

УДК 1.18.7.01

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПОНЯТИЯ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВОЛЯ»

Филимонов Г.Г.

*Калужский филиал ФГОБУ ВПО «Финансовый университет при Правительстве
Российской Федерации», Калуга, e-mail: gennadi_filimonov@mail.ru*

Предлагаемая работа посвящена обнаружению трансцендентальных факторов творческого процесса в изобразительном искусстве. Специальным объектом авторского исследования стало ключевое понятие в философской концепции Г. Зедльмайра – «художественная воля». По мнению немецкого мыслителя данное понятие является конечным, так как оно уже не может быть аналитически сведено к внятным предпосылкам и условиям. Автор статьи проводит наглядное исследование определённых элементов храмового искусства, с помощью которого он пытается обосновать идею о возможности изучать творческий процесс в изобразительном искусстве под знаком теории психологического поля. В процессе этого исследования он обнаруживает, что присущие большому художественному стилю духовно-эмоциональные свойства, с наибольшей непосредственностью и силой передаются в динамических свойствах пространственной среды, включённой в состав изображённого эстетического объекта. Затем, он устанавливает, что каждый стиль предполагает свой, индивидуальный комплекс приёмов искусственной организации пространственной динамики. Все эти комплексы подводятся под специально разработанное для них понятие – «психодинамический пространственный гештальт». Дальнейший анализ взаимодействия художественного образа и гештальта показывает, что именно заведомые свойства гештальта предопределяют выбор объекта изображения, а также способы его представления. Тем самым обосновывается возможность включения понятия «художественная воля» в понятие «психодинамический пространственный гештальт». Данное объединение обнаруживает принципиальную перспективу: «художественная воля», представленная как гештальт, теперь уже может быть подробно и плодотворно проанализирована. В результате исследователь получает инструмент, приближающий его к подпочвенным истокам творческого процесса в изобразительном искусстве.

Ключевые слова: художественная воля, психологическое поле, психодинамический пространственный гештальт, образ обособления, наглядный характер, архетипы, бессознательная активность, типы констелляции, центр финальной активности, центр исходной активности, нуминозная среда, центр силы, мистический экстаз, пространственная динамика, психопространственный градиент, перцептуальные силы

EXPERIMENTAL ANALYSIS OF THE CONCEPT OF «ARTISTIC WILLPOWER»

Filimonov G.G.

*Kaluga branch of DEPARTMENT of higher professional education «Financial Academy
at the Government of the Russian Federation», Kaluga, e-mail: gennadi_filimonov@mail.ru*

The proposed work is devoted to the discovery of transcendental factors of the creative process in the visual arts. A special object of the research has become a key concept in philosophical concepts, Sedlmayr – «artistic willpower». According to the German thinker, this concept is the ultimate, as it can no longer be analytically reduced to clear prerequisites and conditions. The author conducts a visual examination of certain elements of the temple of art, which he tries to justify the idea that it is possible to study the creative process in fine art under the sign of the theory of psychological field. In the process of this research, he discovers that has a great art style spiritual and emotional properties, with the greatest immediacy and power are transmitted in the dynamic properties of a spatial environment that is included in the composition depicts an aesthetic object. Then, it establishes that each style involves the complex techniques of artificial organization of spatial dynamics. All of these complexes are summarized under specially designed for them, the notion of «psychodynamic spatial Gestalt». Further analysis of the interaction between the artistic image and the Gestalt shows that it is deliberate properties of Gestalt predetermine the choice of the object image, and the means of its introduction. Thus, it is proved the possibility of the inclusion of «artistic liberty» in the term «psychodynamic spatial Gestalt». The Association finds a principled perspective: «artistic will», is presented as a Gestalt, now may be thoroughly and fruitfully analyzed. As a result, the researcher is the instrument that brings him to the subterranean roots of the creative process in the visual arts.

Keywords: artistic willpower, psychological field, psychodynamic spatial Gestalt, the way of separation, visual character, archetypes, unconscious activity, types of constellation, center for the final activity, the center of the original activity, divine Wednesday, the center of power, mystical ecstasy, spatial dynamics, psychospacial gradient, perceptual forces

Основанием предлагаемой статьи стало рассуждение Ганса Зедльмайра о возникновении художественного стиля. Для такого глубокого мыслителя этот вопрос не являлся следствием праздного любопытства или изысканным упражнением на дедукцию, поскольку сам он был склонен рассматривать «историю стиля как историю духа». В знаменитой книге «Искусство и истина»

он пытался составить представление о том, что лежит в основе возникновения стиля и затем свести эту основу к простому понятию, в котором имплицитно вместились бы и содержание и диалектика процесса становления стиля. Искомое понятие он находит у австрийского искусствоведа – Алоиза Ригля и звучит оно на первый взгляд вполне литературно – «художественная воля».

Однако столь изощрённый немецкий разум взявшийся за дело с присущей ему аналитической тщательностью смог преобразовать красивое выражение в эффективный исследовательский инструментарий. Из всего обилия мыслей Зедльмайра по поводу названной фразы особое внимание привлекают следующие суждения. Во-первых указывается, что в качестве носителя «художественной воли» выступает группа людей-единомышленников, объединённых принципами и ценностями новой идеологии. Во-вторых, «в качестве «духа» она представляет собой нечто реальное, и притом некую реальную силу» [3 с. 46]. И, наконец, «художественная воля», будучи прямой и непосредственной детерминантой стиля, сама уже не может быть выводимым понятием (об это же, кстати, говорил и сам Ригль).

Таким образом, оказывается, что если даже известно кто является протагонистом «художественной воли», то тем не менее, остаётся совершенно неясным, по каким правилам она возникает и как действует. Во всяком случае это воление, не будучи осознанным, побуждает своего адепта к художественным поискам, и в дальнейшем, именно оно руководит его видением и творческими действиями, и через них создает стиль. Сам же стиль может быть осознан только тогда, когда он гипотезируется в значительном ряде произведений. «Художественная воля» в отличие порожденного ею стиля, будучи инициативной силой, непосредственно проявляет себя в скрытом действии, а не наглядном эстетическом результате. Она, по выражению Сезанна, коренится в «неосознанном источнике наших ощущений» и поэтому есть своего рода первоглагол. Но если позволить себе остановиться на последнем определении, то окажется, что столь шикарное понятие опять ускользает в область литературной куртуазности. Чтобы избежать досадной потери, следует, насколько это возможно, провести попытку объяснения связи между, с одной стороны, группой людей – приверженцев нового стиля и, с другой стороны, «художественной волей», по сути определяющей тектонику данного стиля. Именно такая попытка и определила содержание предлагаемой нами работы.

К вопросу о стилевом единстве культового помещения

Предпосылкой для нашего исследования возможных основ «художественной воли» стало длившееся долгое время нарушение стилевого единства в архитектуре христианских храмов как православной, так и католической конфессий. К чести и той

и другой церкви диссонанс был постепенно устранен и композиционная гармония всё же восторжествовала. В обоих случаях речь пойдет об однородных по существу, но формально различных архитектурных элементах, которые вступали в противоречие с общим порядком священной храмовой симфонии. В католическом храме таким элементом стала крипта, т.е. место захоронения почитаемых святых и вместе с тем «нижняя церковь», а в православном – так называемое «морское» – отверстие под престолом, в которое выливали воду, использованную накануне в обряде крещения.

Греческое слово «крипта» буквально означает «крытый подземный ход, тайник». В католическом храме оно соотносилось с подземным сводчатым помещением, расположенным под алтарём или хоральной частью церкви. Постепенно истолкование главного значения крипты начинает сводиться к понятию «нижняя церковь». С одной стороны, крипта вносит в храмовую атмосферу чарующее предчувствие *Mysterium magnum* – (лат. «Великого таинства»). Однако, экзистенциальный призыв христианской церкви к бескомпромиссному осуществлению заповеди «да любите друг друга», пространственно выражающейся в идее вознесения, вступает в конфликт с дихотомическим удвоением качества теменоса (крипты имели свои алтари или выполняли функции часовен), поскольку подземный теменос самим погруженным своим положением предполагал совсем иную пространственную направленность, явно взывающую к замкнутости на субъекте мистико-созерцательной или квиетистской духовной практике. Чтобы сделать более ясной свою позицию обратимся к приёму суждения по аналогии. В качестве основного тезиса такого суждения приведем замечательное наблюдение К.Г. Юнга: «Это странное противоречие между Востоком и Западом находит свое выражение прежде всего в религиозной политике. Мы говорим о религиозном поучении или подъеме. Бог для нас – Господь Вселенной, у нас есть религия любви к ближнему, в наших вознесшихся ввысь церквях возвышаются алтари. Индеец же говорит о дхьяне, медитации и погружении, божество пребывает внутри всех вещей и прежде всего человека. От внешнего здесь движутся к внутреннему; в старых индийских храмах алтари опущены на два-три метра ниже уровня земли...». [15 с. 10–11].

Исходя из этой цитаты легко прийти к предположению, что способ пространственной локализации теменоса изначально

обусловлен методом соответствующей духовной практики.

Следовательно, нуменозно-чарующий эффект культового помещения во многом зависит от того, насколько точно в нём представлена связь места и духа. В том случае, если местоположение теменоса окажется в соответствии с главным призывом религиозной идеологии, то это согласие будет только усиливать эффект проявления сакрального чувства. Если же, как в случае с криптой, возникнет противоречие между архитектурной деталью и сотериологической формулой, то первая должна будет либо трансформироваться, либо исчезнуть. Как утверждают различные источники, к началу 15 века в католическом мире по преимуществу отказались от идеи «подземной церкви», а в протестантском храме её просто трудно представить.

Что касается православной архитектурной традиции, особенно византийского периода, то там обращает на себя внимание весьма необычная, но мало известная деталь – круглое отверстие в полу под алтарём, куда выливали воду используемую при крещении неопитов. Отверстие для слива получило своеобразное название – «морское». Смысл такого ритуала нам известен только по косвенным сведениям. В частности, известный в прошлом веке старец Афонского монастыря Паисий Святогорец утверждал, что священное масло, как и воду для крещения нельзя соединять с током нечистот, поэтому для них должен быть выделен отдельный слив. Если такое объяснение верно в отношении назначения «морского», то легко воспроизвести мифологию данной процедуры – вода крещения, пронесенная в алтарь тем самым получает дополнительное освящение и будучи слитой в чрево храма как бы несёт в себе память великого таинства, которая навечно сохраняется в церкви как живое свидетельство сокровенного приобщения крестившегося к сонму христианской общины. Это, надо признать, очень красивая версия – прикрытая чарующим мистическим флёром и пробуждающая глубокое чувство сопричастности у верующей души. Но именно экзистенциальная привлекательность подобного объяснения помогает через контраст обнаружить противоречивое чувство которое связано с образом воды оказавшейся в храмовом подземелье.

В знаменитых Тэвистокских лекциях Юнг довольно подробно коснулся древнего, известного многим народам, а значит универсального архетипа «воды в пещере». Этот архетип намного древнее ритуала слива использованной святой воды и согласно природе коллективных архетипов действу-

ет минувая сознательную рефлексию – по принципу инстинктивного ответа «оно» на внешнюю перцепцию. В свою очередь, это значит, что когда наше сознание воспринимает объект похожий на универсальный первообраз «воды в пещере», то в нашем распоряжении тут же оказывается готовое отношение к нему или, выражаясь более объёмно, его мифология, давно утвердившаяся в коллективном психологическом опыте многих поколений. Согласно Юнгу мифология этого древнего архетипа предопределяется устойчивым представлением, что в пещере, где есть источник, прячется хтоническое по типу чудовище. Мыслитель сообщает, что у разных народов чудовищем оказывается либо большой змей, либо дракон. [19 с. 123–135].

Именно этот обнаруженный Юнгом архетип и образует в душе верующего эмоционально-оппозиционную реакцию на «морское». Эстетический образ детали православного храма инициирует появление двух вступающих в противоборство мифологем: сакрально-интимной и тератологической. Обе мифологемы не равны как по силе воздействия на сознание, так и по принципам их возникновения. Религиозное видение «морского» основывается на интеллектуальном усилии субъекта (необходимо иметь, связанное из многих элементов, представление о христианском вероучении), а также воображении, которое активно производит собственное истолкование ритуала. С точки зрения духовной значимости такое видение может быть продуктивным, создающим человеческое в человеке. Однако, оно имеет рационально – составную природу, а как известно со времен Демокрита, всё имеющее состав подвержено разрушению. Что касается тератологической версии переживания «морского», то, как было выше сказано, она появляется в сознании с уже готовым экзистенциальным и содержательным контекстом. На первый взгляд этот мифологизированный образ тоже имеет свой состав, но при более тщательном всматривании обнаруживается, что связь между частями древнего архетипа не учреждена на рациональном основании, то есть ни в коем случае не представляет собой причинно-следственную версию. Правильнее было бы говорить об устойчивой бессознательной констелляции стихий земли, воды и тератоморфного существа. Поскольку данная констелляция целенаправленно сознанием не создаётся, постольку логично предположить, что она имеет иммунитет против аналитической критики а, значит, неуничтожима, возрождаясь, подобно фениксу, после очередной попытки каузального сведения.

Последнее качество тератологической мифологемы во многом предопределяет сценарий её противоборства с мифологемой сакрально-интимной. Возможно, что сначала верующий испытывает своего рода наслаждение, вживаясь в религиозно-мистическую версию «морского». Но из глубины души, подобно зубной боли, поступательно исходят тревожные сигналы некоторого неудобства. Их можно подавлять волевыми усилиями и объясняющими доводами, но они, отступив, осуществляют новое вторжение, каждый раз увеличивая неприятное впечатление. С каждым новым возвращением составная структура изящной сакрально-интимной мифологемы будет претерпевать ущерб. Такие «атаки древнего варвара» будут длиться до тех пор, пока разум просвещенных строителей не обнаружит причину для отказа от дальнейшего воспроизведения теперь уже сомнительной архитектурной детали.

Внимательное всматривание в описанный Юнгом архетип «вода в пещере» позволяет обнаружить один из способов, которым большой стиль формирует собственную систему изобразительности. «Художественная воля», руководящая стилем, создает или выбирает образы, наиболее соответствующие её императиву. В свою очередь, эти «образы – вассалы», пройдя процедуру интеграции, создают более проясненную семантику стиля и вместе с тем производят увеличение энергии «художественной воли». Проясненная и возросшая воля приобретает свойство активного субъекта, способного объединять вокруг себя не только образы, но и обычные человеческие души, вовлекая их в духовный мир инициативной группы художников и мыслителей – её апостолов. Отныне она есть своего рода мессия, предъявляющий «новое небо и новую землю».

Однако, как обнаруживается в случае с «морским», некоторые образы могут содержать в себе собственный квант воли, способной вступить в конфликт с эстетико-семантическим распорядком большого стиля, особенно, если такие образы структурно близки к архетипам бессознательного. В одной из своих работ Юнг красноречиво называет архетипы «доминантами бессознательного», [15 с. 79], а в другом произведении уже бескомпромиссно указывает на «волевою» природу архетипа: «Благодаря своей специфической энергии – поскольку эти образы соотносятся как заряженные силой автономные центры – они оказывают зачаровывающее, захватывающее действие на разум и вследствие этого могут производить в субъекте весьма сильные изменения». [16 с. 86]. Энергия самоосуществле-

ния архетипа «вода в пещере» настолько интенсивна, что эвоцирует представление о её повелителе – чудовище, которое возникнув, по сути ока зывается её элементарным субъектом. Примитивный субъект по отношению к более сложному культурно-психическому образованию всегда представляет собою угрозу агрессивного вторжения, осквернения и разрушения. Поэтому лучше закрыть отверстие под алтарем и тем самым исключить возможность для возникновения и последующей экспансии тератологической мифологемы.

Рассуждение о том, что архетип с необходимостью представляет собой некоторый импульс воли может стать предлогом для мысли о том, что не только первообраз, но и любой эстетический образ таит в себе воление и поддерживается им. Разумеется, здесь не предполагается имманентная самому представлению субъективность, скорее волю такого рода следует понимать в соответствии с вышеупомянутым юнговским определением архетипов, то есть предположить, что и непосредственно созерцаемые образы есть «заряженные силой автономные центры». Каждый образ имеет свой состав и свойства частей состава сводясь к единству апперцепции могут спродуцировать такой семантический подтекст представления, который окажется в противоречии с его «официальным», декларируемым значением. Если же непроявленное продуцирование альтернативной семантики образа будет иметь устойчивый характер, или вообще окажется неустранимым, то тем самым обнаружится действие элементарной, не имеющей рефлексии и модификаций, но автономной «воли» эстетического объекта.

В качестве иллюстрации последнего утверждения обратимся к тому же образу «морского» в древних православных храмах. При этом мы будем анализировать его уже не столько в «архетипическом наклонении», сколько в физикалистском контексте, разумеется, с правом на использование психоаналитических аллюзий. Образ «морского» очень близкий к образу «вода в пещере» включает в себя две стихии – собственно воду и землю. Вода – исключительно пластическое вещество, причем она не только безупречно повторяет заполняемую собой форму, но и с очевидностью демонстрирует векторы сил, на неё воздействующих. Когда её выливали в отверстие у алтаря, она превращалась в округлый столб, мгновенно устремляющийся в тьму подземелья. Эстетически переживаемая энергия падающей воды с наибольшей выразительностью свидетельствует о тотальной силе закона гравитации. Причем ощущение и силы

и всеобщности земного притяжения в ритуале сливания святой воды усиливается тем обстоятельством, что она свое падение начинает на уровне освященного церковного помещения и продолжает его в совершенно иной по семантике пространственной среде – храмовом подземелье. Более того, воображение, соединенное с житейским опытом подсказывает, что движение воды вниз будет продолжено и тогда, когда она соединится с почвой и начнёт впитываться в неё. Из таких условий ритуала возникает представление о мощном векторе силы, направленном вертикально вниз и по сути оказывающимся «свинцовыми сапогами» в отношении призыва святой церкви к преображению, эстетической кульминацией которого является триумф вознесения. Так, например, если обратиться к иконологии фаворского преображения, то при изучении обширного ряда произведений окажется, что в большей части из них художники сознательно и неуклонно стремились либо ослабить связь Спасителя со стихией земли, либо противопоставить их тем, что придавали образу Мессии свойство парения, то есть преодоления закона притяжения. В некоторых случаях, как это можно увидеть на мозаике церкви монастыря св. Екатерины (Синайская гора), ландшафтные детали вообще не изображаются – событие происходит в окружении золотого фона, означающего непосредственное присутствие божества. Изображения другого рода можно было бы объединить по принципу «формального касания» – в них образ Христа поддерживается не столько опорой босых ног на каменную вершину Фавора, сколько сияющей мандорлой – опять же представляющей собою надприродную, нуминозную силу. В некоторых случаях мандорла или заменяющая её звезда оказываются, нижней своей частью, проложенными между пятами Спасителя и камнями таким образом, что физическое касание оказывается уже и не формальным, а скорее проблемным (к примеру икона из Спасо-Преображенского собора Спасского монастыря в Ярославле или восстановленная фреска церкви Спаса на Ковалево под Новгородом).

Вообще, многие значимые евангельские события, исходя только из канонического изложения имеют то, что можно было бы назвать «пневматическим эффектом» то есть стремлением отделить героев события от непосредственного контакта с землёй или, по крайней мере, сделать контакт незначительным, опять же формальным. Так, известно, что знаменитая тайная вечеря проходила на втором этаже сионской горницы (которая кстати, наряду с ветхозавет-

ной скинией является непосредственным прообразом христианской церкви). Там же состоялась и пятидесятница или сошествие св. Духа. Обширный эпизод «нагорной проповеди» помещает Спасителя на вершину горы. Гора архитектурно образует дерзко устремленный вверх вектор. По сути она есть один из ярких символов вознесения. Христос подобно образу свечи из этой же проповеди имеет своим подсвечником гору «и светит всем в доме». (Матфея 5:14-16). Кажущийся сверхматериальным свет свечи как и свет нематериального слова, распространяет свое влияние с высоты и его источник предьявлен свободно парящим в пространстве, стягивая к себе внимание и лишая значительности его опору, которая выполнив свою функцию оказывается в тени священного события и в значительной мере дематериализуется. Отделение Спасителя от земли проявляется и в крестной казни. Без излишних комментариев можно упомянуть сцены «хождения по водам» и «вознесения».

Американский психоаналитик и ученик Юнга Джозеф Хендерсон обращал внимание на отсутствие в «элементарных христианских формах Духа» элемента, называемого землёй. С одной стороны он обоснованно замечает, что: «В христианском мистицизме всё стремится вверх», но тут же выражает сожаление, что стихия земли не получила существенного значения в новозаветном мирозерцании. [13 с. 53–54]. При этом обоснование своего разочарования он обнаруживает в контексте современных глобальных проблем, не замечая, что внутренняя структура христианской символики имеет к ним довольно косвенное отношение. Необходимо признать, что Хендерсон создаёт очень точный и глубокий термин, достойный занять место в самом выискательном словаре по культурологии. Имеет смысл процитировать полностью фразу, где этот термин приводится: «Столь близкие к источникам христианской духовности огонь и ветер обозначали бессознательную активность, которая и до наших дней охватывает церковь». [13 с. 53]. Натурфилософское истолкование структуры понятия «бессознательная активность» позволяет сопоставить её с символом ещё одной стихии – земли. Если бы земля была введена в эту структуру, пусть даже без учёта закона гравитации, то само понятие активности феноменологически оказалось бы несостоятельным. Стихия земли слишком косна и инертна. В отличие от ветра и огня, она не способна ни производить, ни поддерживать установку на деятельную жизнь. Напротив, имея отчётливый фено-

менологический статус неподвижного вещества, она, скорее всего, будет связывать активные проявления Духа.

Между тем, та самая «бессознательная активность» является одним из важнейших и реальных результатов новозаветной керигмы. Эта страстная пневматическая среда стала сначала неустрашимым феноменом христианского этоса, а затем, по мере ослабления христианской идеологии, главным побудительным мотивом возникновения и развития европейской цивилизации. И по мере становления христианского мира, с нарастающим процессами рационализации и прагматизации его мировоззрения, секуляризации его культуры, развитием нигилизма, граничащего с цинизмом (и преступающего эти границы) – «бессознательная активность» не только продолжает быть, но и в значительной мере усиливается. Воистину, как через Апостола говорит Господь: «вот, Я отворил перед тобой дверь, и никто не может затворить её» (Откровение 3:8). Объединённая субстанция ветра и огня подобна существу Богу – она в самой себе имеет источник собственного существования. Она, не имеющая формы, продуцирует в человеческом сознании такие формы бытия, которые затем именно в ней восполняют силу своего пребывания. Она активна и не подвергаясь целенаправленному воздействию, сама производит не отклоняемое воздействие. Стихия земли не производит продуцирующего воздействия, а только лишь воспринимает его. Она не способна создавать формы, но лишь покорно предоставляет свою плоть, своё вещество для образования форм. По этим признакам тяжёлая семантика земли не вписывается в чистую, воспаряющую активность христианской духовности.

Данное описание стихии земли всё-таки будет неполным без анализа символики притяжения, которое так энергично предъясвляется в образе «морского». Гравитация является мощной, непрерывно действующей силой, но силой феноменологически направленной к глубинам земли («морское» предъясвляет и это представление). Такое направление силы с одной стороны, связывает вещество в стихийное единство, но с другой стороны оказывается причиной инертности стихии. Гравитация полностью ограничена чисто полицейской функцией удержания и поэтому совершенно не способна произвести «прибыль бытия». Она, в отношении тела земли, имеет центростремительный вектор, образуя такое сочетание объекта и вектора его силы, которое можно исчерпывающе выразить известным рисунком (рис. 1).



Рис. 1

Но точно таким же рисунком принято выражать эгоцентрический тип человеческого субъекта. Между тем символом субъекта, достигшего новозаветного призыва – любви, должно стать центробежное направление его экзистенциального стремления, что соответствует обратному символу (рис. 2).

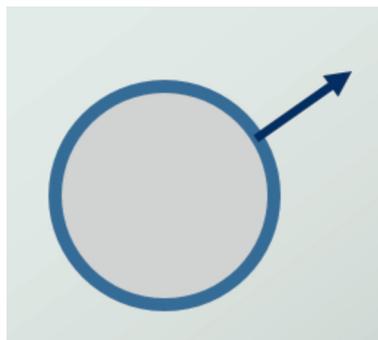


Рис. 2

Безупречным примером гармоничной, взаимно обусловленной связи между средой «бессознательной активности церкви» и персоной, представляющей триумф христианской любви, на наш взгляд, является фресковая роспись верхней (потолочной) и примыкающей к ней части средней зоны православного храма. Этот круговой сегмент росписи выбран нами по следующим соображениям. Во – первых, сугубо верхняя зона согласно распространённому канону представляет собой «новое небо» и, следовательно, персонажи помещенные здесь с наибольшей экспрессией предъясвляют христианский идеал. Во – вторых, каждая фреска этой зоны расписывается на какой-либо изогнутой поверхности храмового помещения, в нишах (конхах, арках, сводах) то есть оказывается внутри предписанного именно ей персонального кругового сегмента. Оговоримся: персональный круговой сегмент может быть значительно

усеченным и не иметь в основании форму окружности (как, например, в тромпах), но тем не менее он всегда привязан к изогнутой поверхности и поэтому на равных правах вписывается в клубящуюся, голографическую симфонию «нового неба». Очевидный морфологический резонанс общего целого (сегмента «нового неба») и частного целого (сегмента отдельного иконографического образа), помогает установить общие для них свойства и через них умножать сущностные характеристики той и другой стороны.

Каждая фреска, включённая в композицию верхней зоны, в то же время обладает свойством художественной автономности. Но суверенность каждого первичного иконографического образа обеспечивается однородными изобразительными приёмами, неизменно повторяющимися в других фресках. Прежде всего – это исходящий из образа свет, как бы указывающий, что изображённый производит во вне собственный модус бытия. Такой образ всегда есть модель Иеговы-сущего, получившая в дар божественное свойство быть подателем бытия и по этому признаку включённая в нуминозную сферу. Также и архитектурное углубление, в которое помещен образ, почти до осязательности свидетельствует о том, что область личного бытия стала бытием космическим, поскольку ощутимо переживаемая пространственная сфера, окружающая иконографический персонаж теперь представляет собою непрерывную онтическую экстериоризацию его идеальных духовных качеств.

Когда мы перейдём к анализу всей композиции «нового неба», то обнаружим, что ни одна из включённых в неё фресок, несмотря на активно проявленную автономность, не воспринимается замкнутой монадой, но с безупречной органичностью включена в совершенный союз с другими образами, расположенными в верхней зоне храмового мира. Действительно, все святые персоны подобны другу тем, что являются родниками преображённого бытия и по данному признаку составляют священное сообщество, объединяясь в небесный сонм избранных. Кроме того, обращает на себя внимание одна замечательная архитектурная деталь – персональные ячейки, образуемые изогнутыми сегментами внутренней поверхности храма находятся в различных и сложных композиционных отношениях. Но какими бы ни были эти отношения – они всегда утверждают союз помещенных в ячейки священных образов, причём создавая активный стереоскопический эффект, который и умножает и усиливает их связи. Так, например, две ячейки

могут оказаться в такой непосредственной близости, что границы, связанных с ними предполагаемых сфер оказываются взаимно пересекающимися. Но при этом не возникает конфликта сфер, напротив, их пересечение только усиливает интенсивность переживания священного начала. Перекрёстное взаимодействие двух духовных импульсов производимых актами личного теозиса, не ведёт их к взаимному ослаблению, но обрачивается всплеском объединённой духовной энергии, которая уже представляет новый импульс – импульс теозиса среды. Имеет место и другая форма пересечения, которую можно было бы назвать «встречной». Она связана с фронтальностью каждого иконографического образа занимающего собственную ячейку. Когда два таких образа, оказываются размещёнными в диаметрально противоположных точках храма – то образуется интерференционная экспрессия их взглядов и ликов, которая моментально приобретает значение нуминозно-протяжённого импульса среды. Оба типа указанных пересечений личных духовных потоков неоднократно повторяются на различных уровнях сводчатых храмовых перекрытий. Тем самым «импульсы обожествления среды» образуют специфическую систему пространственного объёма, которую можно было бы назвать «божественной средой» (рис. 3).

Сама техника образования «божественной среды» свидетельствует, что в её основе лежит та самая «бессознательная активность». Какие бы взаимодействия элементов «нового неба» не происходили – они всегда только усиливают феноменологический эффект целого, то есть бесконечного роста тонких духовных энергий и многомерной пространственной экспансии ими создаваемой. Следовательно динамика силы «бессознательной активности» имеет исключительно экстравертный характер. Данная экстравертность соединяет в себе два основных модуса. Во-первых, это непрерывное стремление к большей проявленности, и, если угодно, насыщенности «Божественной среды». Во-вторых, это увеличение объёма и разнообразия «божественной среды» за счёт введения в неё новых духовных элементов, причём каждому элементу, по образу целого, присуща личная бескомпромиссная экстравертность христианской любви. Теперь у нас появляется право утверждать, что летучая, огнеобразная и воздухоподобная «бессознательная активность» равна своей экстравертной динамике и безупречно соответствует центробежному символу идеальной христианской личности (рис. 2).



Рис. 3. Росписи потолка в православном храме Преображения, монастырь Святого Евфимия, Суздаль

Ограничение нашего анализа круговым сегментом храмовых перекрытий, связано лишь только с тем, что здесь наиболее интенсивно проявляются свойства «бессознательной активности». Между тем, согласно литургическому замыслу строителей, изображаемая в храме «божественная среда» охватывает все пространство интерьера, включая стены и пол. Впрочем, об этом так достоверно говорит талантливая исследовательница византийского религиозного искусства Колпакова Г.С., что лучше процитировать её оригинальные суждение, чем невежливо пересказывать: «Благодаря общему с изображениями месту пребывания молящихся ощущал себя собеседником представленных святых, очевидцем священных событий. Он физически включался в огромное пространство-образ, каким становилась церковь, насыщенная духовной и физической энергией происходящих в ней священных событий.» И далее – «... в византийском храме... центр – реальный человек: он воспринят как средокрестие путей евангельской истории, изображенной на стенах, он – точка спасения. К нему обращены взоры представленных святых, на него ориентированы их движения, он – участник их согласного хора». [4 с. 278]. Представление о вхождении во храм, как приобщении к литургии святых уже пред-

полагает призыв к человеку стать новым элементом «божественной среды», новым «родником бытия», свечой, которая «светит всем в доме». И живое качество этой среды, «бессознательная активность», слившаяся со всей семиотикой храмового пространства, своей ангелической вибрацией проникает в душу верующего, пробуждая её высшие регистры и вызывая желание стать открытой миру духовной сущностью, щедро и непреложно дополняющей святой собор силой личной любви, заповедованной евангелием.

Грандиозный пространственно-пневматический апофеоз храмового интерьера – способный вызвать экзистенциальное потрясение и, подобно благодати, сообщить верующей душе опыт серафически воспаряющего инобытия, освобождённого от тяжкого груза тёмного эгоцентризма – с необходимостью будет существенно ограничиваться хтонически-чудовищной, центростремительной гравитацией «морского». Причём природа этого чрево-подобного образа обладает такой внутренней самодержавной силой, что никакое художественное ухищрение не сможет трансформировать его в достойный элемент «нового неба», который активно делился бы своей харизмой со всем окружающим миром. Именно поэтому «морское» должно быть изъято из

огненно-летучей, светоносной экспрессии храмового пространства.

Итак, мы можем резюмировать, что «божественная среда» или, выражаясь более определенно, «божественная пневма Спасителя» властно заполняет собой весь сакральный объём храма. В неё включены не только пространственная форма интерьера, но и архитектурные детали, детали декора, церковная утварь, и даже тонкие, воспаряющие переливы дымовых слоёв фимиама. На самом деле, все эти рукотворные канонические символы служат её исходным материалом. Соединяясь в церковном теле, словно в мистическом тигле – они переплавляются в феноменологию живой, многомерно-гармоничной и удивительно цельной души Пантократора. Ощущение живой храмовой души во многом определяется сложной пространственной динамикой внутреннего объёма культового помещения. Здесь можно различать продольные и поперечные, восходящие и нисходящие потоки протяженности. Они могут пересекаться и встречаться, но, согласно явно существующей закономерности, они никогда не подавляют, не ослабляют друг друга. Напротив, всякое взаимодействие придаёт их динамике большую силу и проявленность. Это становится особенно ясным, когда в храме достраивается предел. Он неизменно будет представлять собой новый центр силы, продуцирующий новый пространственный вектор и то, что принято называть энергетикой сакрального помещения с необходимостью количественно и качественно обогатится. Именно такому типу пространственной динамики удачно соответствует упомянутый термин американского психолога – «бессознательная активность». Но «бессознательная активность» – это не только термин. Она есть процесс, который оживляет храмовый пространственный объём и тем самым обеспечивает феноменологию тождественной ему «божественной среды».

Храм как пространственно-динамическая среда

На этом этапе исследования целесообразно задаться вопросом о том, что обеспечивает возможность движения храмового пространства? Отвечая на него вполне уместно было бы вспомнить хорошо известный дзенский коан, согласно которому патриарх буддийского монастыря однажды услышал спор двух молодых монахов о природе явления развивающегося на ветру флага. Один монах говорил, что движется флаг, другой – что движется ветер. Патриарх вмешался в спор и решил его следующим утверждением: «Движется

не ветер, движется не флаг, движется ваш благородный ум». Если извлечь этот коан из весьма сложного дзенского контекста и применить его как методологическую парадигму к поставленному вопросу, то можно сказать следующее – безусловно, храмовое пространство истолковываемое в научно-ньютоновской манере, остаётся безучастным к идее движения объёмом, но будучи отраженным в сознании верующего, оно превращается в непрерывно действующую по определённым направлениям среду. Данная среда представляет собой психологическое силовое поле, с необходимостью возникающее всякий раз, когда начинается взаимодействие познающего субъекта и познаваемого объекта. Эта феноменологическая закономерность хорошо известна в психологии. Так, например, её формулировал В. Франкл: «нет такой вещи, как познание вне поля напряжения, возникающего между объектом и субъектом.» [12 с. 284]. Более того, по мнению основателя логотерапии «Сохранение «инакости», объективности объекта означает сохранение напряжения, устанавливаемого между объектом и субъектом.» [12 с. 285]. Отсюда становится понятным, почему Франкл противился теории естественного стремления живых организмов к гомеостазу. Ссылаясь на соответствующие исследования в биологии (Фон Бергаланфи) и психологии (Г. Олпорт, А. Маслоу) он признавал максимум, которая имеет кардинальное значение в области уже и таких наук, как эпистемология и антропология: «... напряжение не редуцируется, а поддерживается» [12 с. 55].

Если же все перечисленные выводы верны, то они оказываются блестящим подтверждением позиции К. Левина, согласно которой человек непрерывно и непреложно пребывает в «психологическом поле» окружающих его предметов.

Каждый предмет обладает присущей ему степенью значимости или – выражаясь физикалистски – потребительским энергетическим зарядом, продуцирующим стремление индивида взаимодействовать с ним. В совокупности все предметы и человек образуют сложную континуальную систему силового поля, которое постоянно вибрирует, претерпевает изменения, но является принципиально неустранимым. Подчиняясь императивному обаянию «полевой идеологии» условимся называть востребованные человеком предметы «центрами финальной интенсивности», а самого человека «центром исходной интенсивности». Поскольку «центров финальной интенсивности» необозримое множество, постольку психологическое поле оказывается прони-

занным огромным количеством энергетических векторов с присущими им коэффициентами напряжения. В этом броуновском хаосе, при первом же рассмотрении, можно всё-таки различить два больших потока векторов силы, образуемых двумя группами «финальных центров». Первый поток, который мы, подчиняясь импульсу интуиции, назвали «горизонтальным» формируется под воздействием группы витальных «финальных интенсивностей» или востребованных к потреблению предметов, необходимых для поддержания существования человека как вида. «Горизонтальный поток сил» имеет свой коридор, т.е. достаточно устойчивые границы диапазона между максимальной и минимальной интенсивностями. Исторически, он не предъявляет наблюдаемой эволюции, так же как и явной деградации. Последнее обстоятельство связано с тем, что общая сумма и природа витальных потребностей мало изменились со времен строительства египетских пирамид. Прибегая к услугам метафорического жанра, можно сказать, что коридор первого потока психологического поля безусловно пронизывает всю историческую ленту времени её в горизонтальной проекции.

Несколько забегаая вперед, заметим, что флуктуации второго потока психологического поля могут сами гипостазироваться в исторических событиях и в дальнейшем способствовать возникновению новых типов исторического бытия, а также ранее не бывших культурно-психологических способов сцепления фактов. Такая сила второго потока обусловлена тем обстоятельством, что он возникает благодаря мощному энергетическому заряду второй группы «центров финальной интенсивности», которую можно определить общим названием – «ценности». Энергетический потенциал каждого элемента этой группы у Юнга обозначен термином «ценностная интенсивность». [17 с. 66]. В дальнейшем, анализируя вторую группу «центров финальной интенсивности» мы намерены использовать данную фразу швейцарского мыслителя. А отношении первой группы мы намерены применять построенное по правилу аналогии выражение – «витальная интенсивность».

Сравнивая оба потока и группы «центров финальной интенсивности» за ними стоящие, можно обнаружить существенные свойства каждого из потоков. Так например, обращает на себя внимание, что в этих группах пары противоположных центров интенсивности не тождественны друг другу. Оппозиция противоположностей в группе «витальной интенсивности» может быть

определена формулой «Я» – «Не – Я». Здесь реальному «Я» противопоставляется столь же реальное «Не – Я» – т.е. реальный объект окружающего мира. Это, опять-таки, «горизонтальная оппозиция». Что касается группы «ценностных интенсивностей», то здесь оппозиция противоположностей образующих полевого напряжение оказывается качественно иной. Здесь «Я» как «исходный центр интенсивности» противопоставляется «Сверх – Я», которое следует понимать как «финальный центр вертикальной интенсивности».

«Сверх – Я», которое вместе с тем есть ценность, не обладает предметной реальностью, присущей объектам наличного бытия. Так как человеческая перцепция изначально основывается на взаимодействии сознания с объектами, имеющими витальное значение (предметами), то ценностные объекты, для того, чтобы быть воспринятыми, должны следовать этой привычке сознания и локализоваться в условно опредмеченных образах или символах. Но и взаимодействие «Я» или «исходной интенсивности» с витальным объектом, с одной стороны, и, с другой стороны – ценностным объектом — в корне различны. Если напряжение возникшее между «Я» и витальным объектом снимается овладением и потреблением последнего, то символом ценности овладеть настолько невозможно, насколько бессмысленно. Здесь объектом овладения оказывается не образ, представляющий ценность, а то, чем она является непосредственно – уровнем и качеством «финальной интенсивности», или, выражаясь более антропологическим термином – состоянием. И овладение (хотя уместнее сказать «достижение») в данном случае приводит отнюдь не к «снятию», а скорее к актуализации и триумфу финального душевного подъёма. Поскольку «поток ценностной интенсивности» предполагает качественную эволюцию духовных состояний индивида постольку будет логичным называть его «вертикальным». Теперь заметим, что различие между типами взаимодействия «исходного» и «финального центров интенсивности», характерных для витального и ценностного потоков, становится очевидным именно в контексте куртовской теории психологического поля. Во всяком случае, в известных нам трудах Юнга и Франкла, а также других психологов, это различие четко не эксплицируется.

Справедливости ради, стоит заметить, что В. Франкл указал на другую отличительную особенность «ценностной интенсивности, открывающую перспективу плодотворного анализа. Правда, и для этого

различия он не выработал однозначный терминологический знаменатель и не создал единого принципа достаточного основания (а таковым, опять же, могла стать идея психологического поля). Созданная им формула скорее основывается на пронизательном наблюдении опытного психиатра, но вместе с тем она обладает подкупающей феноменологической достоверностью. Мыслитель замечает, что влечения и импульсы «Оно» стоят как бы за спиной индивида: они «толкают» его в направлении востребованного объекта витальной значимости. Ценности же иначе взаимодействуют с человеческим субъектом: «Ценности не толкают меня, а притягивают». [12 с. 122]. Далее Франкл комментирует данное различие в духе собственной логотерапевтической теории. Мы же намерены рассматривать его в контексте идеологии психологического поля.

Если признать позицию Франкла в отношении природы взаимодействия индивида и ценности справедливой, то логично предположить, что ценность должна быть самостоятельным центром силы и производить собственное психологическое поле, иначе исходящий из неё эффект «притяжения» просто не будет возможным. Этому предположению соответствует и первая из установленных нами характеристик природы ценности, согласно которой ценность равна определённой состоянию личности или типу интенсивности, а не связанному с ней символу. Символ только свидетельствует о её возможности и посылно указывает на её экзистенциальные качества. Можно сказать, что ценность всегда есть экзистенциальный модус, и подчеркнём – модус, по крайней мере, идеальной личности. Иными словами, ценность частично или принципиально предъявляет совершенное состояние совершенного существа – состояние, которого у человека здесь и сейчас нет, но являющееся для него страстно желаемой целью. Более того, наш дискурс делает допустимым более радикальный вывод, что ценность уже и есть личность.

Такое видение ценностей может найти свое обоснование в многочисленных замечаниях Юнга о существовании отделившихся от эго-сознания психических содержаний, которые после отделения приобретают свойства в какой-то мере самостоятельной личности. К примеру, он неоднократно замечал, что архетипы имеют тенденцию предъявлять себя как «парциальные души», причем акцентируя этот феномен как до-рефлексивный: «Не мы персонифицируем их – они сами обладают исконно личностной природой» [15 с. 202]. То же мнение ученого распространяется и на так называ-

емы «комплексы», т.е. «эмоционально заряженные содержания», способные вызывать психические отклонения от нормы, вплоть до патологий. Используя замечания, взятые из различных трудов мыслителя можно составить следующий реестр характерных особенностей «комплексов». Во-первых, «комплексы» состоят из «ядерных элементов» и «психических содержаний», которые «конstellлируются» вокруг этих элементов. Именно констелляция сложившаяся из взаимодействия множества психических элементов и синтезирует автономное психическое образование, имеющее признаки личности и на этом основании противопоставляющее себя эго-сознанию или эго-комплексу. Во-вторых, «ядерные элементы» по логике суждений Юнга есть не что иное как аффекты, которые «В качестве частей личности они имеют личностный характер, а потому с легкостью персонифицируются» [15 с. 198]. В-третьих, «Комплексы являются неотъемлемой частью психической конституции», присущей каждому индивиду [18 с. 122]. В-четвертых, сила «комплекса» иногда способна превосходить силу эго-комплекса. И наконец, в-четвёртых, что нам кажется сейчас особенно важным, «комплекс, как показывает опыт, далеко не всегда представляет собой болезнь» [18 с. 77].

Последнее замечание позволяет нам вернуться к вопросу о религиозных ценностях и произвести попытку исследовать их под знаком юнговской концепции «комплексов». Попытка провести такую аналогию оправдывает себя уже в процедуре поиска экзистенциальной причины возникновения высших священных целей. Ценность испытанной временем веры изначально обретается через особого рода аффект, который в европейской теологической традиции классифицируется как «мистический экстаз» – этот «ядерный элемент» священного «комплекса» или религиозного центра «финальной интенсивности». Религиозный экстаз обладает валентностью недостижимой для любых аффектов другого рода. Уровень его интенсивности настолько превосходит обыденный диапазон состояний эго-сознания, что сравнение масштабов Кёльнского собора и вошедшего в него человека может оказаться не в достаточной степени выразительным, чтобы достойно передать эмоциональную высоту мистического вознесения. Кроме беспрецедентной силы протекания религиозный аффект отличается ещё и выдающимся типом комплекса, который он конstellлирует. Даже беглый эскиз сравнительного анализа выявляет вполне достаточные доводы, подтверждающие правоту этого замечания.

Оба типа комплексов («архетипические» и «болезненные»), упоминаемые доктором Юнгом, взаимодействуют с эго-комплексом на основании отчуждения и принципе оппозиции. К примеру, когда аффект высекает из нептунической глубины коллективного бессознательного какой-либо архетипический образ и этот спонтанно возникший комплекс становится рефлекслируемым объектом для эго-сознания, то последнее может отнестись к нему скептически и отклонить то действие, к которому архетип в качестве стимула его побуждает. Такая оппозиция проявляется с ещё большей очевидностью, когда оказывается, что отклонённый архетип всё-таки призывает к самому удачному ответу на вызов обстоятельств. Что касается болезненных комплексов, то их взаимодействие с эго-комплексом всегда проходит под знаком тревожно вибрирующего понятия «схизис». Попытка рассмотреть под этим же углом зрения религиозный аффект (или экстаз) обнаруживает иное, феноменальное качество присущего ему типа констелляции – он, в отношении рефлекслируемого сознания, образует не альтернативный, а объединяющий комплекс. Это означает, что эго-комплекс, личность становится совершенно непротиворечиво, без изъяна усвоенной частью религиозного комплекса, созданного экстатическим аффектом. Для разделяющей оппозиции места здесь просто не остаётся. Испытывая мистический подъём человеческая экзистенция совершает качественный переход а *realibus ad realiora* (лат. – «от реального к реальнейшему»).

«Реальнейшее» означает как раз ту невероятную и почти невыносимую интенсивность переживаний, которая принципиально за пределами постороннему опыту личного бытия. Попав «в руки Бога Живого» личность, подобно ветке, оказавшейся в пламени печи, прекращает своё «органическое» бытие и становится материалом для горения духовного пламени, вместе с тем превращаясь в него. Об этом красноречиво свидетельствуют слова св. Хильдегарды Бингенской, столь часто испытывавшей эти состояния: «Я – живое и воспламенённое средоточие Божественной Сущности... Я сверкаю в воде, я горю в солнце, в луне и в звездах...» [8 с. 41]. Блестящим резонансом этого высказывания звучит фраза величайшего православного мистика-исихаста св. Григория Паламы: «святий... вообще не видит пределов видимого им и озаряющего его света, но как если бы было некое солнце, а в середине стоял бы он сам...» [7 с. 83]. Конечно же, в экстатическом восторге не только эмоциональный тонус, но и ум претерпевает изменения, которые, с баналь-

ной точки зрения, иначе чем катастрофическими назвать трудно. Рефлекслирующие, оценивающие и упорядочивающие функции ума «выгорают» в экстазе. Тот же Палама описывая потрясающую встречу Христа и будущего апостола Павла в Дамасской пустыне, комментирует состояние святого очень выразительным замечанием: «В этом исступлении он позабывает даже моление к Богу» [7 с. 82]. Несколько ниже он продолжает: «и ум молится тогда не молитвой, но в исступлении переносится в непостижимую действительность, где незнание, которое выше знания» [7 с. 83], тем самым обнаруживая ещё одно качество исступлённого ума – триумф апофатики, вытеснившей привычные содержания банального модуса личного бытия. И все эти изменения служат тотальному и совершенному сбытию восторга, равного которому нет ничего в наличном бытии и желание повторить который изменяет судьбу, как это случилось однажды с юным фарисеем по имени Савл.

Таким образом, остаётся заключить, что в момент мистического экстаза личность избранного прекращает своё бытие и приобщается к незабываемому опыту бытия священной персоны. Тут уместно вспомнить знаменитую фразу апостола: «Уже не я живу, но живет во мне Христос» (Гал. 2:20). Повторимся, истинное познание священной личности для верующего возможно только через религиозный экстаз – этот фокус, в котором для него могут быть раскрыты нуминозные качества священного характера. Но не через интеллектуальное познание их, а через таинственную экзистенциальную сопричастность, причем в максимальной её форме – отождествлении.

Между эго-комплексом и комплексом священной персоны возникает переполненная энергией среда «рас-стояния», вызванная страстным стремлением эго-сознания отождествиться со священной персоной. Это напряженное «рас-стояние» личного и сверхличного и является конституционной основой любой развитой религии. Именно это напряжение и должен ощутимо предъявить верующим храмовый интерьер. Качественное различие личного и сверхличного здесь может быть выражено через придание храмовому пространству соответствующих свойств и характеристик, которые физическую дистанцию смогли бы трансформировать в живой поток страстной тоски верующего о совершенном бытии: «Душа моя ожидает Господа более, нежели стражи – утра, более, нежели стражи – утра» (Псалом 129:6). Подчеркнем, что именно передача чувства тоски

как ожидания совершенного наслаждения становится целью храмового художника. Ведь даже если он имел непосредственный мистический опыт, то все равно в его распоряжении не окажется необходимых средств для непосредственной передачи трансперсональных состояний. Тоска же есть такое эмоциональное состояние, в котором обязательно имеют место хотя бы предчувствие и предпонимание желаемого. Предпонимание запредельного восхищения может гипостазироваться в символических изображениях священных объектов, тогда как живой трепет предчувствия непосредственно передается в вибрациях протяженных пространственных импульсов, векторы которых создаются вполне намеренно.

Тончайший знаток церковного искусства отец Флоренский П.А., преждевременная смерть которого лишила отечественную культуру гениального аналитика теменологических проблем, нашёл весьма оригинальный и вместе с тем точный способ описать методологический принцип, которому должен следовать религиозный художник: «если бы художнику потребовалось изобразить магнит и он удовлетворился бы передачей видимого... то изображён был бы не магнит, а кусок стали; самое же существенное магнита – силовое поле – осталось бы как невидимое, неизображённым и даже неуказанным... Ясное дело, при изображении магнита должны быть переданы и поле и сталь, но так, чтобы передачи того и другого были несоизмеримы между собою и явно относились к разным планам...» [10 с. 124]. Пользуясь этим удачным наблюдением заметим, что в эстетическом контексте пространство всегда предстаёт как динамическая среда, имеющая вполне геометрическую форму, градиент и направление. Последняя характеристика, как закономерная черта пространственного восприятия была установлена советским культурологом Лотманом Ю.М.: «Пространственная семиотика всегда имеет векторный характер. Она направлена» [5 с. 681]. О типах пространственных форм писали многие исследователи, в частности, такой знаменитый как Э. Панофский. И, наконец, градиент, который обнаруживает меру возрастания или убывания активности сакрализованного психического поля всегда разворачивает свои дифференциальные уровни вдоль вектора пространственного распространения поля, т.е. имеет собственную протяжённость.

Заметим, что в интерьерах христианских культовых зданий психо-пространственный градиент основан исключительно на принципе «бессознательной активно-

сти», согласно которому максимальная интенсивность психологического поля совпадает с центром «финальной интенсивности», который в храме символизируется изображением главного священного объекта (или персоны). Действие этого градиента ощутимо проявляется в православных церквях нефного типа, особенно там, где к главному храму примыкает трапезная.

Пройдя в церковные двери, прихожанин («центр исходной интенсивности») сразу обнаруживает магистральное направление психо-пространственного градиента, ось которого проходит через пространство трапезной, далее через красные врата до царских врат иконостаса, кульминационной фигурой которого является икона «Спас в силах» (центр финальной интенсивности). Уже само название и каноническое толкование иконы (которое, в силу его известности не стоит приводить), свидетельствуют о неизмеримом превосходстве алтарного места, по признаку интенсивности и качества состояния, над уровнем и валентностью переживания вошедшего в храм наблюдателя. Этим дифференциалом рассматриваемая ось наблюдения трансформируется в вектор силы, который преобразует храмовое пространство в динамический поток, влекомый от входа в храм к алтарной преграде. Но у алтаря этот поток не прекращает своего движения, а только лишь получает новое – вертикальное направление. Процесс возникновения вертикального вектора сил несколько сложнее, поскольку он образуется соединением двух пространственных потоков: первый уже рассмотренный здесь, а второй – встречный – возникает как экспансия божественной энергии, которая начинает свое движение от самого священного места в храме – престола. В книге отца Флоренского «Иконостас» можно разглядеть намек на то, что алтарная преграда с расположенными на ней иконописными образами представляет собой визуализированный, но не конечный этап движения нуменозной силы от алтаря в подкупольную часть храмового пространства. [10 с. 40–43]. Там, под куполом, оба потока – человеческий и божественный – встречаются, вступают во взаимодействие, что символизирует просветление или «обожение» человеческой природы и таким образом образуется новый, очищенный «центр исходной интенсивности» – преобразённая личность. Перед последней, исходя из её нового экзистенциального статуса, открывается также новый, ещё более мощный «центр финальной интенсивности» символизированный в образе «Вседержителя», изображенного на внутренней по-

верхности купола и как бы приобщающего достойные души к Царству Божьему. «Вседержитель», в сущности, устанавливает в архитектурном пространстве вертикально направленный градиент «бессознательной активности».

Так в эволюции пространственной динамики храма обнаруживается живая, симультанно представленная и протяжённо-вибрирующая, должная история человеческой души. Но эта история не исчерпывает собою все динамические процессы храмового пространства, а только лишь является его главным каналом. Если, например, продолжить культурологический анализ внутреннего объёма трапезной, то окажется, что здесь имеют место и другие, более частные, но систематически согласованные приемы «запуска» пространственных потоков. Их систематичность проявляется в следующих функциях. Во-первых, они не оставляют в храме равнодушных к движению «ньютоновских» мест, пропитывая элементарными экзистенциальными векторами весь объём помещения. Во-вторых, практически все частные векторы, согласовываются в силовые линии, которые союзно направляют сопредельные пространственные объёмы к магистральному пространственному потоку, образуемому градиентом «бессознательной активности». В результате, где бы ни находился прихожанин, он должен испытывать на себе пространственно-психическое влечение к главной экзистенциальной оси храма, которая есть живой путь духовной эволюции личности. Приёмы дополнительных стимулов пространственной динамики довольно известны. Один из них обладает особо выразительной силой. Это – оконный свет. Скажем, в той же трапезной, окна находятся на северной и южной сторонах, т.е. световые лучи, идущие от них всегда перпендикулярны главной пространственной оси этого помещения, горизонтально идущей на восток – к алтарю. В том случае, если в окнах имеются витражи – экспансия света становится слишком красноречивой и неоспоримой. Другим приёмом, стягивающим пространственную среду к центру помещения является строгая фронтальность изображенных на стенах ангелов и священных персон. Прямой взгляд изображённого лица, не в меньшей степени чем световой луч отбрасывает пространство от стены внутрь здания. Такой же силой центрически направлять пространство обладает обратная перспектива, что уже предусмотрено её названием.

Чтобы избежать обвинений в противоречиях, ещё раз заметим, что все вспомогательные стимулы пространства отбра-

сывают последнее не к довлеющему себе эго-центру, а только влекут его к главному, исключительно экстравертному пространственно-евангелическому потоку. Тем самым все, что ни есть в храме оказывается задействованным этим потоком. Вообще, в храме существует множество оригинальных пространственных решений и форм (будь то живописных или архитектурных), но они не вступают в противоречие друг с другом, и более того, образуют удивительно продуктивную гармонию, если только каждая форма образуется в согласии с принципом «бессознательной активности».

На первый взгляд, напрашивается предположение, что, по крайней мере, для христианского искусства, принцип «бессознательной активности» является той самой «художественной волей» о которой столь благоговейно говорил Зедльмайр. Действительно, храмам всех новозаветных концессий этот принцип присущ как генеральный императив. Но тогда почему художественные формы, в которых проявляется «бессознательная активность», в католических и православных храмах столь различны? Остается только предположить, что хотя «бессознательная активность» и является принципиальным художественным императивом, но при этом она оказывается лишь частным элементом того комплекса «эстетических принципов», который бы отвечал всем признакам понятия «художественная воля». Анализ содержания этого комплекса мы намерены провести в следующей части настоящей работы.

«Художественная воля» как «психодинамический пространственный гештальт»

1. К вопросу о субъекте «художественной воли»

Рассуждение о «художественной воле» следовало бы начать с вопроса о том, кто является её истинным субъектом и существует ли таковой вообще? Но если бы субъекта этой воли не было, то она попросту не смогла бы оказаться художественной. Напротив, скорее всего, пришлось бы вести речь о некоей механической детерминанте искусства, что ставило бы под сомнение само искусство. Сам Зедльмайр недвусмысленно устанавливает, что особа художника не может быть таким субъектом. Художник, по мнению мыслителя, только «улавливает», то, что «в известной мере находится вне него» [3 с. 166]. Предметом «улавливания» является так называемый «наглядный характер» – который с одной стороны есть «единое и богатое качество», а с другой – «не есть чувство» [3 с. 36]. Такое утвержде-

ние сразу ставит под сомнение возможное предположение, что «наглядный характер» может содержать в себе искомый субъект «художественной воли».

С нашей точки зрения, в толкование этого ответственного понятия своего дискурса Зедльмайр непреднамеренно внёс элемент лукавства. Будучи добросовестным исследователем, он признаёт, что «наглядный характер» есть качество, которое может быть уподоблено чувству, но в то же время не является им. Но качество, подобное чувству не может быть изначальным источником «художественной воли», поскольку качество не создаёт и не воспроизводит само себя. Улавливание качества есть лишь эпифеноменальный процесс послешоковой рефлексии. Оно есть лишь извлекаемая сознанием художника тинктура трансцендирующего переживания, которое ранее вырвало его сознание из среды обычного опыта. Сверхинтенсивное и сверхобычное состояние в момент своего сбывания как раз исключает возможность рефлексии, поскольку основано на безупречном отождествлении восхищённого мастера с пронзительно сияющим чувством. Рефлексия возникает только тогда, когда чувство прекращает своё действие и оставляет тоскующему художнику своего резидента – то самое качество или «наглядный характер». «Наглядный характер» уже есть результат специфической рефлексии и, в свою очередь, способен объективироваться в произведении искусства. Но достоверность изначального переживания в любой, даже самой совершенной объективации всегда значительно ослаблена. Тоска такого несоответствия блестяще передана в следующей оценке стихов одного средневекового японского поэта: «Его песни будто поблекшие цветы... они утратили и цвет и красоту, но сохранили еще аромат» (оговоримся, что эта фраза используется нами лишь как удачная форма, ибо в дзеновском контексте она имеет несколько иное толкование).

Из всего сказанного становится возможным извлечь принципиальное суждение о том, что мощный эмоциональный трансцензус и есть тот истинный субъект, производящий «наглядный характер» и затем – «художественную волю». В свою очередь это значит, что достоинство художника определяется умением распознать высший принцип высшего субъекта и представить его в произведении искусства не как дефиницию, а как функцию, т.е. как действие имеющее длительность и протяженность. Приёмы и условия, обеспечивающие успешное выражение этого иерофанического действия объединяются в комплекс, который и может быть назван «художественной волей».

2. *Художественный образ как инструмент адаптации трансперсональных состояний художника*

Отражение экстатического переживания в художественном произведении подобно горному потоку, который достигнув долины замедляется, а его хрустально-чистая вода становится мутной, взамен умножая плодородие полей. Когда эманация горного чувства достигает дольного мира материальных объектов она нуждается в особом портале, пройдя через который, она смогла бы заметно ослабив свою, невыносимую для «равнинных душ» интенсивность, всё же сообщить им эмоциональное обаяние и «аромат» своего священного источника. Таким порталом в сфере изобразительного искусства является художественный образ – первоначальный элемент творческого процесса. Художник, имеющий опыт экстаза и желающий свидетельствовать о нём другим людям должен выработать элементарную символическую форму, способную осуществить необходимую адаптацию высших духовных энергий к режиму обыденных эмоциональных вибраций. У Юнга эта мысль была выражена в сжатой, бескомпромиссной формуле: «...символ действует как преобразователь энергии» [15 с. 138]. Поэтому, мы склонны считать, что в контексте теории психологического поля ценность художественного образа определяется не столько зримо-эстетическим совершенством, сколько достоверностью экспрессии тех перцептуальных сил, которые данным образом продуцируются. Действительно, если образ не несёт в себе свидетельства о «новом небе и новой земле», то даже очевидное совершенство формы не спасёт его от соскальзывания к назначению, некогда получившему меткое определение Платона как «удовольствие от щекотания». Достоверное свидетельство не может быть зафиксированной формой, но всегда оказывается призывно вибрирующим чувством.

В мире искусства чувство, волнующее художника, всегда передаётся опосредованно и в изобразительном искусстве таким посредником является образ. Вопрос о том как из непосредственно созерцаемого художественного образа может извлекаться непосредственное переживание подводит нас к принципиальному замечанию известного философа искусства Р. Арнхейма: «Динамика действия встроена в образ и не зависит от его субъективного анализа.» [1 с. 84]. Правдоподобность этого замечания усиливается и обретает дополнительные феноменологические грани в контексте уже упомянутого положения Франкла о том, что каждый объект познания при взаимодей-

ствии с субъектом вызывает, определенный по уровню и качеству, модус напряжения. Для художника преимущество художественного образа перед всеми другими объектами заключается в почти неограниченной возможности влиять на форму и структуру этого специфического объекта. Тем самым он подбирает именно такой модус эманулирующего из образа напряжения, который бы наиболее верно резонировал с трудноуловимым, но захватившим и не отпускающим его переживанием.

Совокупность средств этой художественной лаборатории охватывается знаменитой диадой: «что» и «как». Но в семантической системе настоящего исследования стороны этой диады не равны друг другу по значимости. Хотя «что», понимаемое, прежде всего, как выбор художественного объекта, может иметь самостоятельное основание, но в значительно большей степени является служебным материалом для «как». Нас же, исходя из поставленных здесь задач, в большей степени должны интересовать те приёмы, которыми художник извлекает из образа психологические импульсы, согласованные с ритмом захватившей его эмоциональной экспрессии. И опять на помощь приходит гений отца Флоренского, сумевшего обнаружить наиглавнейшую и вместе с тем необходимую особенность формирования любого образа.

Развёртывая собственную концепцию рождения образа он использует очень удачный термин немецкого математика Римана – «образ обособления». В данном названии уже дан динамический подтекст, подразумевающий, что любой художественный образ может выполнить ожидаемое от него экзистенциальное событие только установив имманентный его существу способ взаимодействия с окружающим пространством, тем самым вменив пространственной экстенции соответствующую динамическую структуру. Вот, что буквально об этом пишет русский мыслитель: «Каждый образ обособления есть некоторый силовой центр. Этими центрами связывается и определяется, как указано Риманом... данное пространство... оно имеет свойство, соответствующее характеру деятельности этих центров. Иначе говоря, кривизна этого пространства в каждой точке устанавливается действующими в ней силами». [11 с. 111]. Именно так, мы намерены истолковывать фразу Арнхейма о том, что «Динамика действия встроена в образ...». Обе цитаты (Арнхейма и Флоренского), а также суждение Франкла об объекте как источнике когнитивного напряжения, утверждение Юнга, что символ есть трансформатор энергии – совокупно

образуют весьма красноречивый амплификативный ряд, который прямо-таки вызывает к попытке исследовать художественный образ как центр силы, производящий психодинамическую среду, согласованную с его внутренними свойствами.

Для того, чтобы приступить к такому исследованию, целесообразно более строго определиться с теми терминами, которые могли бы стать инструментальной опорой для анализа. Прежде всего – это «центр финальной интенсивности» или трансперсональное переживание художника, которое он стремится сообщить средствами искусства зрителю. Однако, такое состояние со стороны художника не поддаётся управлению – оно возникает внезапно, подобно благодати, и также непредсказуемо, против желания избранного, прекращает своё действие. Поэтому в творческом процессе художник не может непосредственно обращаться трансцендентному чувству: экстазис и творчество всегда разделены во времени. Но в сознании художника остаётся своеобразный рефлекс экстазиса или продолжающее резонировать «эхо» чудесного состояния.

Действие этого рефлекса происходит уже не в трансцендентной среде высшего эго, а в трансцендентальной сфере человеческой экзистенции. В свою очередь это означает, что волевая эвокация рефлекса теперь уже возможна и художник способен удерживать его в эмоциональной представленности. К этому трансцендентальному рефлексу мы намерены в дальнейшем применять весьма удачный термин Зедльмайра – «наглядный характер». Понятие «художественный образ», введённый в семантическую среду теории психодинамического поля должно получить соответствующую смысловую коннотацию, для которой идеально подходит термин отца Флоренского «центр силы». И, наконец, той полевой конфигурации, которая возникает из конкретного «центра силы» мы решили дать сложное терминологическое определение – «психодинамический пространственный гештальт». Последний термин мы намерены уточнять по мере развёртывания анализа.

Теперь, если соединить полученные термины в событийно-последовательный ряд, то можно получить своего рода пролегомен к концепции художественного творчества как драмы взаимопревращений экзистенциальных энергий. Вначале художник испытывает платонически возвышенное, запредельное по интенсивности и яркости переживание, тоска по которому становится основной темой его профессиональной

миссии. Благодаря именно необычайной силе переживания оставляет в его сознании устойчивый, легко возобновляемый эмоциональный след, фиксация которого в памяти, вероятно, синонимична известному в психологии феномену возникновения эйдетических образов. В последующем творческом процессе этот след или рефлекс будет играть роль «наглядного характера». Несмотря на неизбежную деградацию в отношении оригинального переживания, у «наглядного характера» есть одно преимущество – художник может использовать его в качестве вполне управляемой, стабильной модели, чтобы свободно подбирать к ней такой эстетический символ, который бы позволил изначальному горнему чувству совершить теофанию в плотном материальном мире. Но при этом обнаруживается, что одной лишь эстетической наглядности для достоверного оживления доминантовой эмоции «наглядного характера» явно недостаточно. Чистая изобразительность (если таковая вполне возможна) приводит либо к ноогенной опустошенности, либо претендует на рафинированный интеллектуализм, амбициозная тирания которого безжалостно парализует глубинные, таинственные силы самого искусства.

По-видимому продуктивный художественный образ должен осуществить транспозицию внепредметного «наглядного характера» в такую эстетическую среду, которая бы извлекалась из этого образа и, вместе с тем, оставаясь связанной с ним, отличалась бы от него, имея собственный центр автономности. Данная среда должна предоставлять возможность для проявления «наглядного характера» при непосредственном взаимодействии зрителя с художественным образом. Поэтому, с одной стороны, она чревата аллюзией к формальным пространственным конфигурациям, а с другой стороны, она, исходя из особенностей этих конфигураций, обнаруживает такую динамику действия пространственных сил, которая находится в резонансном согласии с титульной эмоцией «наглядного характера». Именно этой среде мы дали сложное, но тяготеющее к большей определенности понятие – «психодинамический пространственный гештальт». Для художника большого стиля этот гештальт является конечным продуктом его творческих опытов.

Казалось бы, что наш импровизированный пролегомен структурно ясно определен, определены и каузальные связи его частей. Однако, там, где заканчивается пролегомен возникает проблема, решение которой, впрочем, приблизило бы его к статусу теории.

3. Проблема взаимодействия художественного образа и «психодинамического пространственного гештальта»

Суть проблемы заключается в том, что художник, создающий произведение, тему гештальта как такового не только не продумывает, но скорее всего и не осознаёт. Сам он обязывает себя задачей создания максимально выразительного образа. Чтобы избежать прямого недоразумения, который грезится за таким утверждением, обратимся к бесспорному авторитету Э. Панофского, однажды заметившего, что в античном искусстве «чувство пространства, которое находило свое выражение в изобразительном искусстве, совершенно не требовало систематического пространства; античные художники столь же мало представляли себе систематическое пространство, сколько размышляли о нем философы» [6 с. 51]. Комментируя данное замечание, позволим себе связать фразу великого искусствоведа – «чувство пространства» с нашим понятием «психодинамический пространственный гештальт». В своей предыдущей статье мы пытались доказать, что древнегреческие ваятели высокой классики неуклонно следовали своему, весьма стабильному пространственному гештальту, при этом явно не продумывая его. [9]. На самом деле, они следовали устойчивой системе приёмов обособления пластического образа, не осознавая, что готовый образ, как сформировавшийся «центр силы», формирует не менее устойчивую пространственно-динамическую конфигурацию или «чувство пространства». В их распоряжении не было даже понятия «пространство», так как его вообще не было в гармоничном эллинском языке. При таких обстоятельствах выделяемое древним сознанием «чувство пространства» никак не могло быть эксплицировано до понятийного представления о системе пространства. Искать черную кошку в тёмной комнате, можно только при условии, что вы хотя бы имеете представление о существовании этого зверька.

Из пассажа об эллинском «чувстве пространства» становится возможным извлечь напрашивающееся предположение о том, что «психодинамический пространственный гештальт» присущ всем произведениям искусства всех, без исключения, культур. Просто некоторым культурам, по разным причинам, везёт больше и они оказываются способными создать геометрически структурированное, устойчивое представление о собственной системе пространства. Другие, как например, эллинская, имея собственный пространственный гештальт не производят его рационалистически гипотезированной модели.

Согласно нашим наблюдениям, появление большого стиля в любой из культур всегда совпадает с формированием характерного именно для данного стиля «психодинамического пространственного гештальта». Если согласится с правотой этого вывода, то за ним в естественном порядке возникает вопрос – что в большей степени влияет на возникновение стиля: художественный образ или пространственный гештальт? Конечно, побудительной основой художественного произведения является «наглядный характер». Но художник не может влиять на «наглядный характер» и вносить изменения в него, так как последний владеет им. Он может лишь средствами образа и гештальта внедрять чисто сияющий «наглядный характер» в духовный «просвет бытия» своих современников. И образ и гештальт – это неразрывные части единого художественного феномена. Но образ обладает достоверностью очевидного и целенаправленно создается, уточняется или отвергается художником. Гештальт же изначально никогда не осознается. Более того, пример античности показывает, что в культурной саморефлексии некоторых субэкумен он остаётся неразличимым вплоть до исчезновения большого стиля или самой экумены.

Пространственный гештальт потому так тяготеет к пребыванию за флёром потаённости, что в отличие от художественного образа он обеспечивает не достоверность оптического схватывания предметов, а непосредственность процесса эмоционального переживания. Непосредственно переживаемая эмоция совершенно чужда визуальному восприятию, поскольку у неё иной тип достоверности.

Испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет со свойственным ему остроумием обратил внимание на то, что две очень похожие фразы: «я иду» и «он идёт» открывают два качественно различных типа реальности. [14 с. 98–102]. Значение выражения «он идёт» предполагает визуальное-объективное, и даже, если угодно, отчуждённое описание наблюдаемого извне действия. Что касается выражения «я иду», то оно уже указывает на феноменологию сложного субъективного процесса, который невозможно удостоверить оптическим обозрением, но только лишь испытать в переживании. Это простейшее сравнение обнаруживает, что второй тип реальности обладает гораздо большей непосредственностью, а значит его достоверность имеет качественно превосходную ценность. «Психодинамический пространственный гештальт» своей задачей имеет донести до зрителя именно такую феноменологически

непосредственную реальность возвышенного эстетического переживания. Поэтому он обладает даже большим эстетическим значением, чем художественный образ, ибо он есть та напряженная среда, в которой образ может разрядиться индивидуальным эмоциональным значением.

Все эти рассуждения показывают, насколько сложным оказывается вопрос о взаимодействии художественного образа и пространственного гештальта. Как образ является условием гештальта, так и гештальт предопределяет выбор образа и его формы. Но, несколько забегаая вперед, установим принципиальные различия в этой взаимообусловленности. Гештальт тяготеет к трансцендентальности, он есть адаптированный к миру объектов альтер эго трансцендентального «наглядного характера», или, если быть точнее, состояния экстаза. Образ же есть только инструмент процесса адаптации. Поэтому можно утверждать, что если образ в процессе художественного творчества технически предшествует гештальту, то последний предшествует образу ноуменально, т.е. по существу.

Проведя смысловую пунктуацию во взаимообусловленности гештальта и образа, мы получаем достаточное основание для перехода к непосредственному анализу их взаимодействия в художественном процессе.

Когда художник стремится средствами искусства пролить свет «наглядного характера» в косный мир материальных объектов, то он, следуя неумолимым правилам чувственной перцепции, вынужден пользоваться репрезентантами этих объектов – художественными образами. Но в отличие от банального объекта, эстетический образ есть форма способная воспринять «вдохновение» «наглядного характера» и транслировать его в перцепцию. Кроме того, художественный объект обладает почти неограниченной морфологической пластичностью в отношении воображения художника. И художник, в конце концов, создаёт такое изображение, которое в достаточной мере согласуется с его творческими ожиданиями. Как только искусственный объект завершает студийный этап жизни, то он окончательно приобретает предполагаемые (и неожиданные) художественные качества. Среди этих качеств и проявляется отмеченный отцом Флоренским «образ обособления». Способ обособления, в свою очередь, формирует в образе «центр силы» предопределяющий соответствующие психодинамические характеристики образа. Данные характеристики проявляются в пространственных векторах сил, всегда складывающихся в устойчивую типическую конфигурацию, которую мы условились на-

зывать «психодинамическим пространственным гештальтом». Когда образ предьявлен, гештальт остаётся не осознаваемым, но, будучи системой психодинамических сил, он настойчиво интроекцирует в сознание определённый модус эмоционального состояния. Если этот резидентный модус гештальта окажется образцовой мелодической моделью «наглядного характера», то художник, скорее всего, останется доволен созданным им эстетическим образом. Но, если эмоциональный мелос гештальта окажется в диссонансном разладе с мелодикой чувства «наглядного характера», то искусственный образ, спродуцировавший ущербный гештальт, вряд ли будет удовлетворять художника, несмотря на возможную безупречность образа с чисто эстетической точки зрения. Тогда, снова и снова, художник будет шлифовать эстетический объект, меняя его характеристики, форму, детали, пока из сырого представления он не превратится в эйдос, способный обеспечить симфонический триумф «наглядного характера» и гештальта. Процесс «шлифования» включает в себя и возможность последовательного отбраковывания заведомо нерелятивных гештальту образов, как, например, в случае с «морским» в православных храмах.

4. Гештальт как императивный фактор художественного творчества

В сущности, творческий процесс, рассмотренный с точки зрения взаимодействия «наглядного характера», художественного образа и пространственно-динамического гештальта можно представить как неограниченную по количеству циклов, смену двух фаз работы художника с образом. Эти фазы в согласии с бинарной концепцией Ницше мы определили как аполлоническую и дионисийскую. Поскольку данная концепция слишком известна, то самим фактом такого наименования достигается предварительное понимание существа каждой фазы – без необходимости пространного разъяснения. Но, с другой, стороны, необходимо произвести замечание по поводу особого характера взаимодействия фаз. Любая из фаз, уступив другой место под рампой, не прекращает своего действия, а только снижает уровень интенсивности, вплоть до следующего выхода на авансцену. Поэтому цикл смены фаз было бы правильнее символизировать не кругом, а эллипсом, более отвечающим указанному характеру этой ротации. В свою очередь, это значит, что ни одна из фаз находящихся в непрерывном взаимодействии, не может быть первичной в отношении другой. Совершенно условно, исходя исключительно из удобства изложения темы, мы решили начать с анализа более рациональной аполлонистической стадии художественного творчества (рис. 4).

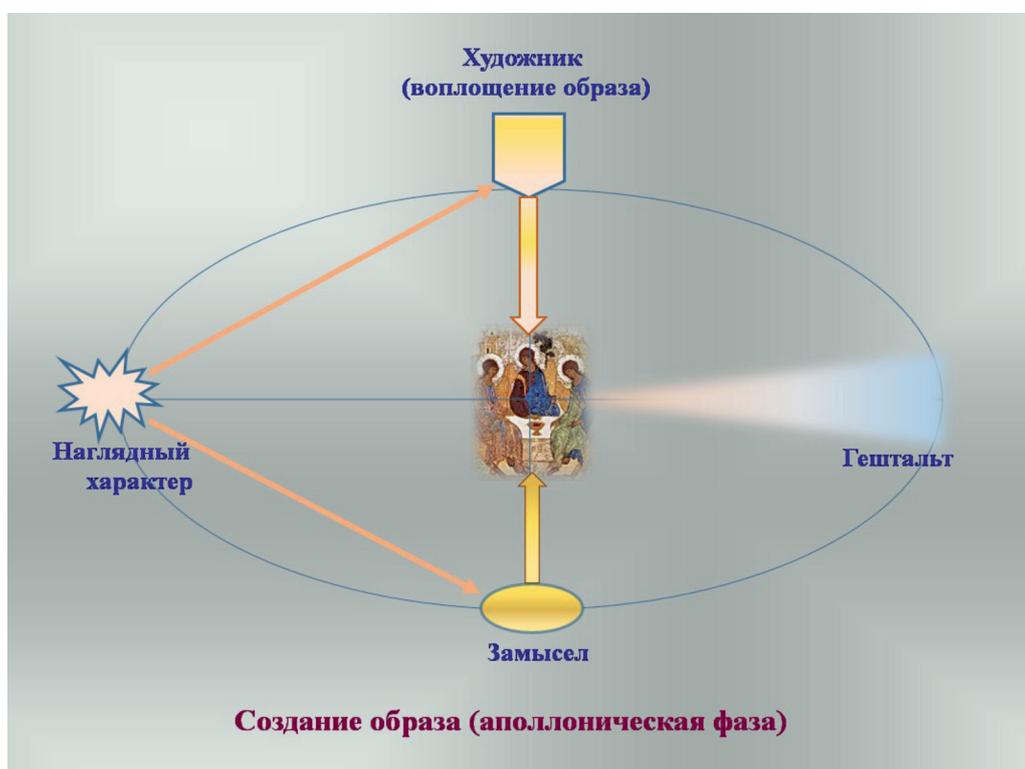


Рис. 4. Создание образа (аполлоническая фаза)

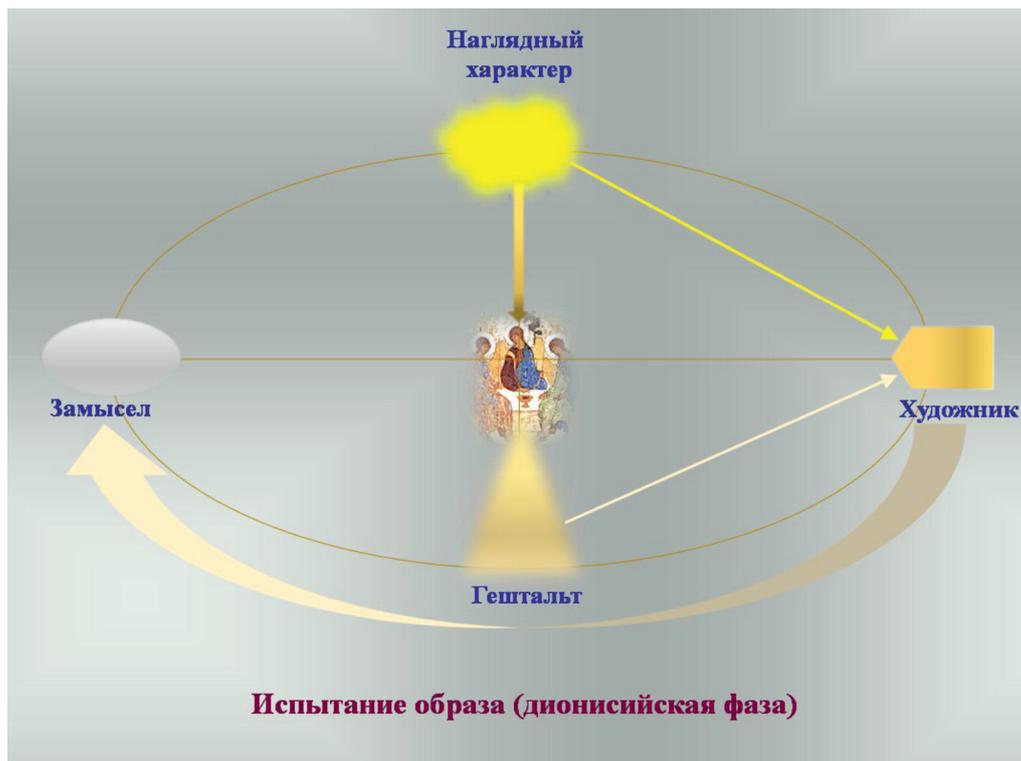


Рис. 5. Испытание образа (дионисийская фаза)

Геометрия эллипса позволяет произвести синхроничную экспозицию валентности каждого из элементов художественного творчества внутри каждой фазы, а также способ их внутрифазового взаимодействия.

Те элементы, которые расположены на концах малой оси эллипса являются наиболее значимыми в данной фазе. Интенсивность тех элементов, которые разбросаны по концам большой оси, в данный момент времени оказывается несколько сниженной в сравнении с их же энергетической кульминацией, достигаемой в момент перигейного положения. В аполлонической стадии художественного творчества в сознании художника наибольшее значение имеют замысел темы и наиболее совершенные средства её реализации в образе. Но рис. 4 показывает, что и замысел и выбор художественных приёмов определяются эмоциональным разрядом исходящим из «наглядного характера». Только благодаря энергии «наглядного характера» замысел способен возникнуть и затем оказывать на художника побуждающее к воплощению воздействие. Если симпатическая связь «наглядного характера» и замысла прекратится, то легко вообразить, что даже самый изящный замысел покажется художнику надуманным, лишённым смысла артефактом, нелепой гримасой сознания и поэтому

будет безжалостно отвергнут. Но если замысел вместит в себя очарование «наглядного характера», то все сознательные силы художника будут направлены на преформирование замысла в достойный эстетический продукт. А это как раз тот вид деятельности, который обычно сопоставляют с аполлоническим принципом культуры. Далее, по мере проявления эстетического продукта или образа, последний почти неуловимо, подобно далёким всполохам зарницы, начинает индуцировать собственный модус обаяния (в нашей терминологии – это гештальт). Так, наряду с «наглядным характером», появляется ещё один, слабо поддающийся рационализации, фактор целенаправленной художественной деятельности. Используя рис. 4 как основание для метафоры, можно сказать, что фактор гештальта возникает в результате прохождения изначального «света» «наглядного характера» через призму художественного образа. Специфическое рассеивание этого «света» на выходе и представляет собой эффект гештальта. Стоит ли говорить о том, что сила и точность дисперсионного эффекта находятся в прямой зависимости от художественных качеств образа? Разумеется, точность гештальта удостоверяется наиболее возможным соответствием его свойств «наглядному характеру».

Однако, непосредственная верификация экзистенциальной достоверности гештальта открывает уже следующую, дионисийскую фазу художественного творчества (рис. 5) С этого момента художественный образ уже не творится, а испытывается пребыванием. Чтобы лучше понять смысл последней фразы обратимся к следующему замечанию Д. Хендерсона: «Аполлонический принцип состоит в созерцательном отстранении, тогда как дионисийский принцип вызывает желание проживать, протанцовывать или активно проявлять единение с объектом...» [13 с. 73]. В случае, если это художественный образ, то его единение с художником будет осуществляться через тот зачаровывающий эффект или «экзистенциал», который из образа исходит. При этом необходимо помнить, что в душе художника свято хранится, как эталон высшего состояния, «экзистенциал» «наглядного характера».

Следовательно, испытание образа будет заключаться через определение степени «созвучия» художественного и трансцендентального экзистенциалов. Здесь необходимо провести уточнения по адресам: если домом «трансцендентального экзистенциала» является «наглядный характер», то для «художественного экзистенциала» истинным адресом оказывается не столько художественный образ, сколько эфирно вибрирующее тело гештальта.

Данное уточнение, в свою очередь, упирается в необходимость дополнительных объяснений касающихся существа психодинамического пространственного гештальта.

Дело в том, что пространственно-динамические и психодинамические векторы образующие конфигурацию гештальта суть одно и то же. Терминологическое разведение в определении перцептуальных сил гештальта, служит только обогащению его семантики и обнаружению двух взаимозависимых фокусов зрения на феномен не поддающийся онтологическому делению. Когда художник, особенно, если он стоит у истоков большого стиля, тестирует экзистенциальный трепет гештальта, то его внимание будет полностью сосредоточено на вчувствовании в зачаровывающую силу, исходящую из эмоционально заряженного образа. Он переживает острую необходимость придать этой силе такой режим колебательных движений, который бы обеспечил эмоциональный контрапункт гештальта и сверхприродной дрожи «наглядного характера». В таких обстоятельствах продумывание пространственных характеристик гештальта не только крайне затруднено, но и крайне нежелательно, поскольку долж-

ный гештальт обнаруживается через симпатические реакции художника, а не через числовые гармонии геометрических или тригонометрических пропорций. Тем более, что удостоверить пространственную конфигурацию гештальта нечем, так как «наглядный характер» не имеет геометрического силуэта. Когда художник достигает желательной эмоциональной валентности гештальта, то одновременно обнаруживаются и оптимальные пространственные свойства последнего, которые творцами большого стиля либо очень долго не осознаются, либо не осознаются никогда. Но стоит только художнику, всегда стремящемуся к большей выразительности образа, нарушить предопределенный «наглядным характером» пространственный габитус гештальта, то и харизма образа тут же терпит очевидный ущерб. Тем самым устанавливается, что определенному «наглядному характеру», например, напряженно взывающей к вознесению католической мистики, соответствует единственная имманентная форма психо-пространственного тела гештальта.

Заключение

Совершая обозрение характеристик психодинамического пространственного гештальта, легко увидеть, что две из них не просто напрашиваются на сопоставление, но будучи сопоставленными, обнаруживают генеральную стратегию художественного творчества. Действительно, с одной стороны гештальт предсуществует творческому акту, а с другой стороны, он же оказывается и целью и референциальным стимулом творческого процесса. Следовательно, он предъявляет себя как несомненный императив, т.е. как то, что Х. Зедльмайр называл «художественной волей». Гештальт, представленный как «художественная воля» вполне соответствует её существенному признаку, который акцентировался немецким мыслителем. А именно, он обладает реальностью живого духовного организма или «духа», как мыслил философ. С этой стороны он есть монада, обладающая собственным субъектом. Субъект гештальта соотносится с трансцендентным субъектом священного экстаза как соотносится Атман и Абсолют в индуистской картине мира. Атман, являясь чистым альтер эго Абсолюта, в профанической среде феноменального мира наделяется живым «телом» психо-пространственного гештальта, посредством которого он теперь способен взаимодействовать с сознанием художника и сообщать ему свои воления. Так возникает и действует эффект «художественной

воли». Следовательно, понятия «психодинамический пространственный гештальт» и «художественная воля» оказываются во многом совпадающими. Но при этом необходимо заметить, что понятие «гештальт» несколько больше по объёму и поэтому, скорее включает в себя «художественную волю», не оставляя для последней возможности быть истолкованной вне исходного терминологического контекста.

Разумеется, воление гештальта может быть обнаружено и проявлено только усилиями инициативной группы художников, чьи души страстно стремятся осуществить иерофанию захватившей их ценности. В их титанической работе постепенно осуществляется процесс отбора тематики, способов формирования и типов взаимодействия образов, а также способы организации эстетического пространства – иными словами всего того, что могло бы пролить свет «наглядного характера» в мир материальных форм. Гештальт, имеющий силу влияния, отталкивает чужеродные художественные элементы и «благословляет» те, которые наиболее способствуют «наглядному характеру» разрядиться духовными энергиями. Если дело касается большого стиля, то этот процесс может длиться веками, создавая соответствующие человеческие психотипы и цивилизации. По этому поводу у Г. Гадамера существует замечательное суждение: «...великие художественные достижения самыми разными путями нисходят в потребительский мир и участвуют в эстетизации среды. И не только нисходят, но и распространяются, расхватываются, обеспечивая таким образом известное стилевое единство преобразуемого человеком мира.» [2 с. 274]. Мы берём на себя смелость утверждать, что сила гештальта представляет собой нечто большее чем «художественная воля», что последняя есть только наименование гештальта в среде художественного творчества. Эта сила властно проникает в глубинные недра человеческого сознания и со временем, действуя по парадигме селекции художественных образов, создаёт там имманентную систему архетипов, которая, в свою очередь, предопределяет особый способ «пралогического структурирования» – по выражению Кассирера. Как бы там ни было, ещё один признак «художественной воли» – наличие сообщества художников, являющихся её носителями

и протагонистами – оказывается полностью согласованным с нашей гипотезой о психодинамическом пространственном гештальте, который мы считаем тождественным с понятием «художественная воля», если намеренно ограничивать сферу его проявления рамками изобразительного искусства.

И, наконец, с помощью данной гипотезы становится возможным преодолеть мнимые границы спекулятивной метафизики и взломать печать эпистемологического заклятия, наложенного Зедльмайром на пути к познанию истоков и сущности феномена, который сам мыслитель определял как «художественная воля».

Список литературы

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994.
2. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991.
3. Зедльмайр Ганс. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000.
4. Колпакова Г.С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. – СПб, «АЗБУКА-КЛАССИКА», 2004.
5. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: «Искусство—СПб», 2001.
6. Панофский Эрвин. Перспектива как символическая форма. – СПб.: «Азбука-классика», 2004.
7. Св. Григорий Палама. Триады в защиту священнобезмолвствующих. – М.: Канон, 1995.
8. Умберто Эко. Эволюция средневековой эстетики. – Санкт Петербург «Азбука классика»; 2004.
9. Филимонов Г.Г. Проблема пространственной формы в древнегреческой пластике // Современные проблемы науки и образования Издательство: Издательский Дом Академия Естествознания (Пенза) ISSN: 1817-6321. – 2014. – № 3.
10. Флоренский Павел. Иконостас. Избранные труды по искусству. – СПб.: «Мифрил, Русская книга»; 1993.
11. Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000.
12. Франкл В. Человек в поисках смысла. – М.: Прогресс, 1990.
13. Хендерсон Дж. Психологический анализ культурных установок. – М.: «Добросвет», 1997.
14. Хосе Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. – М.: «Искусство», 1991.
15. Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философий. – М.: «МЕДИУМ», 1994.
16. Юнг К.Г. Психология бессознательного. – М.: «Когито-Центр», 2010.
17. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени: учебное пособие. 2-е издание. – М.: Флинта: Московский психологосоциальный институт: Прогресс, 2006.
18. Юнг К.Г. Структура и динамика психического. – М.: «Когито-Центр», 2008.
19. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции. Исследование процесса индивидуации. – М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1998.