этот коммуницирующий мир непосредственно связан с ракурсом *выразительной композицией*.

Поскольку нас интересует *схема формы*, ее нужно отнести к одному из обозначенных уровней. С нашей точки зрения, это средний уровень – *конструктивная схема формы* связана прежде всего *со способом выражения содержания*. Здесь сознание считывает *архетип конструкции формы*.

Таким образом, схема формы выражения пространства связана с ментальным миром, миром смыслов, с архетипами этого уровня, а также – с *видением* и уровнем *выразительной композиции*.

В то же время схема формы – это *зримая* схема. И она, по крайней мере, плоскостная. Это выводит нас на вопросы зрения и проблемы визуальной культуры, хотя эту тему мы подробно затрагивать не будем.

\* \* \*

Модель, на которую мы будем опираться, это «инвариант пространственности», имеющий основание в самом человеке. Он существует в виде *единой первоосновы* в ядре его психики и, что так важно для нас, присутствует в структуре зрительного поля, о котором мы писали только что в книге «Возвращение к Брейгелю». Как мы уже сказали, ядро едино и, вместе с тем, по-разному модифицируется и прочитывается историей.

Все это в сумме позволяет до определенной степени увидеть законосообразную специфику любого отрезка истории, хотя бы в аспекте пространственных моделей, а также дать прогноз развития этой сферы.

В ряде наших упомянутых работ рассматривалась единая эволюционная закономерность, присущую искусству как «деятельности выражения». *Способ выражения* в искусстве всегда адекватен исторически конкретному культурному *содержанию* – вот итоговый вывод, на который мы можем здесь опираться, чтобы продвинуться дальше.

Мы рассмотрим изобразительно-выразительные системы, несущие на себе культурное содержание, соответствующее времени своего создания. Речь пойдет о различных проявлениях перспективы, которая способна выразить и организовывать восприятие пространственных моделей. Мы считаем, что *существует закон генезиса, связывающий всю совокупность «пространственных моделей» в менталитете и в искусстве в историческое целое.* Причем, ракурс менталитета в целом мы уже рассмотрели, теперь очередь за ракурсом зримых моделей.

Тему пространственности и ее выражения затрагивал в свое время Г. Вёльфлин – главная фигура европейского искусствознания, который подвел итоги поискам своих многочисленных предшественников. И после него разными исследователями было сделано немало шагов в этом направлении. Весьма интересным был «формальный метод» 20-х годов XX века, проявивший себя во всех видах искусства. Но грандиозные исследовательские программы модернистов первой трети XX века далеко не все были реализованы и лишь немногие их достижения потом осели в практике искусства, дизайна и архитектуры. Этот культурный фундамент темы очень важен, поэтому поговорим о нем немного подробнее.

### **Основные направления исследования нашей темы в истории науки**

В развитии философской и эстетической мысли XX века наблюдалась тенденция к междисциплинарности и активному взаимодействию не только с искусствознанием и психологией, но и с новыми науками и подходами, возникшими в XX в. (семиотикой, кибернетикой, теорией информации).

Стоит упомянуть исследования начала 20-х годов, которые устанавливали взаимосвязь между формами социального поведения и формами социальной среды, пространства, физической среды в городах. Средовые инженеры, а также средовые архитекторы появились еще в предвоенный период, но наибольшей

популярностью они стали пользоваться после войны, проблемой среды заинтересовались не только проектировщики и психологи, но и социологи. В Англии проблему среды афористично выразил У. Черчилль: «Мы формируем дома, а они в то же время формируют нас».

Обобщая картину течений этого времени мы можем сказать, что это – *предельно объективистская* ориентация и по предмету, и по методам исследования.

Рассмотрим некоторые направления исследований, которые важны для нас и с содержательных и с формальных точек зрения.

В 20-х годах XX века, психология активно *обращается к социальной природе человека*. В «психологии народов» В. Вундта преобладал объяснительный, номотетический ассоцианизм. Рядом формируется социальная психология, которая имела множество проявлений, например *психосоциология* Ш. Блонделя и социология с элементами *коллективной психологии* Э. Дюркгейма. Она указала на существование в обществе «коллективных представлений», к которым относятся мифы, верования, социально-правовые нормы и прочие социокультурные образования.

Если социальная психология представляет срез социума в текущем времени (статически: системно, морфологически, структурно, функционально), то проблематика генезиса стала прерогативой другой науки. *Историческая психология*, очень тесно связанная с социальной, во многом стала в XX веке полем наиболее продуктивного междисциплинарного синтеза.

В XX веке исследователи связывали *синхронное* рассмотрение явлений с системным (морфологическим, структурным, функциональным вариантами системного) подходом, а *диахронное* – с генетическим (историко-генетическим и т.п.). Как пишет В.А. Шкуратов, «истины структурно-генетической диалектики трудно оспорить, но только едва ли какой-либо профессиональный историк ими пользовался».

Философский рационализм, по мере его превращения в прикладной и инструментальный, все больше проникает в гущу жизни. Технократический ум и к психологии подходит с *требованиями немедленного эффекта*. Из такой постановки задачи и рождаются разного рода *психотехники*, ориентированные исключительно на повышение производительности труда. От педагогики и медицины, своей недавней вотчины, психология отклонилась в сторону промышленности – возникла *индустриальная психология*, или «психотехника». Ее базой стала экспериментальная и дифференциальная ветви психологии. Нам она интересна постольку, поскольку моделирование *пространственного восприятия* было и остается одной из ее задач.

Подобно всякой технической системе, человека начинают испытывать на прочность и выносливость: его тестируют и выясняют его параметры, его реакции и пороги ощущений, экспериментально изучают мышление и поведение человека в самых разных условиях. С помощью психотехники определялись такие важные параметры, как оптимальные пределы рабочего времени, понижение уровня аварийности, личная психофизиологическая предрасположенность человека к определенным профессиям и т.п. Со временем из этих поисков родились и современная эргономика, и инженерная психология, но в первый период это было нечто единое – психотехника.

К началу 1990-х годов именно засилие и упрощенный прагматизм психотехник станут бедствием, которое будет констатироваться психологами как разлагающее общество.

Необходимо упомянуть здесь и первоначальный бихевиоризм.

Он был реакцией на засилие интроспекционизма в психологии XIX века. Из психологии здесь исключили не только интроспекционизм, но и категория образа. Как всякая новая научная модель, он поначалу страдал крайней упрощенностью и сводился к отношению «стимул – реакция». Бихевиоризм ориентирован физиологически и в целом опирался на биологию: действие он сводил к уровню отражения

физиологических раздражителей. Методология бихевиоризма – дифференцирующая, поскольку опирается на сумму отдельных актов поведения и на набор отдельных ощущений. Бихевиористы довели объективированность без применения категории «сознания» до некоторого логического предела. «Дикий» бихевиоризм первоначального периода впоследствии обвинят в сциентистском презрении к обыденным представлениям и в антигуманности. Акцентирование биологизма в нем нередко, действительно, устраняло человека. И хотя это течение в науке много раз модифицировалось, оно никогда не меняло своей первоначальной смысловой и методологической основы.

Для нашей темы интерес представляет гештальтпсихология, одно из наиболее крупных направлений в психологии первой трети XX века. Она сыграла решающее значение для эстетики, теории образа и теории восприятия. Гештальтизм возник на базе экспериментальных исследований именно зрительного восприятия. Ее основателями были немецкие ученые М. Вертгеймер, В. Кёлер и К. Коффка. Их точка зрения на феноменологический характер явлений сознания разделялась и *феноменологами*-гуссерлианцами, в частности Д. Катиом и Е. Рубином.

Эта разновидность психологии сформировалась в качестве реакции на принцип «атомизма», объясняя *восприятие как сумму отдельных ощущений*. Гештальтисты стремились выявить в человеческом сознании *наличие целостных психических структур*. Их центральная категория – «гештальт» (целостный образ, структура) – выступила как объективная основа целостного восприятия, как антитеза структуралистской психологии, в которой значение части было преобладающим по отношению к значению целого. Упомянем, что основание теории гештальта – принцип изоморфизма, гласящий, что психические структуры подобны структурам реального физического мира.

В качестве основных рабочих понятий в этом течении фигурировали *форма, фигура, фон, конфигурация, перцептивная структура*. Опираясь на изучение

зрительного восприятия и на базе своих экспериментов гештальт-психологи создали *теорию формы*, выделили наиболее важные свойства форм и конфигураций, определили взаимоотношения между этими свойствами, а также сформулировали законы гештальта. Особое внимание в этой теории уделялось проблемам целостности, отношениям целого и частей (например, фигуры и фона).

Особенности восприятия формы в гештальт-психологии можно свести к двум основным тезисам.

1. Форма всегда существует на фоне. Изменение фона неизбежно вызывает изменение формы (в той или иной степени) и, наоборот, формирует образ в восприятии. Форма и фон образуют реально существующие целостности.

2. Сознание человека строится на базе целостных образов, отчего человек априори обладает тенденцией к более легкому восприятию связных и упорядоченных форм. В процессах восприятия формы происходит объединение частей в целое, они стремятся к образованию ясного, простого, уравновешенного, выразительного, завершенного и определенного целого.

В противоположность бихевиористам, гештальтпсихологи абсолютизировали сознание, поскольку сочли его единственной психической реальностью. Это тоже была объективация психического, но проведенная как бы с другой стороны, субстанциальной. Методология данного психологического направления широко использовала положения современной физики, в особенности интегрирующую теорию электромагнитного поля, созданную Максвеллом и Планком. На этой новой методологической основе Кёлер и Вертгеймер разработали свою теорию образа.

Гештальтпсихология имела также ряд интересных прикладных ответвлений, связанных с трактовкой хронотопа. Так, например, немецкий психолог-экспериментатор К. Левин разработал «теорию поля», которое он трактовал как своего рода деятельностный гештальт. Это поле («жизненное пространство») является местом, где проявлено поведение человека, оно объединяет в целое



внутреннее и внешнее, мотивы личности (векторы движения субъекта в психологическом поле) и предметы его устремлений. Главный вывод Левина: внешние, *внеличностные объекты способны определять мотивацию поведения* или существенно влиять на нее.

Этот вывод имел значительное влияние на западную теорию и практику дизайна и архитектуры XX века. Само пространство у него предстало системно – топологически (графически), а время – как изменяющаяся структура. Левин предложил даже свою «геометрию» этого «пространства пути» – она использовалась для аналитики и прогноза вариантов поведения. Кроме того, Левин анализировал не только личностные, но и групповые аспекты взаимоотношений, не только активности личности, но и деятельности групп, на основе чего им были введены *понятия о групповой динамике и групповой психологической атмосфере*. Из этого ядра впоследствии возник целый веер исследований по проблемам социальной коммуникации и общения.

Немецкая гештальтпсихология получила продолжение в Англии и США. Представление о восприятии целостной формы развил Р. Огден в своей «Психологии искусства» (1938 г.). Он утверждал, что искусство рождается в поисках приспособления, эстетическое чувство соответствует правильному приспособлению к среде, а произведение становится прекрасным, когда достигается состояние совершенства, награждающее ощущением уникальности, законченности и целостности.

#### *Аналитическая психология К. Юнга*

В ее основе лежат понятия «коллективного бессознательного» и «архетипических структур». Аналитическая психология Юнга восполнила те явные пробелы, которые видны во фрейдизме.

Фрейдизм скорее заявлял о существовании, чем давал типологию и глубинные толкования коллективных символов. К. Юнг, напротив, исследовал

мифологии разных народов мира с позиций наличия в них проявлений «коллективного бессознательного», инвариантных символических образцов, «архетипических структур». При всей своей скрупулезности и любви к деталям Юнг склоняется скорее к художественно-интуитивному прозрению, поскольку никак иначе воспринять и объяснить эти сложные феномены не может. Влияние Карла Юнга и его школы на эстетические искания в XX веке, несомненно, велико, но не слишком разнообразно.

Куда значительней было воздействие на эстетические воззрения всей психоаналитической школы учения М. Хайдеггера и философии экзистенциализма. Особенно это касается темы понимания и переживания пространства, мерцающей смыслами в психологии Юнга.

#### *Эстетика первой трети века и ее связи с психологией искусства*

Обычно, когда речь заходит о 20-х годах XX века, вспоминают в первую очередь эстетику «социологическую» и эстетику «формальную» (экспериментальную), и тому есть причины. Эстетика, как и психология, тоже стремилась стать предельно объективированной, изгнать интроспекционизм из своих методов. Отсюда на первое место выходит либо исследование структуры, истоков и характера эстетических предпочтений (эстетика социологизируется), либо исследование художественной *формы* (где эстетику становится трудно отличить от психофизиологии). Но была и третья линия – линия исследования художественного образа. В связи со сказанным можно актуализировать в западной эстетике XX-го столетия три иерархически разных направления, связанных с психологией.

– эстетика «искусствоведческая», исходящая из *социальной психологии* и социологии;

– линии эстетических исследований *образа* (гештальтпсихология и, как ни парадоксально, бихевиоризм).

– *формальная эстетика* (базирующаяся в основном на *психофизике*).

**Формальная эстетика** – это линия, близкая к психофизиологии. Она применяет методики выбора предпочитаемых элементарных форм и цветовых пятен, а также тесты для проверки художественных способностей.

В концепции Д.Е. Берлайна были подытожены основные идеи данного периода. Они укладываются в один тезисный абзац и одну иерархию.

Эстетический объект имеет определенные *качества*, благодаря которым и может считаться эстетическим. Эти качества стимулируют организм человека, порождая эстетические реакции. Такие стимулы («переменные») группируются в три иерархические разновидности:

– «коллативные» переменные (сложность, новизна, необычность, «степень озадачивания» объекта), возникающие из сопоставления стимулов высших уровней, близких к рациональному;

– переменные человека как живого (его эко- и биоосновы – сигналы об угрозе здоровью, выживанию);

– психофизиологические переменные (время, пространство, свет, цвет, звук, запах, вкус и т.д.).

Таким образом, если говорить нашей теме пространства, весьма интересная по своим потенциалам наука первой трети XX века осознала его всесторонним образом: от уровня содержания, через уровень выражения, до уровня формы.

Второе утверждение состоит в том, что *у всех схем отображения пространства на плоскости есть единый источник, и он – в человеке.*

Если говорить о теме широко, то это – пространственные модели в культуре. И это не только перспектива. Но именно перспектива, прежде всего она, выражает эту тему. Перед нами исторически конкретные изобразительные системы, и каждая базируется на определенном пространственном ядре, на своей модели. Совокупность пространственных моделей в менталитете – это пространственные

конструкции в искусстве, несущие на себе определенные способы выразительности.

Чтобы осветить эту тему, мы будем обращаться преимущественно к разновидностям «пространственным» искусствам: декоративно-прикладного искусства, живописи (графики), скульптуры и архитектуры. Все, так или иначе, синтезированы в современном дизайне-архитектуре.

В качестве примера мы рассматриваем только европейскую культуру, включая сюда Византию и Россию. Наша точка зрения по поводу других культур следующая: они либо просто остановились на определенных стадиях визуального развития и там законсервировались, либо получили развитие не по вертикали (новые уровни), а по горизонтали (развитие внутри одного уровня). Особенно это касается Индокитая, и в целом «восточной» ветви искусства.



# ЭВОЛЮЦИЯ ПЕРСПЕКТИВЫ

## ГЛАВА 1

## Глава 1. МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

### § 1. ПРЕДМЕТ И МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ

#### 1.1. Основные понятия

*Инвариант пространственности эстетического образа, моделирующий культурное содержание*, мы понимаем как особую разновидность архетипа. И далее мы рассматриваем *его генетически*. Этим способом обнаруживается и раскрывается закономерность, связывающая эту совокупность пространственных моделей в историческое целое.

За каждой известной нам исторической системой изображения и выражения в искусстве стоит своя *схема*. Она презентует (на плоскости) смысловое пространство культуры определенного времени. Модусы визуального пространственного архетипа образуют в истории культуры закономерно сменяемый ряд, обладающий своей логикой (сценарий истории видения).

Если мы посмотрим на эту тематику со стороны человека, то обнаружим, что существует единое ядро, лежащее в основе восприятия пространства человеком. У всех схем отображения пространства есть единый исток. Когда мы выводим его на плоскость, то говорим о графическом выражении пространственной модели. Для искусства каждая такая схема выступает своеобразным законом, явным или скрытым каноном, конструктом, при помощи которого на длительных исторических периодах моделируется пространство.

Почему это *конструкт*? Потому, что архетип пространственности предстает как связанная система визуальных осей. Из полной совокупности этих визуальных осей в определенные периоды истории используется только несколько, это и есть конкретная «конструктивная сборка» – *несущая конструкция* на данном цикле истории. Она выражает пространство данного типа менталитета.

Почему эта схема плоскостная? Поскольку плоские модели предпочтительнее объемных – в силу простоты.

Плоскостность есть свойство выражения архетипа. Здесь тоже действует принцип простоты: все архетипы, описанные К. Юнгом – плоскостные. У этих архетипов в разных культурах встречаются неканонические объемные интерпретации (например, трехмерный крест, трехмерный знак Дао и т.п.), но это как раз исключения и апокрифы. Правило состоит в том, что архетипы имеют плоский вид. И такой плоскостно модели нам достаточно для отображения особенностей объемной осевой конструкции пространства.

Основная последовательность уровней следующая:

- «пространственная конструкция», выражающая представление о реальности, несет *идеи* своей эпохи;
- она живет в общественной коммуникации за счет *системы выражения*, в знаково-образной форме;
- за каждой системой выражения может быть усмотрена плоская **конструкционная схема**, презентующая на плоскости «смысловое пространство» данной культуры.

### *Архетип, инвариант, конструкт, зримая схема*

Мы переходим к вопросу о соответствии *способа выражения* в искусстве определенному историческому культурному *содержанию*. Но прежде чем мы это проделаем, необходимо уточнить используемые термины.

Специфика состоит в поиске универсального и инвариантного *конструктивного носителя* выражения в пространственных искусствах. Ментально-культурная идея в пространственных искусствах в конечном итоге всегда воплощается в зримую форму, и это форма в пространстве.

Выразительность образа удерживается за счет системы осей – *конструкта*, или схемы конструкции пространства. Такие конструкты наше сознание выделяет непроизвольно, хотя визуально они никак не акцентируются. Будучи «невидимыми», они тем не менее отчетливо воспринимаются нами на уровне

подсознания. Это точно соответствует определению **архетипа** у К. Юнга: **архетипы подобны осям кристалла – их никто не видел, но именно они обуславливают формирование видимого.**

В тексте мы используем также понятие «инвариант», которое оттеняет аспект неизменности, присущий архетипу. Здесь речь идет о неизменности структуры архетипа. Подробнее этот вопрос мы рассмотрели в работе «Системогенетика ментосферы».

Выстраивается ряд понятий, от общего к частному: **архетип, инвариант, конструкт, графическая схема.** Они выступают выразительными атрибутами пространственности.

Близкое к выделяемому здесь центральному понятию «конструкта» можно обнаружить в исследовательско-педагогической линии раннего модернизма (первой трети XX века): это прежде всего работы В. Кандинского, К. Малевича, а также лидеров советского конструктивизма и рационализма. Например, архитектор Илья Голосов писал об организации *визуальных осей пространства* как основы выразительности конкретных архитектурных композиций.

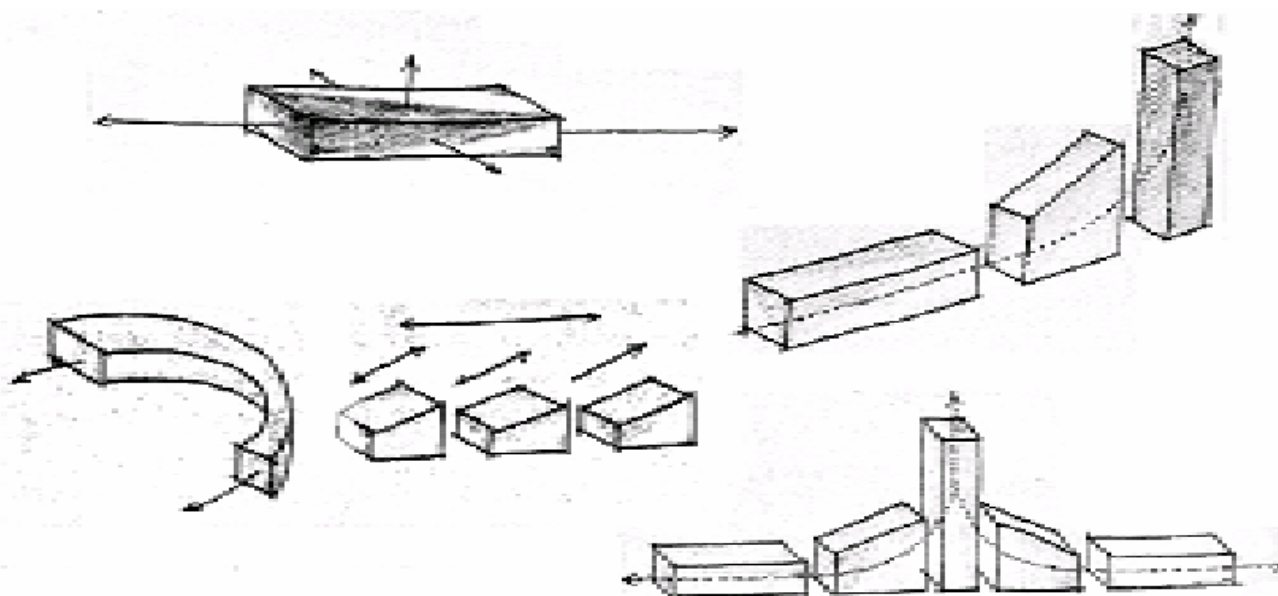
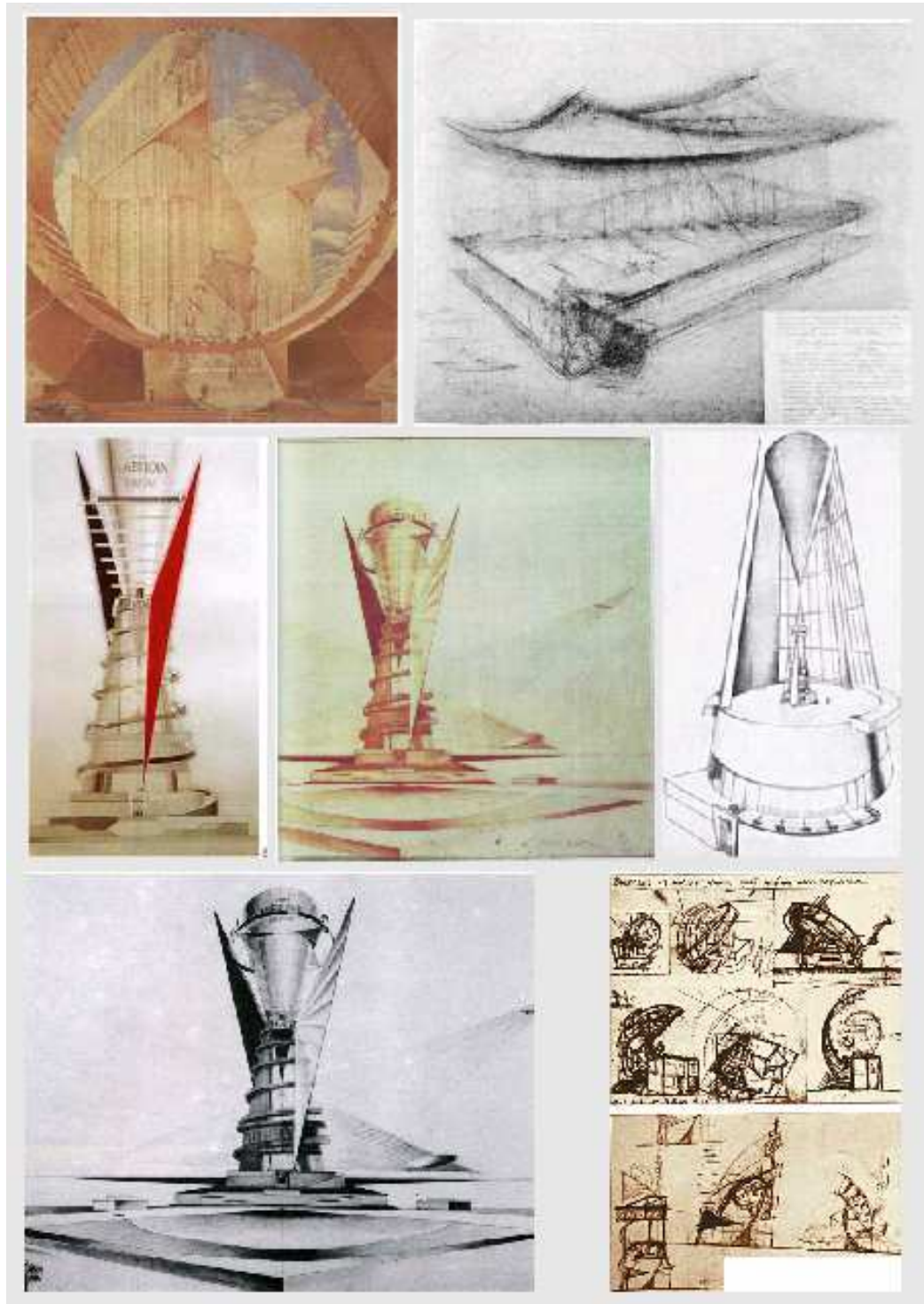


Рис. 2. И. Голосов. Пространственные схемы.



Наиболее близкий нам по теме поиск вел в своем творчестве и в практике преподавания Эль Лисицкий, развивавший идеологию супрематизма. Близкие идеи высказаны также в трудах нашего архитектора К. Мельникова.



*Рис. 3. Поисковые работы по пространственным схемам К. Мельникова.*

Можно упомянуть в связи с этой темой В. Гропиуса и педагогов Баузауза, авторов группы «Стиль», Ле Корбюзье, Дж. Саймондса и т.д.

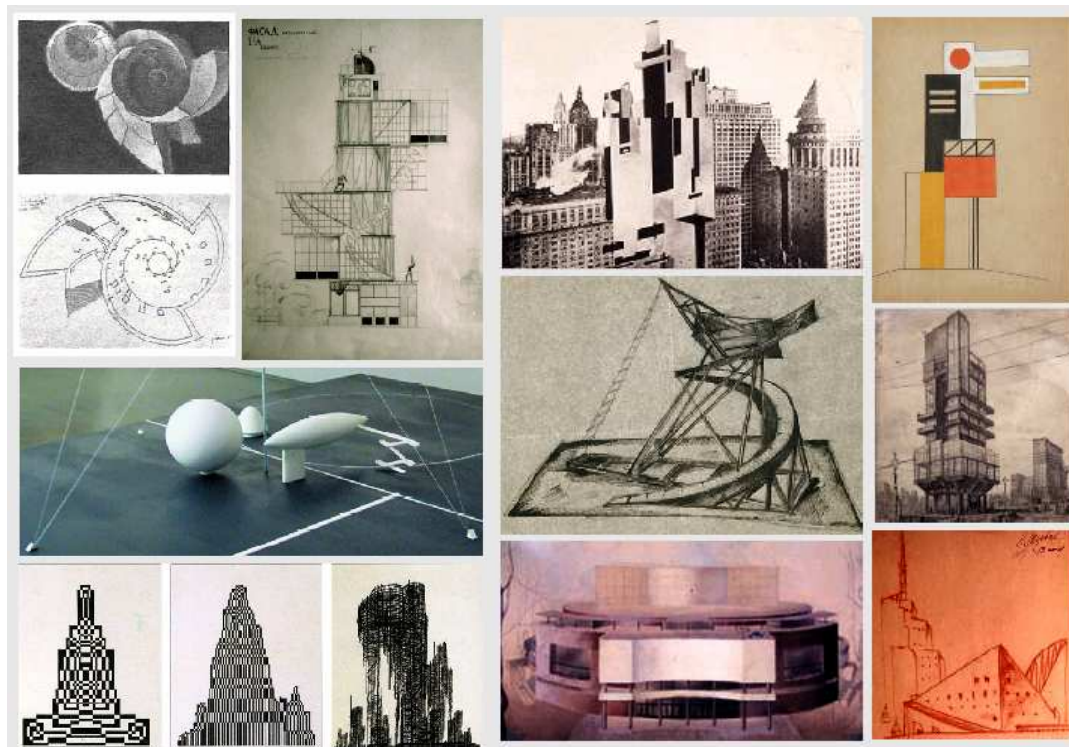
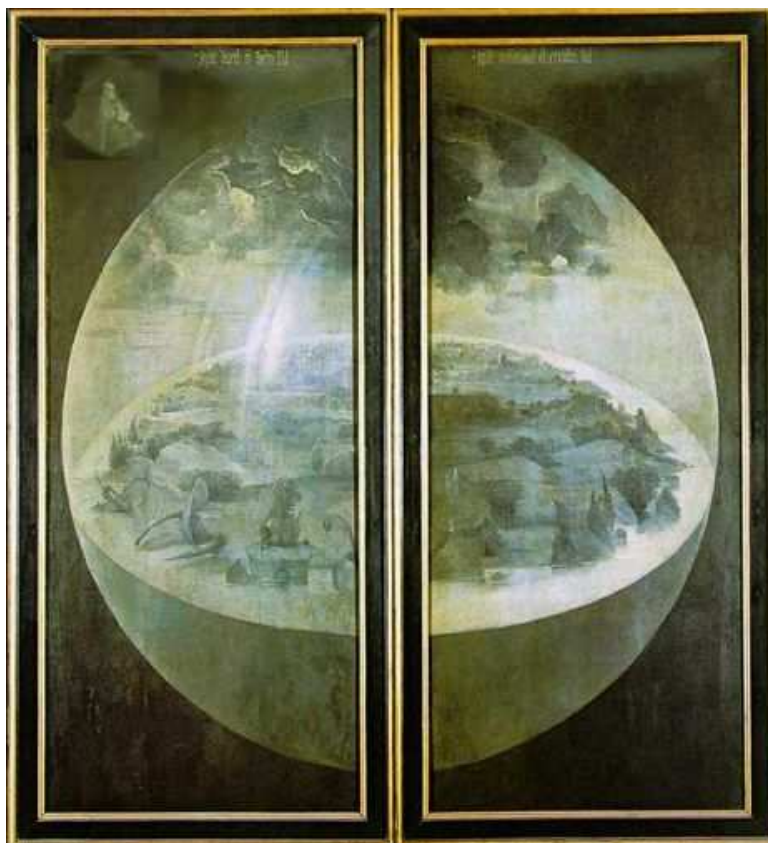


Рис. 4. Пространственные поиски 20-х годов XX века.

Различие всех названных подходов с нашим состоит в том, что в XX веке речь шла преимущественно *о конструкциях объектов* или их комплексов (вещей, художественных и архитектурных произведений). Выразительный конструкт в этом случае активен, поскольку он присущ форме или организации пространства формами.

Мы же говорим *о конструктивных схемах пространства*, выступающих в качестве ментальных координат в тех или иных культурах. Это, во-первых, другой уровень общности, а во-вторых, относится к условиям выражения пространства. *Пространственные конструкты* такого рода присущи отнюдь не единичным выразительным композициям, они фигурируют в качестве нормы на больших исторических периодах в искусстве. Это конструкты, определяющие в ментальном хронотопе неповторимое *пространствоощущение*.

Для примера: плоская Земля и полусферический свод – картинка средневекового менталитета. Отсюда такой тип перспективы, как обратная, где история (время, сценарий) проецируется на этой полусфере.



*Рис. 5. Картина (створки) И. Босха.*

Поиски авангарда первой трети XX века стали учебными курсами, в том числе – для блока пространственных искусств. При всем разнообразии и последующих дополнениях они остались в тех же рамках активного конструкта пространства. Ниже мы обратимся к ряду интересующих нас трактовок пространства и формы из соответствующих статей, монографий и учебников архитектурной и художественной композиции XX века. Своеобразный вклад в данную тему внесла в свое время Сенежская студия дизайна, публикации авторов которой продолжали искусствоведческую линию Г. Вёльфлина в модернизме и дизайне. Мы рассмотрели их в монографии «Экзистенциальная системогенетика».

Архетип пространственных осей мы здесь не рассматриваем, только плоские. Сборки части этих осей – *конструкты*, позволяют осуществить анализ исторически конкретных моделей пространственности.

Уточним теперь важнейшие аспекты в нашей постановке вопроса.

### ***Пространственность как архетипическое***

Воспринять пространство непосредственно невозможно. Поскольку пространство – абстракция, протяженность и всеобъемность пространства не имеет визуальных признаков. В реальном пространстве реальный предмет трехмерен, он выступает для нас в качестве «визуального предмета». Этот предмет пространственен; пространство же, как протяженность, воспринимается нами предметно. Наше опосредствованное представление о пространстве строится за счет того, как и *каким способом выражен предмет*. Погруженность вещей в бытие имеет и пространственную модальность, как показал Мартин Хайдеггер.

Парадокс, с которым мы имеем здесь дело – пространство обладает всеми признаками юнговского архетипа. Его нельзя увидеть непосредственно, и тем не менее оно есть; более того, именно пространство организует наше восприятие видимой предметности.

В искусстве это невидимое «пространство» осваивалось и использовалось нормативно (а значит – социально) и упорядочивается посредством систем перспективы. Координаты, которые при этом задаются зримым образом, действуют на протяжении очень длинных циклов истории и обладают всеми свойствами канона.

Архетипические пространственные конструкции *выражают*, но не *отображают*.

Выражение, визуализация свойств пространства происходит при помощи *набора формальных средств пространственного блока искусств*. Как показано в

«Экзистенциальной системогенетике», этот набор подчинен закону мерностей: от одномерных точек – до трехмерности объемов и четырехмерности хронотопа.

Простейший способ – точечный и линейный, о чем свидетельствуют древнейшие изображения, дошедшие до нас. Их очевидная простота и столь же очевидная условность позволяют предположить, что перед нами не столько изображения, сколько «знаки», обладавшие значением. Исторические исследования культурологов подтверждают это.

Если брать семиотический аспект, то значения визуально выражаются знаками. В первичной системе выражения знак не только изображал некий визуальный предмет (выступая как денотат), но и нес, помимо предметной информации, отвлеченные значения.

Значения, выраженные знаками, можно только понимать. Это герменевтический поворот темы, пересекающийся с семиотическим. Понимание здесь процессуально, а совокупность значений и знаков – внепроцессуальна.

Знак способен приобрести свойства **символа**, то есть стать носителем инородной идеи. В этом случае происходит «склейка» – наложение идеи на знак. «Склейка» может быть как кратковременной, так и достаточно устойчивой в истории культуры.

Данный разворот темы интересен постольку, поскольку архетип обладает рядом свойств, схожих со свойствами символа. Он живет в общественной коммуникации и обладает максимальной всеобщностью. Различие можно обнаружить хотя бы в том, что архетип действует во всей истории и независимо от типа культуры. А всякий символ – явление локальное. Всеобщность архетипа абсолютна, а символа – всегда относительна, исторически преходяща (об этом свидетельствует хотя бы история свастики). И главное различие – символ есть зримое, архетип – незримое.

\* \* \*

*Конструкция пространства* строится за счет системы выражения. Существующая только в рамках общественной коммуникации, конструкция такого рода временна и уходит вместе с тем или иным обществом и его культурой.

В истории европейской культуры их несколько и они связаны генетически. За каждой известной нам исторической системой выражения стоит **графическая конструкционная схема**, презентующая на плоскости ментальное пространство.

Будучи схемой, такая конструкция канонична и нормативна, она *регламентирует* композиционные принципы и возможности самой системы выражения, и поэтому она является исходной системой координат при композиционном анализе и невидимой опорой при синтезе. Художник понимает ее «как медиум», если он художник своей эпохи.

Далее мы рассмотрим исторически конкретные *изобразительные системы*, понимаемые как *выразительные пространственные конструкции*.

### ***О типах перспективы***

Проблема передачи видимой человеком геометрии внешнего пространства на плоскости опирается на законы восприятия и геометрию – применяемые пространственные построения. Чтобы изобразить на плоскости реально воспринимаемое пространство по возможности неискаженным, нужны обе составляющие. К визуальному восприятию мы обратимся позже, но несколько предваряющих замечаний нужно сделать сразу, потому что перспективы основаны на реальных свойствах человеческой психики, в частности психологии зрительного восприятия.

Человек видит и глазом, и мозгом. Изображение на сетчатке можно получить проекционным путем, а мозговое изображение, “мозговую картину внешнего пространства” из этого не воссоздать. Метрику видимого пространства

отразить без ошибок невозможно. Не существует никакой геометрической системы, которая передала бы наше зрительное восприятие неискаженным. Наше зрение парадоксально: если изображать все части видимого без искажений, то их изображения наложатся друг на друга или даже образуют разрывы.

Художнику остается только выбирать типы искажений в зависимости от решаемых задач. Вот почему все “геометрии” в истории в той или иной мере условны и ментально целесообразны.

Плоское моделирование формы в пространстве дает различные типы перспектив.

Если говорить о способах *передачи объема на плоскости*, то абстрактно таких способов всего **два**: плоская ортогональная проекция и объемная изометрия. Они, кстати, к искусству в классическом понимании имеют минимальное отношение.

Между ними располагаются две разновидности *линейных перспектив*, что позволяет говорить уже о способах фиксации *пространства на плоскости*. В развернутом виде (две разновидности перспективы) получается четверка.

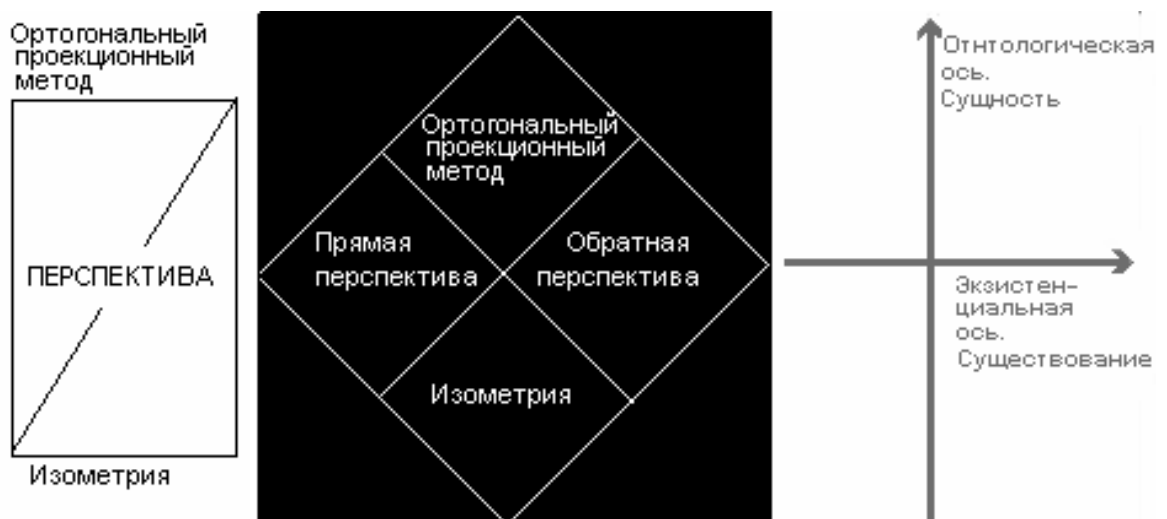


Рис. 6. Исходная парность и четыре основных типа перспектив.

Мы начнем наш анализ чисто формально, от предложенной здесь схемы типов.

Итак, два первичных фундаментальных *начала* – “метод ортогональных проекций” и “изометрия”. Первый из них – контурно-силуэтное отображение объема на плоскости, а второй – в условном объеме с равенством метрики трех осей. Первичная пара (плоскопроекторное – изометрическое) не только удерживает противоречие в его предельных возможностях двухмерности – трехмерности, но и является идеальным проявлением для любой групповой коммуникации, т.е. обладает той простотой, которой уже нет у линейной перспективы. Тем не менее, и эти способы отображения в литературе называют “перспективой”. В “ортогональной перспективе” начинают рисовать дети и в ней же рисовали древние египтяне, а изометрическое видение, как считается, открыли древние греки. Интересно, что оба этих типа сохранились в практике: преступников до сих пор снимают “в фас и в профиль” (на документы просто в фас), а изометрия – основа черчения (начертательной геометрии).

Два средних типа, собственно “перспектива”, должны быть в некотором отношении взаимнообратными, в данном случае это – так называемые “прямая перспектива” и “обратная перспектива”. Интересно, что они противопоставлены по тому же основанию Общество – Личность (“обратная перспектива” – это зрение общества, “прямая перспектива” – личное видение).

В нашей четверке есть свои закономерности. Если первая, вертикальная, пара задает абстрактно-всеобщий набор, то вторая, как мы видим, имеет дело с *границами экзистенции* в художественном образе.

Перед нами – две оси: Онтология и Экзистенция. Онто-ось – вертикальная (первичное противоречие), ось экзистенции – горизонтальная (вторичное противоречие). Об этом подробнее, применительно к перспективе, мы поговорим ниже, но несколько аналогий можно привести сразу.



Вертикальная ось и горизонтальная ось (представленные рядом с четверкой типов) и относящиеся к ним парные типы содержательно различны, что вскоре станет понятным. Очень важно, что типов именно четыре и что эта четверка обладает всеми свойствами типологической четверки – тогда можно провести аналогии с известными типологическими четверками. Мы рассмотрели их в работе «Числовые инварианты в менталитете» (см. библиографию).

Воспользуемся двумя выделенными осями и индикационной парой «общество – личность». На вертикальной оси у нас два типа, которые социологически нейтральны, в них «общество = личность». Они нейтральны по отношению ко времени, но они разные по уровню иерархии (верх и низ, вершины и низины). Метод параллельных проекций связан с познанием Истиной – в науке до сих пор все основные схемы плоские, и им отдается предпочтение. А метод изометрии связан с материальным производством и Пользой – он и поныне применяется в технике, а что есть техника – мир пользы.

На второй, экзистенциально-временной, оси расположены прямая и обратная перспектива, связать которые с нашим набором тоже не составляет труда. Ценностные нормы, прежде всего Добро, относятся к проявлениям социальной общности, они групповые (свобода общества больше свободы личности), а потому и ассоциируется с обратной перспективой (это точка зрения на мир всего этого сообщества). Красота, напротив, связана с личным (свобода общества меньше свободы личности)), а прямая перспектива – это и есть проявление *взгляда на мир отдельной личности* (но человек-то всегда общественный, потому данная «перспектива» – линейная). Эту линию аналогий с содержательно важными типологическими четверками нетрудно продолжить. Вот основные из них:



Рис. 7. Типы перспективы и значимые четверки.

Представленная четверка типов перспективы имеет генетическую трактовку: на материале истории перспективы можно проследить, какие из типов доминировали в обществе (и почему) и как история сейчас завершается их синтезом в пятом типе, в человеческом.

В пределах четверки можно формально выделить общую линию движения типов перспектив от плоского, к объемному и далее – к пространственному моделированию. Это – логика нарастания мерности. Кстати, в истории нарастает и освоение глубинности пространства, расширение его диапазона, но это – отдельная тема.

Еще одно важное замечание состоит в том, что до появления двухмерной перспективы существовала и парадоксальная **одномерная перспектива** – интенциональная, но она не формальная, а содержательная. И тогда получается, что в истории перспективы, во-первых, есть все мерности, во-вторых, от

освоенного в перспективе пространства происходит переход к доминированию времени, что приводит к синтезу типов перспективы в одном, итоговом.

В центре этого построения (в середине креста осей и типов) находится исходное и конечное пятое: это – синтез всех четырех типов, осознание которого происходит только в XX веке. Этот синтез имеет основой действительное зрение человека. Самое парадоксальное состоит в том, что осознание синтетической основы этого естественного зрения возникло при проектировании систем наружного наблюдения в космосе, где пространство человек видит только на плоских экранах.

В принципе, можно рассмотреть четыре отдельных типа перспектив как частичности, происходящие из единственного и цельного человеческого зрения: они работают на разных уровнях глубины пространства.

Про этот, итоговый, тип можно написать книгу. Идея этой книги состоит в том, что итоговый тип перспективы обнаруживается внутри естественного восприятия человека, и он состоит из всех четырех, расположенных на разных планах, в разной глубине. Разные типы перспектив оказываются всего лишь модусами освоения глубины пространства. А если говорить не о перспективе, то мысль становится куда глубже: в истории последовательно доминируют разные типы менталитета, а сливаются они в едином, человекообразном, менталитете, где и обнаруживают свое настоящее место, предназначение. Речь идет о синтезе и новом синтетическом менталитете, к которому мы исторически пока только подступаемся. Кстати, эту проблему в 20-е годы решали принципиально иначе, чем в конце XX века, – ее решали на уровне всеобщего, а не единичного. Но это тоже отдельный разговор.

Сказанное имеет статическое и динамическое выражение.

*В статике* речь идет о том, что плоские схемы пространства имеют единое визуальное основание – это система основных осей визуального поля. Оси имеют

свое основание в объемной модели и понимается нами как редукция более сложных объемных моделей, лежащих в основании только что представленной нашей модели четырех типов пространственной перспективы. Можно соотнести это и с моделью перцептивной перспективы Б.Н. Раушенбаха. Ниже мы рассмотрим их сходство и различие, а также суть объемной модели.

*В динамике* гипотеза состоит в том, что эти графические конструкционные схемы образуют в истории закономерно сменяемый ряд. Они обладают логикой сменяемости и мы намерены раскрыть эту логику, чтобы показать как единство эволюции, так и единство символического истока самих этих графических схем.

Для искусства каждая такая схема выступает своеобразным законом, при помощи которого на длительных исторических периодах моделируется и продуцируется пространство – и не только визуальное.

## **1.2. Аксиоматика**

Обоснование и конструкция методологии исследования даны в других наших работах, мы их уже упоминали выше. Методология там раскрыта применительно к содержанию философии, эстетики, истории искусства, истории и теории культуры и т.д. Поскольку метод у нас постоянен, здесь следует отметить, что он пригоден и для целей моделирования эволюции перспективы. К тому же он зримо выражен, что в нашем случае немаловажно. Речь идет об *экзистенциальной системогенетике*, которая разработана прежде всего на основе изучения этического и эстетического феноменов. Раскроем ее основания как набор аксиом.

Предмет наших поисков – это *структурный инвариант художественного образа, моделирующий пространство*. Мы его понимаем как архетип и рассматриваем структурно и генетически.

Из целостных подходов *общенаучного характера* в предложенном методе использованы два. Первым является методология системного подхода, вторым – генетическая методология.

Единство системности и генетики удерживает *системогенетика*. Этот общенаучный комплекс позволяют *объединить статику и динамику*, поскольку исследуют наиболее общие инварианты как систем, так и их генезиса: порождения, развития, эволюции. У системогенетики есть очевидное преимущество: она позволяет иметь дело с любыми типами систем и любыми типами эволюций, то есть – и с интересующими нас аспектами социума, культуры и человека, а также более локальными аспектами – генезисом искусства и генезисом видения.

В системогенетике фигурируют *состав, структура и динамика* систем.

Понятие иерархической организованности содержит в философии гегелевская тройка понятий «общее – особенное – единичное». В системогенетическом подходе аналог этого – представление об *иерархически* организованной вложенности системного и циклического миров.

Поскольку наша тема – пространство, иерархия может быть выражена масштабно:

- макроуровень (*надсистема*, которая задает структуру системы);
- мезоуровень (*система*, с ее качеством и целостностью),
- микроуровень (*подсистемы*, образующие состав системы).

Вертикальное соединение уровней дает известное определение статическое системы: единство *состава и структуры*. Это единство предстает как целое в статике.

Во временном измерении система живет как *цикл* (несущий цикл системы, в котором сохраняется *качество* системы). Цикл есть целое в динамике.

Вторая составляющая системогенетического метода – набор *генетических* понятий, интерпретирующих происхождение, возникновение и жизнь систем в терминах «движение, развитие, эволюция, генезис», «подъем, стабильность,

стагнация», а также фиксирующих переломные точки циклического развития в терминах «кризис, революция, бифуркация» и т.п.

Итоговый системогенетический набор ключевых понятий: **состав, структура, цикл**. Их комбинаторика задает основные ходы, методологически возможные в науке. Такова *методология теории*, лежащая в основании и этого нашего исследования.

\* \* \*

Основой используемой методологии, является графически-смысловое выражение совокупности наиболее существенных межнаучных статико-динамических закономерностей. Оно очень простое по форме, но не по содержанию: представленные знаки представляют из себя «визуальный словарь» супрематизма и Баухауза, о чем мы неоднократно говорили ранее.






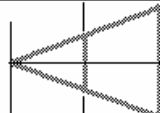

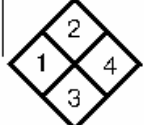
Числа	Геометрические фигуры	Связка фигур	Системные значения
1			Цикл
2			Противоречие
3			Структура
4			Спектр состава

Рис. 8. Связь чисел-инвариантов и основных геометрических фигур с общенаучным содержанием.

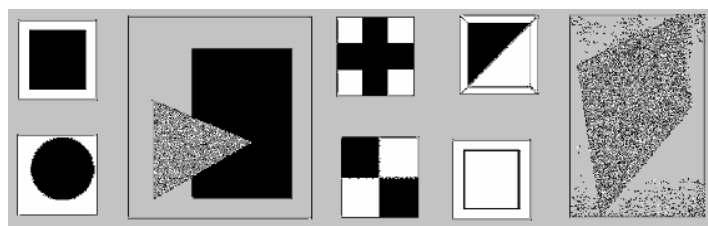


Рис. 9. Визуальный словарь К. Малевича.

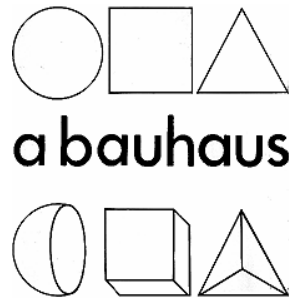


Рис 10. Словарь форм Баухауза.

Эти знаки-символы упоминает и К. Юнг, и практически все специалисты по формальной композиции в пространственных искусствах.

Этот сводный блок трактуется в целом как система закономерностей общего характера. Как это работает, станет по ходу изложения. А пока рассмотрим главные связки представленных компонентов на схемах.

Цикл + противоречие

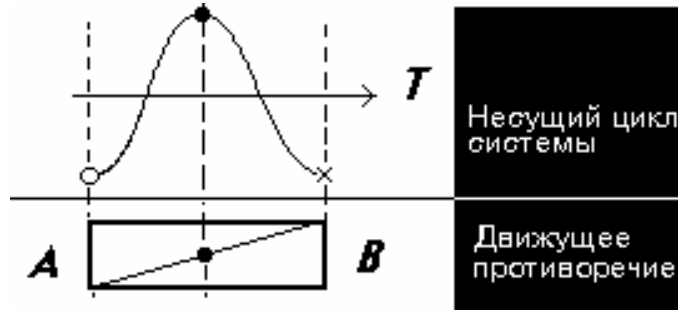


Рис. 11. Связанность цикла с движущим противоречием.

Противоречием мы традиционно считаем взаимодействие взаимоподразумевающих и взаимоисключающих сторон. Важно подчеркнуть, что речь идет о связанности цикла с движущим противоречием. *Движущее противоречие* – наиболее существенное для данного целого (пружина цикла, по Б.М. Кедрову).

Эта пара для нас важна как отображение *параметризации культурного цикла*.

Первый момент, который должен быть зафиксирован к этой теме – это *аспект коммуникативности*, основной в изучении культуры в XX веке. Его

особенно важно удерживать при изучении древнейших культур, где коммуникация как таковая куда более важна, чем эстетический и прочие аспекты.

Мы принимаем в качестве главного следующий тезис: в основании коммуникации в обществе лежит художественный образ. Коммуникативные функции художественной культуры одно время были темой целого потока публикаций, и эта тема сегодня трактуется достаточно однозначно.

Установив эти положения, перейдем к анализу культуры с типологических позиций.

Прежде всего, нужно сказать о единстве культуры. В своих истоках планетарная протокультура «человека разумного», может быть образно представлена как некий монолит единого «древа жизни». Независимо от того, материальная это культура или художественная, первоначальные ее шаги везде однородны – они базируются на синкретизме общинной жизни и используют простые средства выражения. Хотя первобытная культура сложна и многолика в своих конкретных проявлениях, но по духу и «стилю» эти проявления едины. Отсюда тезис мировоззренческого и культурного единства, накрывающего все разнообразие конкретных проявлений на протяжении длительных исторических циклов культуры.

Известные нам древнейшие цивилизации отпочковываются от этого единого дерева и несут в себе первое разнообразие. Они демонстрируют признаки разных *типов культуры*, что показывает ряд культурно-исторических теорий Н.Я. Данилевского, О. Шпенглера, А. Тойнби, М. Вебера, П.А. Сорокина и других. Чтобы фиксировать это нарастающее разнообразие, нам надо обозначить критерии, по которым мы будем это делать.

Если отталкиваться от названного ряда авторов, можно выделить в качестве отдельной темы *диалектику культурологических типов*. Речь идет о наличии в истории неких *парных начал*, выступающих «двигателем», пружиной исторического процесса. Сам этот прием хорошо известен в культурологии, например, у



О. Шпенглера, а в общеметодологическом плане он был описан, например, Б.М. Кедровым.

Оговорим сразу, что количество парных индикаторов, применяемых в описании культурных циклов достаточно велико. Нам в этом случае либо придется их все либо повторить и перечислить, либо сослаться на свои обобщающие работы. Подробная развертка парных индикаторов дана в моих монографиях «Формула истории» и «Экзистенциальная системогенетика». Это обширный массив, применяя который, можно *многopараметрически охарактеризовать культурные циклы*.

От темы парных параметров и систем выражения можно сделать шаг к проблеме *эволюции способов художественного выражения*. Вектор развития эволюционного процесса обусловлен диалектикой взаимодействия двух культурологических типов – западного и восточного. Хотя в целом мы рассматриваем более сложную схему из четырех типов менталитета.

Четыре типа менталитета существует как идеальная конструкция, где каждый тип имеет свой культурно-ментальный ключ. Мы представляли эти типы как основание истории в работе «Формула истории».



Рис. 12. Четыре типа менталитета в истории.

Разделение на четыре типа – это момент акцентирования их отдельности, но можно рассмотреть и момент их связанности. В менталитете любой социальной общности есть *все названные выше типы*, но какая-то из них всегда доминирует,

что и придает характерную типологическую окрашенность тому или иному менталитету. Часть целого содержит целое, как голограмма, но все дело, как всегда, в пропорции типов внутри части: она и порождает специфичность.

Разделяя для начала противопоставление «западного» и «восточного» в культуре мы также можем акцентировать и их связанность. Постараемся обратиться к этому пониманию, когда будем анализировать историю искусств.

Европейская художественная культура в процессе своего становления создала ряд *художественных систем*. Последовательность смены одной художественной системы другой и может быть понята как *эволюция способов художественного выражения*. Мы избираем только одну, условно говоря, европейскую, ветку из парного набора и далее будем рассматривать *эволюцию способов художественного выражения* в ней. Условность состоит в том, что сюда относятся все ранние цивилизации, территориально весьма далекие от Европы.

Основание для парного деления типов дает, прежде всего, *история искусства*.

При этом есть одна отчетливая *общеисторическая тенденция*: от коллективного и анонимного творения образов история выражения движется к личному и авторскому. Исторически «коллективная» система художественного выражения, например, в фольклоре, приходит к персонифицируемым мирам творцов-личностей в светской культуре.

В современной художественной культуре сосуществуют все исторически сложившиеся системы образного выражения. Генетический взгляд позволяет видеть внутреннюю преемственность самых разных культур, а также эволюцию восхождения в сфере выражения формы. Но, чтобы достигнуть этого, необходимо свести воедино междисциплинарные поиски во многих областях науки.

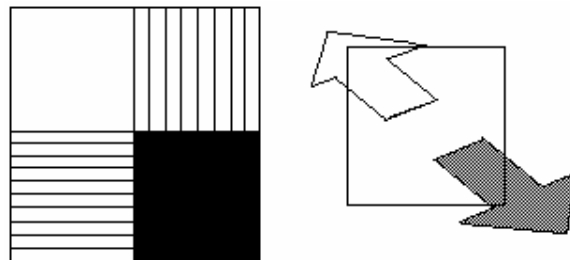
**Две главные методологические связки**

Поскольку методология исследования уже представлена, сделаем шаг вперед. Связка темы двух культур со способами выражения требует такого шага.

**Наша гипотеза** касается закономерности связи культурного цикла и его движущего противоречия.

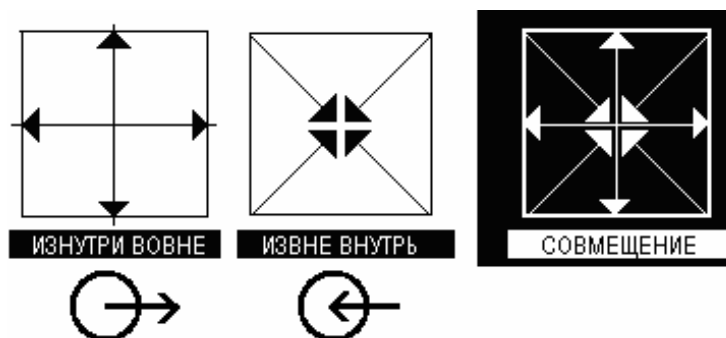
Если взять изобразительное поле (в виде простейшего квадрата), в нем обнаруживается, как минимум, две системы осей.

Центростремительные и центробежные свойства зон внутри визуального поля были отмечены и ранее, например, в Баухаузе.



*Рис. 13. Весовые свойства частей плоскости и тяготения.*

Гипотеза состоит в том, что основные оси, связанные с крестом, выражают пространственную динамику «изнутри вовне», а диагональные оси квадрата – «извне внутрь».



*Рис. 14. Визуальные оси квадрата.*

Здесь мы акцентируем понятие о *дополнительности интенциональности* этих осей по типам. Фиксируется только момент противопоставленности, два крайних типа, которые имеют простое интенциональное выражение: «извне внутрь» и

«изнутри вовне». Их направленность изображена при помощи круга (граница поля, граница системы) и вектора, соответственно повернутого.

Отметим, что перед нами по-настоящему парадоксальное образование, если посмотреть на него с системно-иерархической точки зрения. Вот те же векторы.



Рис. 15. Интенциональность и экстенциональность как уровневые.

Мы приписываем эти два крайних уровня, два начала, **способам моделирования пространства**. И их вместе мы рассматриваем как парный параметр культурного цикла.

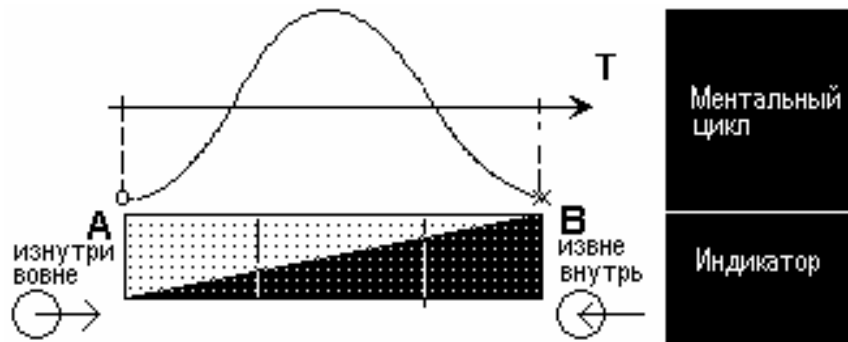


Рис. 16. Основная пара культурного цикла с точки зрения визуального поля.

Это **первая связка** (цикл и противоречие) и она имеет как широкое методологическое, так и узкое тематическое применение. Подробнее по данной теме мы поговорим при анализе типов перспективы, но в принципе уже здесь очевидно, что ха этим стоит динамика и статика в композиции. На начальных этапах наблюдаются эккра-ориентированные композиции с использованием креста горизонталей-вертикалей, в конце цикла, напротив, преобладают интро-

ориентированные диагональные композиции. В середине – равновесие и тех, и других. Наблюдать это можно в любом виде «пространственных искусств», хотя, по большому счету, и не только пространственных.

\* \* \*

Второй вариант связки цикла и троичности касается *связки цикла и иерархии*, она неоднократно была описана нами ранее (Понятие троичности в контексте логики Числа // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.15905, 06.05.2010). Мы будем ее постоянно использовать в качестве важного методологического приема.

В системном подходе всякий предмет имеет трехуровневое *иерархическое отображение*. Пределы иерархии тут константны, середина изменчива.

Перед нами – универсальная системно-иерархическая конструкция:

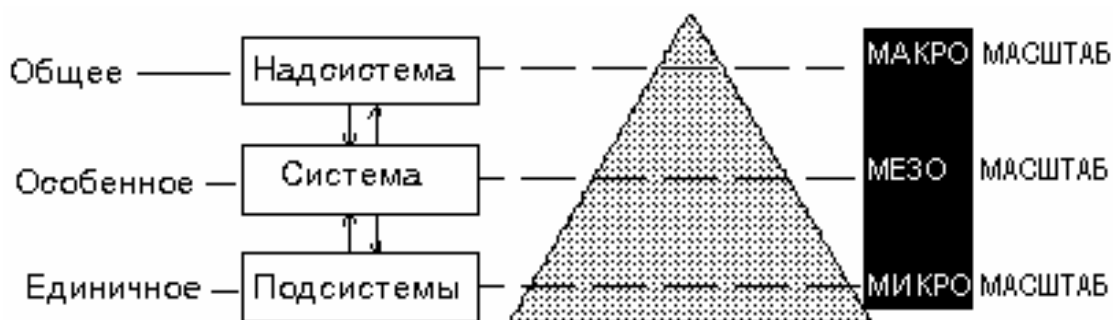


Рис. 17. Иерархия – три уровня и три масштаба.

*Цикл развития эстетического*, отображающий большой цикл культурной жизни, начинается с макромасштаба (человечество и его родовая роль в эстетическом), продолжается в мезомасштабе (эстетические модификации как отражение состояния подвижной меры общества), а завершается в микромасштабе (антропологизм, эстетическое внутри человека). Пределы двух мер, верхней и нижней, оформляются в истории как всеобщий культурный *канон* и личный *вкус*. Середина – это сменяемые *стили*. Мы рассматриваем это и в такой исторической связке: канон – стиль – мода (вкус).

Таким образом, внутри всякого эстетического цикла изменяется масштабность. Это отражает закономерность *«иерархия в цикле»*, в данном случае – в масштабном проявлении.

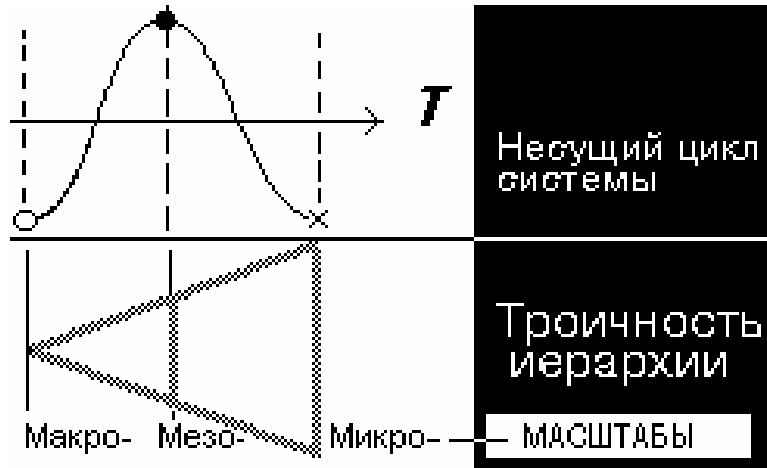


Рис. 18. Связь иерархии с культурным циклом.

Данный ход позволяет увидеть в каждом большом культурном цикле *три этапа*. В общем виде это три фазы (становление – равновесие – деградация), которые можно охарактеризовать через стороны противоречия:

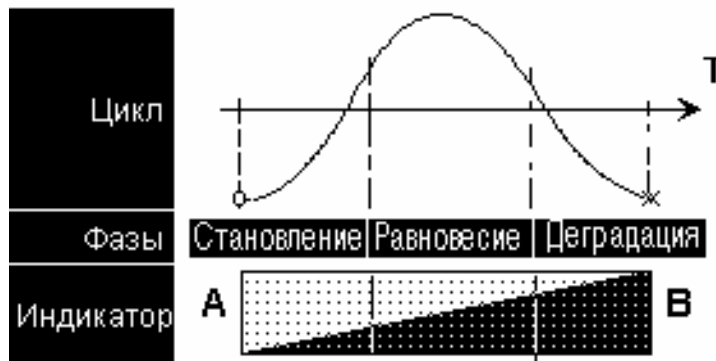


Рис. 19. Три фазы цикла.

Так же, как в предыдущем случае, мы рассмотрим в тексте конкретные проявления этого закона, применительно к нашему материалу.

## § 2. ДИНАМИКА КУЛЬТУРЫ И ЕЕ ГЛАВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ

### 2.1. Метод построения модели истории

История всегда строится на базе определенной «философии истории». Поскольку мы используем методологию экзистенциальной системогенетики, конструкцию истории мы представляем в трактовке этой теории, т.е. во вполне определенном ракурсе: как закономерную историческую смену доминирования культурных «ключей» или ментальных парадигм.

В предлагаемой картине истории есть несколько особенностей. Мы раскроем их последовательно и применим для этого постоянно применяемый нами ход от единичного – через удвоенное – к троичному.

#### *История как целое (единое)*

История человечества, как показано в моей работе «Формула истории», представляет собой сходящуюся коническую спираль (конвергентного типа). Нам важнее всего зафиксировать здесь целое – общественная история построена как график затухающих колебаний.

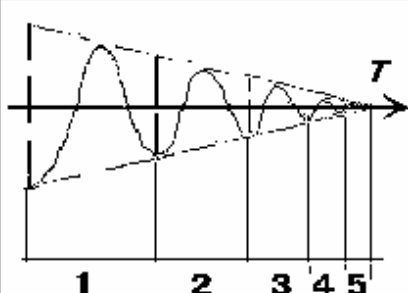
Циклы социальной эволюции	Ментальные формации	ОСНОВА	КТО ДЕЙСТВУЕТ
	<p>Мифологический                      Раннецивилизационный                      Теологический                      Рационалистический                      Проектный</p>	<p>Природный ПОЛИТЕИЗМ                      Антропный ПОЛИТЕИЗМ                      МОНОТЕИЗМ                      ЕСТЕСТВЕННОЕ                      ИСКУССТВЕННОЕ</p>	<p>БОГО-ЗВЕРИ, стихии                      БОГО-ЛЮДИ и герои                      ЕДИНЫЙ БОГ                      ПРИРОДА                      МЫШЛЕНИЕ</p>

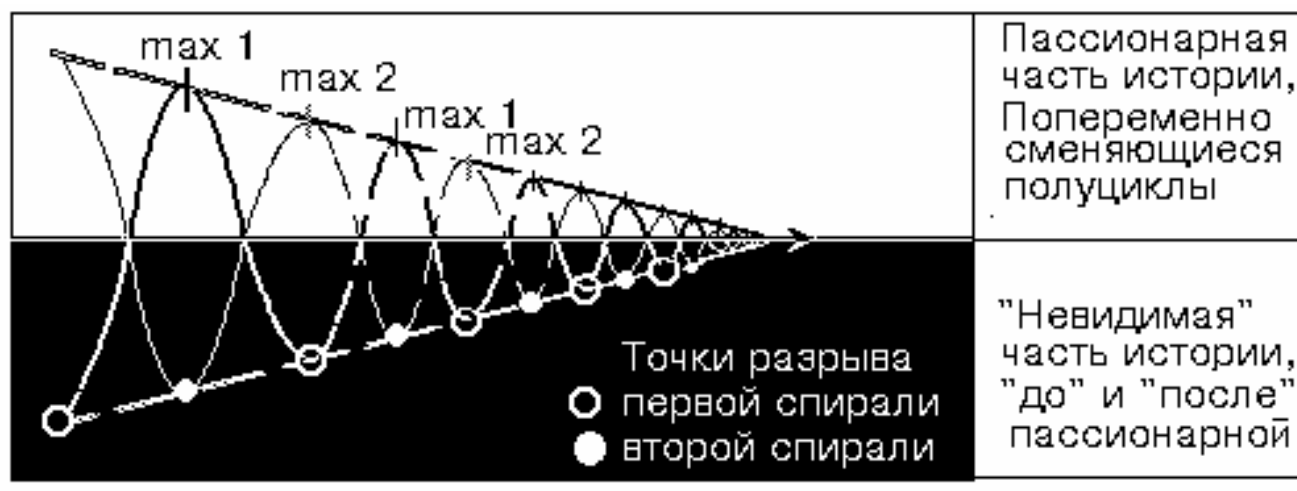
Рис. 20. Общий вид социальной истории.

Макроциклы истории – это ментальные формации, периоды истории с устойчивым качеством содержания в менталитете, периоды, на которых Катина мира остается качественно однородной.

### *Дополнительность в структуре исторического процесса*

В истории искусства отчетливо наблюдаются сосуществование и постоянная смена доминирования «западного» и «восточного» типов. Происходит обозначенная смена в пределах циклов становления культурного содержания.

Картина истории может быть представлена как двухслойная: как **две спирали на конусе истории**. Их вид в плоской проекции таков:



*Рис. 21. Общий вид социальной истории с дополнительностью.*

В модели циклической истории в пределах одного уровня наряду с *видимым* характером движения *всегда* обнаруживается подспудное, второе, – дополнительное. Эту дополнительность в культуре человечества можно интерпретировать и как «Запад – Восток». Запад – это экстравертность «изнутри наружу», Восток – интровертность «снаружи внутрь». Но у нас есть и более сложная дополнительность дополнительного, в результате чего мы говорим о четверке типов менталитета на Земле.



## 2.2. Иерархическая модель истории и «исторический тип культуры»

История иерархична. Рассмотрим ее простейшее представление как троичной иерархии. Для этого выделим в ней несколько главных уровней.

Высший ее уровень – это *история как единый цикл*. Нам привычнее цилиндрическое представление о цикле, но история как целое должна прежде всего рассматриваться как сходящаяся коническая спираль – конус истории.

Витки этой спирали – ментальные формации. Это второй уровень иерархии. Каждый такой виток имеет свой тип мироощущения – это и есть основная характеристика формации.

**Средний уровень** – это *фазы самой ментальной формации*.

При переходе вниз мы увидим, что это – *три фазы*, каждая из которых связана со своей подсистемой. Фазовое деление цикла многократно было описано в обществоведении у Дж. Вико, а в социологии П.А. Сорокиным (Н.Н. Александров, Генезис ментального хронотопа. Книга 1. Генезис представлений о времени // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16795, 29.08.2011).

Фазы ментальной формации выражаются через набор типов *выразительности*. Их можно отразить в циклическом варианте, где каждая такая фаза имеет собственный цикл жизни. Для простоты цикл формации мы здесь представим в виде равномерной цилиндрической спирали:

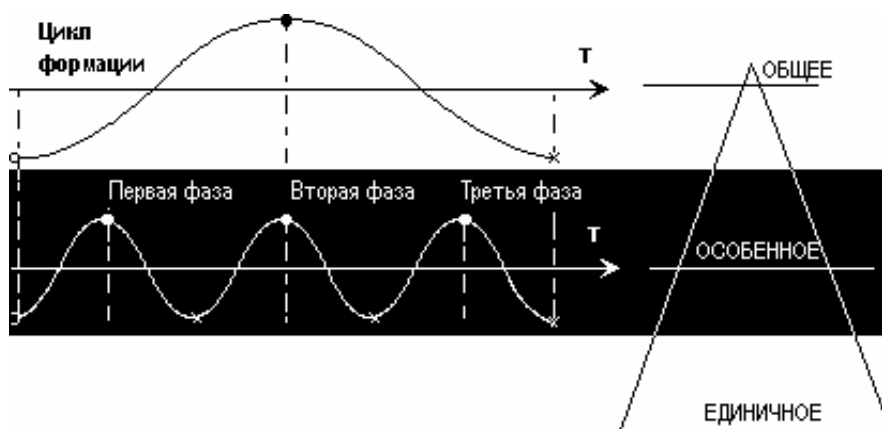


Рис. 22. Три фазы.

К этому набору идеально подходит наша вторая гипотеза. Тройка «символ – знак – изображение» *связана с масштабами пространства.*

В реальности истории они предстают как *фазы культурной формации на конусе:*

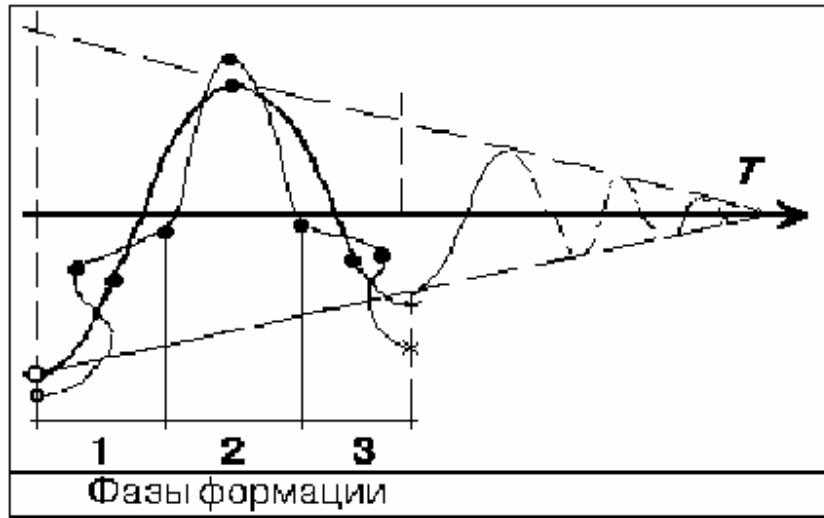


Рис. 23. Три фазы формации.

Возможен еще один уровень, где есть свои фазы. Тогда речь пойдет о стилевых особенностях. Например, для цикла истории Древней Греции это *архаика, классика, эллинизм.*

В стилях мы переходим на уровень «единичного». При использовании моделей цилиндрической спирали это выглядит так:

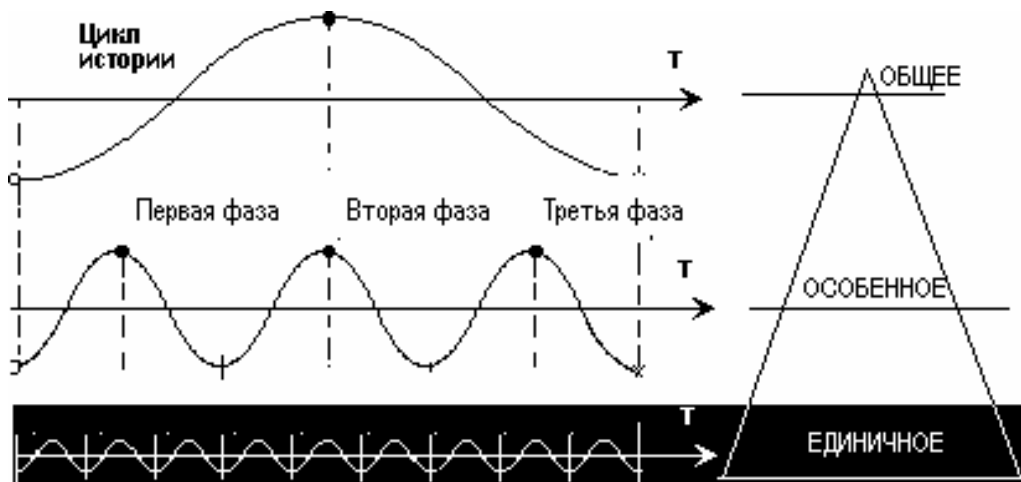


Рис. 24. Циклы стилей – уровень единичного.

Эти схемы иллюстративны и демонстрируют принцип – не более того. Цилиндрическая модель зрительно проще для восприятия, а коническую мы будем использовать, когда обратимся к реальным цифрам исторической длительности формаций и их этапов.

Трехуровневая модель снимает противопоставленность *эволюции культур* в пределах единого ментального целого (уровень 1) *и локальных цивилизаций* (уровень 3). Любые «локальные цивилизации» с их особой историей вписаны в общую закономерность истории. Конечно, *это гипотеза*, используемая в экзистенциальной системогенетике, но эта гипотеза очень важна для нас, поскольку она открывает путь к построению логики истории как целого. В том числе и на уровне архетипов и формальных средств искусства.

### ***Целостный исторический тип культуры***

Остается ответить на вопрос: что есть **целостный исторический тип культуры**? Ответ очень часто зависит от избранного уровня.

Как ни парадоксально, большинство исследователей, которые довольно остро полемизируют друг с другом по этой теме, нередко просто применяют понятие «культура» (или в том же значении «цивилизация») к разным уровням представленной выше схемы.

Известно, что древнейшие «*цивилизации*» отпочковываются от единого дерева и несут в себе признаки единого типа культуры. Об этом говорится в теориях Н.Я. Данилевского, О. Шпенглера, А. Тойнби, П.А. Сорокина. Речь при этом идет о разновидностях одной культуры, но – о разных цивилизациях. Чтобы различить их, скажем, что *культура есть единство содержания*, а вот цивилизация – только *способ социальной организованности*. Примерно так трактует это и Н.К. Рерих, и П.А. Сорокин.

Описать целостный исторический тип культуры можно только в том случае, когда мы устанавливаем на каком-то историческом цикле *константное единство мироощущения*. О критериях речь ниже.

Отсюда определение: *целостный исторический тип культуры характеризуется константным единством мироощущения в пределах некоторого завершённого исторического цикла*.

Мироощущение базируется на устойчивой картине мира – инвариант содержания – и проявляется в своих отличительных «системах символов» – инвариант формы. Таким образом, целостный исторический тип культуры характеризуется константным единством системы символов, имеющих решающее значение в пределах данного исторического цикла, или – модуса мироощущения.

Система символов в коммуникации оформляется и выражается через хронотоп художественного образа.

В пространственном выражении она строится на ментально однородной *конструкции пространства*. А она, в свою очередь, выражается и как графическая конструкционная *схема*. Хотя установить такую однозначность пока никому убедительно не удалось.

Таким образом, история в нашем ракурсе рассматривается как последовательность смены графических конструктивных схем пространства, отображающих определённый модус мироощущения.

\* \* \*

Определив, что такое исторический тип культуры в нашем контексте, мы должны ответить и на другой вопрос – *сколько в истории таких типов* (предельно больших единиц)?

Ответ достаточно прост, если оставаться в рамках предложенных схем. *Культурных формаций* (в истории западной культуры) пять. Это пять картин мира, пять больших мировоззренческих циклов разной длительности, но связанных одним общим законом.

Выразительных этапов (модусов мироощущения) в каждой формации три. Итого, история насчитывает около пятнадцати основных *целостных исторических типов культуры*. Это примерно совпадает с количеством «цивилизаций», выделяемых в теориях Н.Я. Данилевского, О. Шпенглера, А. Тойнби, П. А. Сорокина и других исследователей. Особенно, если говорить обо всем разнообразии известных нам цивилизаций на планете.

Что касается конструктивных схем пространства, то они однородны именно в этих пределах, они работают именно на этом уровне. *Каждый исторический тип культуры опирается на свою устойчивую конструктивную схему пространства.*

Каждый целостный исторический формационный тип культуры (а их 5) проходит в своем развитии *три стилевых этапа*. Итого история насчитывает около 15 крупных единиц, обладающих отличительными признаками и самозавершенностью. По сути, именно они и фигурируют в большинстве «историй искусства».

Есть и более мелкие членения, которые мы рассмотрели в нашей «Эстетике» (Н.Н. Александров, Эстетика (курс лекций) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16518, 16.05.2011). Но этот и последующие уровни, нам в данном ракурсе не понадобятся. Это будет уже очень объемное исследование и мы намерены полностью рассмотреть такую тематику в специальной работе по истории искусства, которая уже почти готова. Но в ряде случаев привлечение дополнительных уровней хорошо проясняет различия между частным и общим, и потому в методологии о нем упомянуть было необходимо.

### 2.3. Культурные параметры истории

Здесь все те же три уровня: общее, особенное и единичное.

Категории, раскрывающие единство одного типа формационного мироощущения, – это *выразительные категории*. В культурном проявлении они могут быть описаны через основные параметры.

В циклическом проявлении здесь хорошо работает первый методологический прием: *цикл + противоречие*.

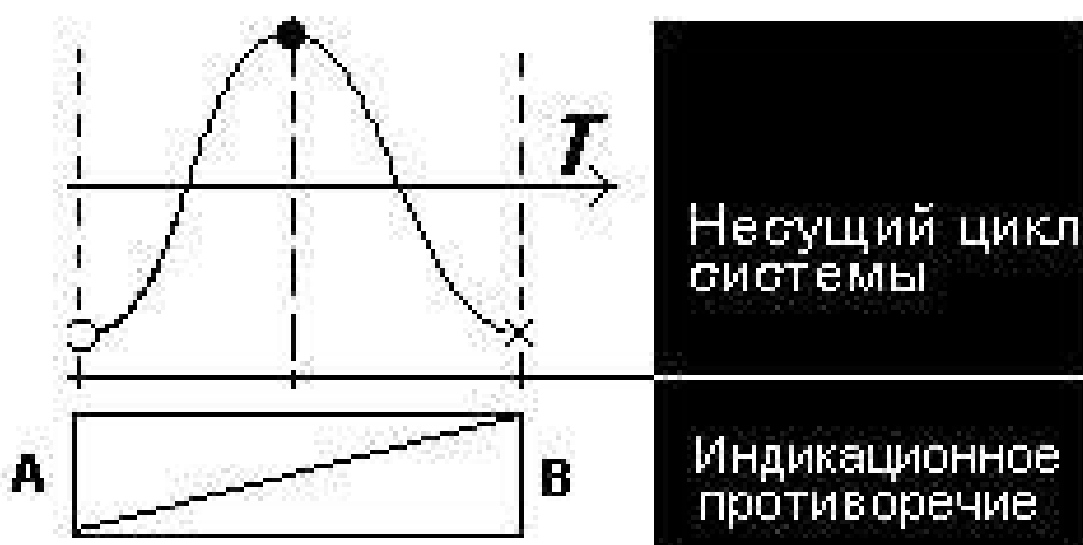


Рис. 25. Связанность культурного цикла с движущим противоречием.

Мироощущение константно на уровне циклов формаций (например, мироощущение средневековья).

Говоря о мироощущении, мы рассматриваем эстетический ракурс. Сущность эстетического выражается посредством хронотопа. Развертывание хронотопа позволяет ввести две мерности: временную и пространственную.

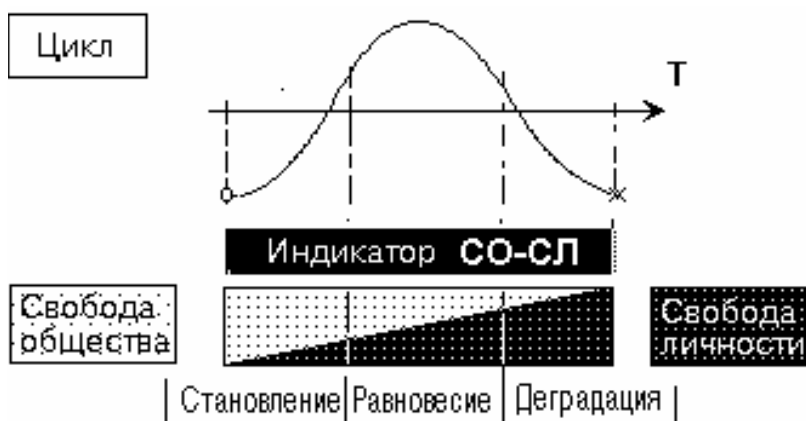
Второй уровень – уровень фаз культурных формаций. Чтобы их различить, мы начнем с анализа базовых параметров. Эти пары *фундаментальные*, так как они имеют фундаментальное значение в структуре мироощущения.

### ***Ценностно-нормативный параметр***

Пара «общество – личность» в упрощенном виде сводится к паре «мы – я». Если говорить о мироощущении, этот ракурс наиболее точно выражает специфику этической сферы.

Суть данного параметра предельно проста: всякий культурно-исторический цикл воспринимается как проявление движения *от доминирования общественной свободы (и несвободы человека) к доминированию свободы человека (и утрате обществом своего влияния на него)*. Данная пара характеризует причинность процессуального.

Для описания процессуальности нужно выделить, как минимум, *три фазы* циклического процесса. *Три состояния* можно выделить и в этой этической сфере.



*Рис. 26. Параметр и три фазы цикла.*

Противоречие «А – В» раскрывается здесь как взаимодействие «общества» – стороны А, «личности» – стороны В.

В первой фазе общество подавляет своей «мощностью» личность, в середине цикла они взаимно уравновесились по «мощности», а к концу все происходит наоборот: «мощность», значимость, личного превышает «мощность» общественного.

Пройдем по трем фазам культурного цикла.

### Цикл становления

В первой фазе мы имеем дело с процессами становления. Весь период бытия мироощущения данного типа отмечен устойчивой *идеей жертвенности* – необходимостью жертвовать личной свободой ради общества. Формула этой фазы: свобода общества важнее в мироощущении свободы личности. Это момент преобладания коллективного (общинного) начала.

### Фаза равновесия

Как фаза мироощущения, она характеризуется ощущением спокойствия, *уравновешенности*, гармоничности бытия (гармония интересов личности и общества). Западное и восточное начала тут взаиморавны.

### Фаза деградации, или упадка

Это такое состояние общественного мироощущения, при котором личное (личная свобода и личные ценности) стоит выше, чем общественное. Это состояние *разлада*, распада общественных связей, сопровождаемое страхом гибели всех. Это – линия индивидуализма.

### **Эстетический параметр**

#### Ментальный хронотоп

В фундаментальных проявлениях мироощущения невозможно обойти понятие хронотопа, которое мы понимаем здесь как *ментальный формационный хронотоп*. Он содержит в себе два фундаментальных параметра (**хронос и топос**): интересующее нас «пространственное самоощущение» общества в мире и «временное самоощущение» общества в мире. В хронотопе подчеркнуты их слитность, неотделимость друг от друга и взаимозависимость.

*Хронотоп предмечивается* в произведениях искусства. Через произведения искусства специальным образом его можно и «распредмечивать».



Итого:

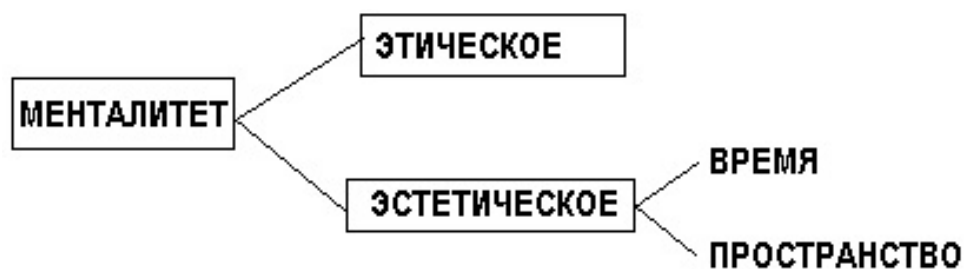


Рис. 27. Калокагатическое единство менталитета.

### ***Параметр пространства***

Эстетическое измерение пространства производится *по основанию величины пространства* по мере человека. По отношению к циклу это дает **пространственную шкалу** (диапазон). Такая шкала пространства троична: «великое – обыкновенное – мизерное». «Обыкновенное» здесь следует понимать как *норму человека, его естественную мерность*.

Представленная шкала точно соответствует *эстетическому диапазону пространства*. Но эстетический диапазон является лишь частью *культурного диапазона*. Расширение эстетического происходит вместе с расширением культурного пространства. В любой момент истории *познанное пространство шире и глубже эстетически освоенного*. Суть в том, что мера эстетического пространства исходит из человека, с его естественной ограниченностью, и то, чего человек не может «олицетворить» в искусстве, не входит в состав эстетически освоенного мира.

Мы специально рассматриваем историю человечества в пространственном ракурсе как единый цикл в следующей главе.

На уровне ментально-формационного цикла связанность цикла и параметра демонстрируется принятой моделью «цикл – противоречие». Стороны этого противоречия – бесконечно большая и бесконечно малая пространственные мерности.

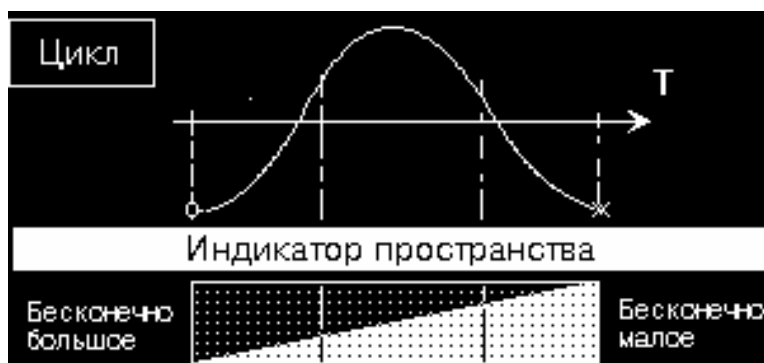


Рис. 28. Параметр пространства и культурный цикл.

В культурном цикле связи между фазой и шкалой параметра устанавливаются достаточно просто.

1. **Первая фаза** разворачивается в *великом*, максимальном по масштабу, пространстве.

2. **Вторая фаза** есть мера, пространство *нормальное*, обыкновенное, человекомерное.

3. **Третья фаза** обращена к *мизерному*, и это мизерное (меньше нормы человека) постепенно движется в сторону бесконечно малого.

Между циклами, в периоды кризисов, происходит свертка пространства до *точки*, через которую затем будет заново "вывернут весь универсум".

Эстетическое есть соотношение мер: меры предмета и меры человека. Существует два способа отношения к миру, к мере предмета (Мп): со стороны *меры человеческого рода* – Мчр (она конкретно-историческая, поскольку общество меняется) со стороны *индивидуальной меры человека* – Мчи.

Связка мер требует установления для формы в пространстве *масштаба*: это отнесенность к двум мерам – мере общества и мере человека.

Рассмотрим распределение масштабности по циклу.

**Масштабность первого этапа** в ментальном цикле превышает меру отдельного человека (египетские пирамиды, храм Святой Софии, проекты Булле,

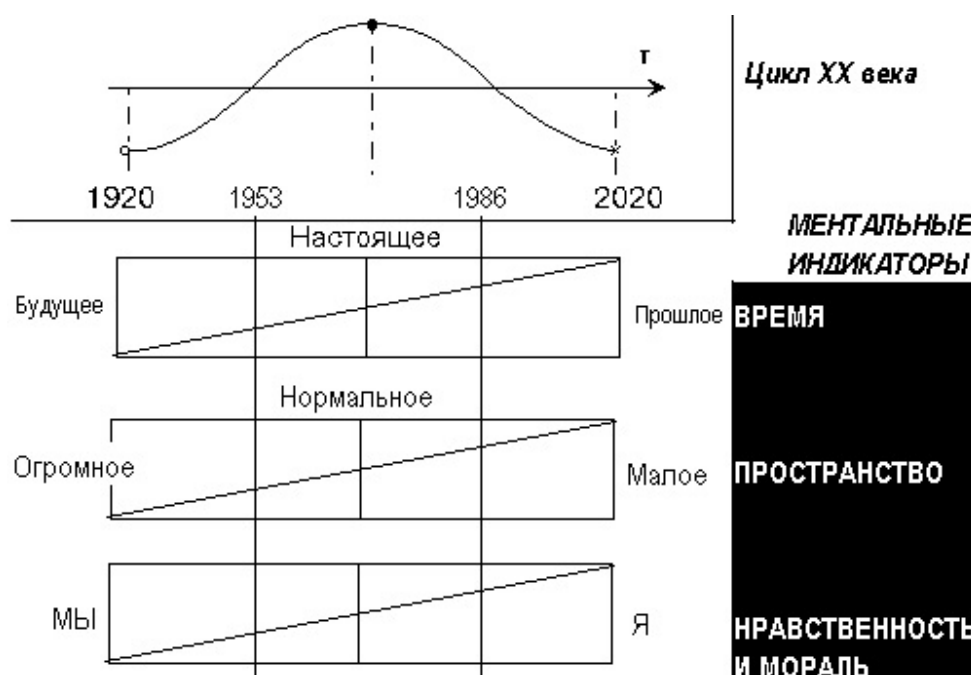
Дворец Советов и т.д.). Гигантизм подавляет волю личности, зримо показывая ее ничтожность.

Греческие храмы, романские церковные постройки и общественные здания Нового времени имеют **нормальный (мезо) масштаб среднего этапа**. В конце культурного цикла мир выстроен вокруг личности (римские виллы, дворянские усадьбы, загородные дома модерна и современные коттеджи). Это **микромасштаб последнего этапа**.

***Индикация менталитета в культурном цикле***

Здесь мы ограничимся только констатацией. Мы используем набор ментальных индикаторов, среди которых есть как парные, так и троичные.

Вот пример использования парных индикаторов по отношению к культурному циклу XX века:



*Рис. 29. Парные ментальные индикаторы в цикле XX века.*

Мы использовали этот набор во всех наших опубликованных работах.

А вот как выглядят тройные индикаторы ментального цикла.

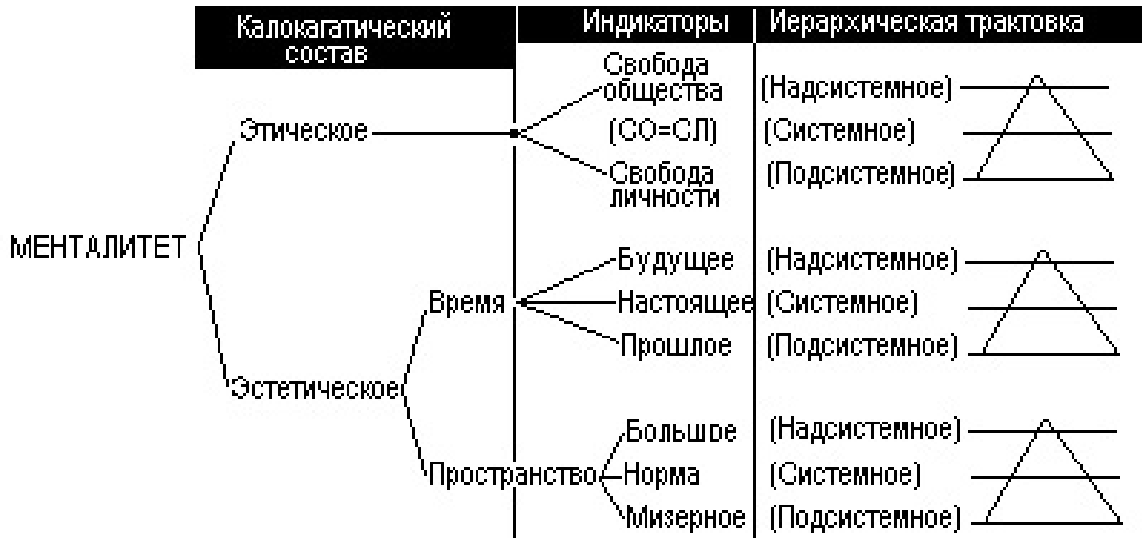


Рис. 30. Парные и тройные ментальные индикаторы.

**Знаково-символические и коммуникационные аспекты**

Между культурным содержанием и графическими схемами пространства вряд ли возможно установить взаимоднозначное соответствие. Поскольку проблема не была решена в науке прямым путем, это означает, что нужен «обходной» исследовательский инструментарий.

Сведем сказанное к схеме:

	ОБЩЕЕ	Культурное содержание		
	ОСОБЕННОЕ	Способ его выражения (образ)	Выразительная композиция	ВИДЕНИЕ
	ЕДИНИЧНОЕ	Художественная форма (графическая схема)	Формальная композиция	ЗРЕНИЕ

Рис. 31. Основные ракурсы в иерархическом представлении.

**Аспект знака**

Наука о знаковых системах называется семиотикой. Явление возникновения знаковой реальности называется семиотизацией.

**Знак** представляет собой соглашение (явное или неявное) о приписывании чему-либо (означающему) какого-либо определённого смысла (означаемого).

Знак – это материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе обмена информацией в коллективе. Знак и **изображает** некий предмет, и **выступает носителем** неких **всеобщих значений**. Эти значения способны трансформироваться в **личностные смыслы**. По Ю. М. Лотману, знаки делятся на две группы: условные и изобразительные. *Условный* – знак, в котором связь между выражением и содержанием внутренне не мотивирована. Самый распространённый условный знак – *слово*. *Изобразительный* или *иконический* – знак, в котором значение имеет естественно ему присущее выражение. Самый распространённый изобразительный знак – *рисунок*. Буквы и слова человеческого языка, цифры и числа являются знаками. Знаком также называют конкретный случай использования такого соглашения для передачи информации.

Знак может быть *составным*, то есть состоять из нескольких других знаков.

Кроме того, есть еще уровень визуальной формы.

Если пойти снизу вверх, от уровня формы изображения к знаку, то в принципе *всякая форма может служить знаком чего-либо*. Но исторически отличительной чертой знака постепенно становится минимизацию стимулов, минимизацию средств выражения изображений, способных выполнять функцию знака.

Будучи зримой формой, знак выполняет свои функции, перечисленные выше

### ***Аспект знака-символа***

Символ (из греч. σύμβολον) – это знак, изображение какой-нибудь вещи или животного для означения качества предмета; условный знак каких-либо понятий, идей, явлений.

Понятие символа тесно соприкасается с такими категориями как художественный образ, аллегория и сравнение. Появившись в Древней Греции символ первоначально обозначал вещественный знак, имевший тайный смысл для группы лиц, объединенных вокруг какого-нибудь культа. Например, в эпоху поздней

античности крест стал символом христианства. В новейшее время свастика стала символом фашизма.

А.Ф. Лосев определял символ как «субстанциальное тождество идеи и вещи». Всякий символ включает в себя вещь (образ), но не сводится к нему, поскольку подразумевает присутствие некоего смысла, нераздельно слитого с образом, но ему не тождественного. Образ и смысл образуют два элемента символа, немислимые друг без друга. Поэтому символы существуют как символы (а не как вещи) только внутри интерпретаций.

В XX веке неокантианец Э. Кассирер обобщил понятие символа и отнес к «символическим формам» широкий класс культурных явлений, таких как язык, миф, религия, искусство и наука, посредством которых человек упорядочивает окружающий его хаос. Ранее еще Кант доказывал, что искусство, будучи интуитивным способом представления, носит символический характер.

Понятно, что по отношению к знаку символ имеет более высокую степень общности. То есть, перед нами все та же иерархия:

	ОБЩЕЕ	<b>Содержание</b>	<b>Символ</b> — отражает идеи
	ОСОБЕННОЕ	Способ выражения	<b>Знак</b> — выражает значения и смыслы
	ЕДИНИЧНОЕ	<b>Форма</b>	<b>Форма</b> — изображает предмет

*Рис. 32. Иерархически-ступенчатое представление знака и символа.*

Но такое иерархически-ступенчатое представление данной темы – не единственное. Некоторые уточнения в него мы внесем ниже.

### ***Коммуникативный аспект***

Здесь речь пойдет об уровне коммуникативности, что связывает нашу проблематику не только с исследованием языка, культурологией и семиотикой, но и с нашей темой. Постольку, поскольку искусство прежде всего обслуживает

коммуникативную деятельность. И потому в данном ракурсе знак пересекается с образом и нам следует установить их соотношение.

Знак всегда несет некую информацию и является информационно-коммуникативной единицей. Коммуникативность знака заключается в том, что он предстает как узнаваемо-понимаемый для получателя.

Художественный образ – основа коммуникации в обществе. Если говорить в предельных выражениях, всякая коммуникация имеет основой художественный образ. Эстетическое выступает в качестве универсального двустороннего канала трансляции, связывающего общество и человека.

В этом коммуникационном пространстве существуют только знаки. Если исходить из идей семиотики, *непосредственно из знака*, мы обнаруживаем известную иерархическую тройку знаков:

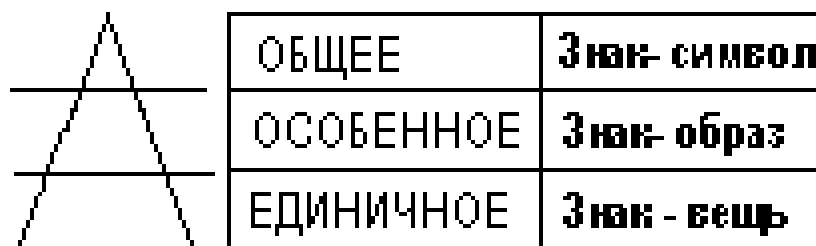


Рис. 33. Иерархия знакового поля.

Эта тройка является иерархической *разверткой канала коммуникации* в котором есть *только знаковые системы* (и нет отдельно ни символов, ни визуально воспринимаемых форм).

Такой подход несколько уже, чем нам нужно, поскольку интересующий нас «архетип» относится не к коммуникации, а к процессам *психической жизни общества и человека*, а этот ракурс шире ракурса «знак в коммуникации».

\* \* \*

Опираясь на закон связи цикла и иерархии, используем в качестве иерархии тройка «символ – знак – изображение».

«Символ – знак – изображение» в истории первоначально сливаются в первобытном синкретизме. Это слияние лежит в основе любой мифологии. Отсюда, кстати, три способа прочтения мифологических текстов.

В остальных культурных циклах – это уже три фазы. То есть, каждая фаза может быть охарактеризована с помощью своего уровня иерархии, своей доминанты.

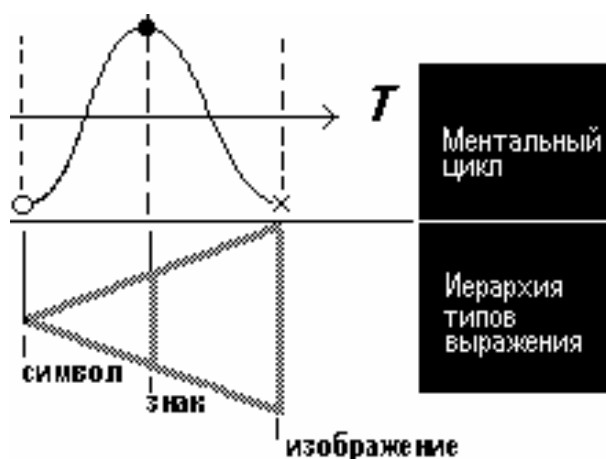


Рис. 34. Тройка «символ – знак – изображение» и ментальный цикл.

Простейший пример: ментальный цикл античности. Символизм египетского искусства, знаковая изобразительность греческого искусства и конкретная изобразительность римского.

### ***Культурное содержание***

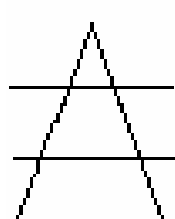
Говоря о символе, мы упоминали идеи и представления о реальности, выступающие в качестве содержания. Но суть культурного содержания изначально следует связывать с нашей темой – художественным образом и пространственным архетипом. Поэтому мы и в этой области должны тоже для себя различить иерархию.

Основной вопрос: *что транслируется* посредством художественных образов? Транслируется культурное содержание. Чтобы не ходить длинными и извилистыми путями в этой сложной области, примем за основу одну из гипотез



состава культурного содержания. Она совпадает с нашим понимаем проблемы и суть ее мы излагаем ниже.

С иерархической точки зрения содержание культуры (и общества, и человека) отражено в *трех типах носителей*. Их можно связать с иерархией человека:



Иерархия	Человек	Культура
ОБЩЕЕ	ДУХ	Знания
ОСОБЕННОЕ	ДУША	Установки (ценности)
ЕДИНИЧНОЕ	СОМА	Умения (нормы)

Рис. 35. Культурное содержание.

Культурное содержание центрировано вокруг установок, поскольку именно здесь мы встречаемся с интересующим нас полем ценностей, значений и смыслов, архетипов и т.д.

В культурной коммуникации «вычерпывается» содержательность, а сама содержательность есть связка содержания и смыслов (значений).

Трансляция осуществляется в культуре при помощи эстетических образов. Если говорить о социологическом аспекте, в обществе для этого возникает специальный *институт искусства*. Перед нами особая культурная функция трансляции: искусство в обществе существовало всегда и основные проявления художественной культуры наблюдаются задолго до ее институционализации.

На основе схемы иерархии носителей культуры можно сделать один важный вывод. Соединение *знания с нормами*, а знаниевого содержания с формой не обязательно должно опираться на знак-образ из искусства.

Искусственные (договорные) системы знаков и символов нас здесь не интересуют. Наука, знание, техника и технология интернациональны, деперсонализированы и тем самым имеют *надвременную* ориентацию. Их фиксирует *система символов*, содержание которых – знаниевое или нормативно-деятель-

ностное. При этом с неизбежностью всеобщие символы должны опираться на предельно простые, так называемые базовые зрительные формы.

Искусство – напротив, все во времени. Основной вопрос следующий: если искусство не транслирует знания и технологии, то о каких *культурных знаках-символах* может идти речь в искусстве? Об архетипах человеческого коллективного бессознательного.

\* \* \*

Содержание культуры исторически меняется, но на определенных циклах истории оно устойчиво (обладает неизменным качеством). То, с чем соприкасаемся мы, это система символов. Эта система символов является транслятором особого аксиологического содержания: установок, ценностей, значений и т.п.

Мы подошли к первому выводу, который был выражен и ранее, но нам он очень важен: культурное содержание любой эпохи можно «читать». При его трансляции искусство использует в художественных образах те или иные *символы* из константного архетипического набора.

Устойчивое качество содержания цикла культуры в его пространственной ипостаси предстает как архетип, и одновременно – как графическая схема.

### ***Коммуникативность***

В коммуникации «общество» транслирует ценности, а их трансляция, существующие в науке на экранах *культуры и деятельности*.

Трансляция ценностей происходит в социальной коммуникации, что хорошо показал Ю. Хабермас. Все культурные механизмы связаны с формами организации социальной коммуникации. Культура живет в «канале коммуникации», причем все, что происходит как коммуникация (например общение), происходит при помощи «языка». Необыкновенный интерес к языку в науке и философии XX века несомненно был обусловлен пониманием этого уникального свойства языка.

В качестве носителя (в социальной коммуникации) может выступать не только язык как таковой (вербальный), но и некое множество «языков второго рода», составляющих «языки искусства» (невербальные).

В обществе мы имеем дело с культурным содержанием, а оно – хронотопично, выражает себя через оформленность хронотопа, т.е. эстетически. И знаки-символы, и знаки-вещи оказываются либо абстракциями, либо пределами единой содержательно-формальной конструкции.

### **Заключение к первой главе**

Поведем предварительные итоги.

Мы двигались от гипотезы единой эволюционной закономерности, присущей искусству и идеи соответствия способа выражения в искусстве определенному историческому культурному содержанию. Далее мы перешли к носителям форм выражения и приблизились к теме конструкции пространства, воплощенной на плоскости посредством схемы. Эти *схемы конструкции пространства* мы понимаем как систему линейно-осевых векторов, образующих невидимые оси пространства. Будучи невидимыми, они отчетливо воспринимаются нами на уровне подсознания и потому имеют свойства ментальных архетипов.

Мы рассмотрели также основную конструкцию динамического представления этой проблематики и основные параметры, что позволяет нам перейти к конкретике.

В *методологии* мы рассмотрели аксиоматику исследовательского метода, которая имеет как графически-символьное, так и инвариантное общенаучное выражение.

Обращаясь к теме символов, знаков и форм (изображения), мы рассмотрели основные ракурсы, позиции и категориальные трактовки этой тройки. Во-первых,

это иерархически-ступенчатое различие формы, знака и символа. а во-вторых, это знак в коммуникации.

Это позволяет нам видеть всю проблематику в системном освещении как ядро целого, вместе с тем – как совокупность статических ракурсов. Отсюда мы вправе сделать шаг к специфике видения и динамике истории в интересующем нас тематическом ракурсе.

Наша гипотеза состоит в том, что эти *графические конструкционные схемы* пространства образуют в истории закономерно сменяемый ряд. Они обладают логикой сменяемости и далее мы намерены раскрыть эту логику, чтобы показать единство эволюции и единство символического истока самих этих графических схем.

Для искусства каждая такая схема выступает своеобразным законом, при помощи которого на длительных исторических периодах моделируется пространство как сторона ментального хронотопа.