

Владимир Никитин
Петер Цанев

ОБРАЗ И СОЗНАНИЕ В АРТ-ТЕРАПИИ



Владимир Никитин,
Петер Цанев

ОБРАЗ И СОЗНАНИЕ В АРТ-ТЕРАПИИ

Издание 2-е, исправленное и дополненное

Когито-Центр
Москва – 2018

УДК 159.9

ББК 88

Н 62

*Все права защищены. Любое использование материалов
данной книги полностью или частично
без разрешения правообладателя запрещается*

Рецензенты:

профессор, доктор искусствоведения *Свилен Стефанов*
профессор, доктор искусствоведения *Румен Райчев*

Никитин В. Н., Цанев П.

Н 62 Образ и сознание в арт-терапии / Изд. 2-е, исп. и доп. — М.: Когито-Центр, 2018. — 271 с.

ISBN 978-5-89353-538-9

УДК 159.9

ББК 88

Монография посвящена исследованию генезиса арт-терапии. В первой части книги в рамках структурно-антропологического подхода, разработанного Владимиром Никитиным, рассматриваются онтологические, психологические и нейропсихологические вопросы формирования художественного образа и его воздействия на сознание. Во второй части книги представлена эктопластическая арт-терапия Петера Цанева и его идея о том, что арт-терапия является странным и неожиданным наследником и продолжателем искусства психологического модернизма во второй половине XX в. и начале XXI в.

© В. Н. Никитин, П. Цанев, 2018

© Когито-Центр, 2018

*Первое издание книги (2017) подготовлено в Софии
Болгарской национальной художественной академией*

ISBN 978-5-89353-538-9

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие ко второму изданию.	7
Благодарности. «Посвящение и посвященные».	9
Введение	11

Часть I СТРУКТУРНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ АРТ-ТЕРАПИЯ

Владимир Никитин

ГЛАВА I	
Нейропсихологические механизмы арт-терапии	21
Нейрофизиологические механизмы памяти и их значение для арт-терапии	24
Стратегии арт-терапии с точки зрения теории синергетики.	35
<i>Терапевтическая история № 1.</i>	40
Принципы интерпретации содержания и структуры художественного образа	42
Критерии построения художественной композиции.	44
<i>Терапевтическая история № 2.</i>	47

Маскотерапия: краткосрочная терапия актуальных аффективных состояний (арт-сессия 11.11.2016).	67
Механизмы и модели маскотерапии	67
<i>Терапевтическая история №3.</i>	76
Резюме к главе 1	86

ГЛАВА II

Онтология образа красоты. 87

Значение образа прекрасного в психической регуляции целостного состояния здоровья.	87
Образ красоты и его воздействие на телесность человека	99
Резюме к главе 2	119

ГЛАВА III

Образ как средство саморегуляции. 122

Образ тела и его значение для саморегуляции	122
Онтология человеческой плоти	133
Значение интуиции в опыте самопознания	144
Феноменальный анализ опыта переживания «эффекта реальности»	147
Нейропсихологические механизмы саморегуляции	151
Онтогносеологический анализ опыта саморегуляции	157
Постановка проблемы	159
Стратегии исследования сознания	160
Значение сензитивности	163
Методология исследования.	163
Условия трансгрессивного перехода.	165

Риск как базовый принцип самоорганизации	170
Роль мастера	172
Результаты эксперимента	173
Впечатление участника тренинга «Наули», 15–24.08.2016	176
Точка и расстояние	176
А так ли это?	177
«Всем видевшим и прошедшим Кара-Дере посвящается»	179
Резюме к главе 3	183
Послесловие. Сон, который изменил мое представление о мироустройстве (начало 2000-х годов)	185
Литература.	187

Часть II ЭКТОПЛАСТИЧЕСКАЯ АРТ-ТЕРАПИЯ

Петер Цанев

ГЛАВА I

Арт-терапия и психологические границы искусства 193

Кто мыслит искусство? 193

Кто контролирует образы? 195

Чем психология угрожает искусству? 199

ГЛАВА II

Арт-терапия и искусство психологического модернизма 202

Будущее искусства в психологических обществах 203

Психологический человек и его искусство 206

Искусство как психологический тест 234

ГЛАВА III

Эктопластическая арт-терапия

и идея визуального бессмертия 245

Внутренний наблюдатель
и непредвидимое психологическое тело. 247

Белая доктрина и пробуждение образов. 249

Формы сознания в искусстве
и формы эктопластической арт-терапии 254

Литература. 263

Аннотация. 269

Summary 270

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

В поисках знания о природе человека мы сталкиваемся с парадоксальными феноменами, которые могут быть воплощены в художественных образах, но не имеют научного обоснования своего происхождения. Как зарождается образ, какое значение имеет его содержание для самого созидающего субъекта – вопросы, остающиеся вне поля рационального объяснения.

Исследованию феноменального мира образа и отражения его в сознании человека посвящена представляемая коллективная монография. Настоящая книга включает в себя две части:

1. Структурно-антропологическая арт-терапия (Владимир Никитин);
2. Эктопластическая арт-терапия (Петер Цанев).

Объектом нашего исследования выступает арт-терапия как пространство трансформации образа и сознания. Арт-терапия рассматривается как феноменальное явление, не сводящееся только к терапии психического состояния человека, но обладающее универсальной способностью гармонизации и развития всех сфер физического, психического и эстетического.

Опираясь на многолетний опыт исследования, авторы рассматривают художественный образ как средство самопознания и саморегуляции, как феномен, определяющий развитие основных форм сознания, качественный переход от конвергентного к дивергентному типу мышления. При таком подходе арт-терапия представляет собой не столько метод регуляции психического состояния, сколько методологический принцип гармонизации и развития познающей себя личности.

Представляемая коллективная монография является второй дополненной публикацией на основе первого издания, осуществленного Болгарской национальной академией художеств в Софии в 2017 г. В данном издании в большей степени представлены результаты исследования феноменологической связи художественного образа и сознания созидающего субъекта.

БЛАГОДАРНОСТИ. «ПОСВЯЩЕНИЕ И ПОСВЯЩЕННЫЕ»¹

Задумав написать книгу как откровение своих мыслей, мы отправились в путь, который, по мере продвижения к цели, обрстал, казалось бы, неожиданными событиями и непредсказуемыми встречами. Но по сути своей они вели нас к ответам на наши вопросы о сущности искусства и арт-терапии.

Задавшись написать *одну* книгу вместе, мы должны были вначале, согласно дзэн легенде, «оставить свои чаши пустыми», чтобы создать иной мир, в котором мы будем услышаны и поняты друг другом. Мы искренне надеемся, что многочисленные часы, проведенные вместе, «уплотнились» и создали поток научной мысли, дерзновенность и нестереотипность которой поддержали Николай Драчев, Дмитрий Мельников, Татьяна Кочемасова и Бойчо Автов.

Поразительно наблюдать, как невероятно быстро развиваются благоприятные условия для распространения арт-терапии в современном обществе, где структурно-антропологическая школа нашла свое плодотворное проявление. Нельзя не сказать о людях, которые могут служить для многих примером и которые занимают активную позицию в этом отношении: Галина Калачева, Наталья Матвеева, Эдит Балог, Румяна Панкова

Книга была и отправной точкой для наших друзей в понимании природы художественного образа, незаурядных художников-мыслителей, чьи работы представлены в монографии. Это Георгий Гигинейшвили, Миклош Шимон, Габор Рошко, Артем Лобанов, Алексей Аникин, Наталья Никитина, Алина Иноземцева.

Наша искренняя благодарность коллегам-единомышленникам:

1 Заимствовано у А. Д. Неэль «Посвящение и посвященные в Тибете».

Н. Драчеву, ректору, профессору Национальной академии художеств (София);

Д. А. Мельникову, ректору, академику Московского социально-педагогического института;

Т. А. Кочемасовой, академику Российской академии художеств (Москва);

Б. Автову, директору Восточно-европейской ассоциации арт-терапии (София);

Г. А. Калачевой, профессору Московского социально-педагогического института;

Н. Э. Матвеевой, профессору Московского социально-педагогического института;

Э. Балог, доценту Сегедского университета (Венгрия);

Р. Панковой, доценту Национальной академии художеств (София);

Г. Р. Гигинейшвили, профессору Российского научного центра медицинской реабилитации и курортологии Минздрава Российской Федерации (Москва);

С. Миклошу, венгерскому художнику-живописцу (Сегед, Венгрия);

Г. Рошко, заслуженному художнику Венгрии, доценту Сегедского университета (Венгрия);

А. И. Лобанову, художнику-графику, кандидату педагогических наук, (Сегедский университет, Венгрия);

А. Н. Аникину, аспиранту Московского государственного областного университета;

Н. Н. Никитиной, переводчику (Восточно-европейская ассоциация арт-терапии, София);

А. В. Иноземцевой, практическому психологу (Технологический колледж 21, Школа для детей с ограниченными возможностями здоровья «Благо»).

ВВЕДЕНИЕ

Вопрос о возможности познания человеком себя, понимания смыслов своего существования сталкивается с гносеологической проблемой определения того, что может выступать в качестве средства этого процесса рефлексии. По всей видимости, любой процесс познания невозможен без процесса его осознания. Сознание является тем инструментарием, благодаря которому человек способен осуществлять акт рефлексии, т. е. самоопределяться. Самоопределяя себя по отношению к другим объектам действительности, субъект научается определять характер воздействия на себя как материальных объектов, так и их виртуальных слепков – образов. Последние могут обладать большей силой воздействия, чем реально существующие объекты, которые они представляют в образах. Именно этот феномен является главным объектом внимания в теории арт-терапии.

Безусловно, арт-терапия сегодня – многоликое, не вписывающееся в единое категориальное пространство феноменальное явление, вбирающее в себя знания из научно-философской и социально-культурной сфер общественной жизни. Однако открытым остается вопрос о сущности воздействия искусства на человека, что обуславливает поверхностное описание механизма арт-терапевтического вмешательства в решение психологических проблем личности. Все это указывает на невозможность рассмотрения генезиса арт-терапии вне исследования антропологических аспектов проблематики, посвященных изучению онтологии духовного и телесного, аксиологии Красоты и психологии восприятия, нейропсихологических механизмов творчества и природы воздействия образа на сознание (Никитин, 2014; Цанев, 2008; Rubin, 2010; Schlette, Fuchs, Kirchner, 2017; Turner, 2006).

Ситуация выглядит достаточно парадоксальной: построение методических моделей арт-терапевтической работы основывается не на понимании онтологии художественного образа и механизмов его воздействия на психику человека в целом, а на следовании безликому процедурному алгоритму, разработанному когда-то и кем-то вне учета влияния пространственно-временных и субъективных факторов. И это касается как обоснования применения диагностических проективных методик, используемых для создания объективного психологического представления о субъекте терапии, так и определения алгоритма границ самой процедуры проведения собственно арт-терапевтических сессий.

И, как следствие этого факта, за увлеченностью «терапевтически» технологиями скрывается поверхностное представление об истинных механизмах воздействия художественного образа на психику человека. Арт-терапия превращается в спонтанную игру отношений арт-терапевта и реципиента, результативность которой определяется уровнем интеллектуального развития и характером эмоционального состояния последнего, степенью его интереса к креативной деятельности. И все это рассматривается как краткосрочная терапия, позволяющая снять, а точнее сказать, завуалировать значимые для реципиента проблемы как в сфере социально-психологических отношений, так и в области коррекции его насущного психосоматического состояния.

Мы полагаем, что причина столь поверхностного отношения к методологии и техникам арт-терапии кроется в неопределенности сущности понятия сознания и генезиса его проекции в образе, в непонимании структуры и содержания художественного образа, оказывающего терапевтическое воздействие на воспринимающего его субъекта. Актуальным является и определение эстетического значения художественного образа, степени его приближения к идеалу, к тому, что принято определять понятием «красота». Именно данная эстетическая категория может выступать в качестве объективного критерия оценки как результатов проективной диагностики, так и эффективности психологической коррекции психических, социально-психологических отклонений и психосоматических проблем.

Безусловно, острый интерес к «вечной теме» — красоте — связан с поиском современной личностью критериев идентичности, определяющих ее отношение к себе и миру. Данная потребность обусловлена пограничным состоянием культуры постиндустриального об-

щества, нередко определяемым в научно-философской литературе как антропологический и психологический кризис. Важнейший компонент этой проблемы – соотношение и взаимосвязь телесного и духовного, интуитивного и сознательного в человеке, особенно ярко проявляющегося в процессе художественного творчества.

Следует отметить, что современные знания о природе человека и значении для него объектов и функций искусства основываются на идее о единстве биологического и социального, о личности как социокультурно обусловленном феномене. В развитии научно-философских представлений о значении искусства основной акцент ставится на исследовании человеческой духовности, телесность же нередко рассматривается как некий «субстрат», материальная основа, природная оболочка, всего лишь обеспечивающая индивидууму биологическое существование.

Однако уже в XX в. постепенно становится очевидной неполнота и даже несостоятельность такого подхода. Философские и психологические исследования, осуществлявшиеся в русле феноменологии, экзистенциализма, антропологии, психоанализа, структурализма, постмодернизма, герменевтики, и естественнонаучные открытия в физике, математике и биологии позволяют по-новому взглянуть на данную проблематику. Отношение к духовному и телесному началу в человеке определяет и содержание произведений искусства, и характер их воздействия, и специфику восприятия конкретным индивидуумом художественного образа.

Безусловно, индивидуальность, как единичное и неповторимое начало, вкладывает в процесс созерцания художественного образа и работы с ним свое особое отношение, наполненное личностным значением и ценностным смыслом. Понимание субъективной стороны восприятия в сопоставлении с процессом формирования образа, его запоминания и воспроизведения позволяет определять и стратегии арт-терапевтической работы по снятию актуальных конфликтов в глубинных структурах психики индивидуальности.

Таким образом, в поле нашего внимания попадают феномены, относящиеся к исследованию структуры и содержания художественного образа, с одной стороны, и особенности его восприятия индивидуальностью – с другой. Данное представление о двойственности феномена творческого восприятия послужило основанием для разработки и создания нами *структурно-антропологической и эктопластической арт-терапии*, в качестве объекта исследования

которой выступает как сам художественный образ, так и индивидуальность, его воспринимающая.

В первой части книги, посвященной раскрытию содержания структурно-антропологической арт-терапии, разработанной Владимиром Никитиным, связь между образом и сознанием рассматривается в контексте самопознания и самоорганизации человека. Одним из средств феноменального движения к себе может выступать арт-терапия. С точки зрения автора, арт-терапия не вписывается в привычные представления о психотерапии. Она представляет собой синтез современного естественнонаучного, философского и искусствоведческого знания о человеке. Это знание носит объективный характер, но имеет субъективное воплощение.

Философский анализ данной проблематики ранее представлен в докторской диссертационной работе автора, в которой доказана гипотеза о том, что объективное познание человеком сущности телесности может быть осуществлено исключительно самим субъектом познания. Именно поэтому данный в монографии анализ пролонгированного исследования возможности саморегуляции в рамках методологии структурно-антропологической арт-терапии позволяет говорить о значении уровней сознания в реализации арт-технологий.

В современной арт-терапевтической практике, как правило, вопрос об уровне сознания референта исключается из поля зрения. В центре внимания находятся формальные, процессуальные аспекты арт-технологии. Однако эффективность использования арт-техник, безусловно, определяется не столько процессуальными моментами, сколько степенью осознания самим субъектом терапии форм и содержания своих психических и телесных репрезентаций.

Обращение к методологии структурно-антропологической школы в арт-терапии позволяет определить стратегии и принципы работы как в профессиональной деятельности арт-терапевта, так и в решении психологических и соматических проблем самопознающего субъекта. Это требует от него глубокого знания психологии и физиологии человека, понимания механизмов воздействия художественного образа на психосоматическое состояние. Чтобы научиться управлять функциями и состояниями своего феноменального тела необходимо развивать способность к глубокой рефлексии чувственного отражения, к системному анализу опыта восприятия и переживания образа себя. А это уже предполагает расширение мировоззрен-

ческой позиции, способности соединять в себе знания о духовной и физической жизни человека.

Методологическое основание данного направления строится на научных парадигмах теорий нейропсихологии, синергетики, психологии искусства и теории композиционного построения. При создании метода мы исходили из положения о том, что структурно-организованный художественный образ посредством своих содержательных и эстетических качеств имеет различное психологическое, феноменологическое, трансцендентальное, аксиологическое и эстетическое воздействие на личность. В свою очередь, личностные особенности субъекта восприятия художественного образа определяют характер воздействия на него как самого образа, так и процесса его креативного восприятия. В рамках структурно-антропологической арт-терапии осуществляется последовательное исследование композиционных характеристик образа, понимание законов построения которого обуславливает возможность как проведения диагностики психологических черт личности, так и формирования процессуального алгоритма арт-терапии. Именно поэтому наше эмпирико-аналитическое исследование влияния художественного образа на целостное состояние индивидуума мы начнем с анализа нейропсихологических механизмов арт-терапии, отражающих особенности взаимосвязи физического и психического начал в человеке.

Далее мы рассмотрим возможности объективной интерпретации значения художественных признаков арт-объекта для проективной диагностики и, определив критерии построения художественной композиции с позиций теории синергетики, перейдем к исследованию роли прекрасного в формировании образа телесного «Я».

В завершении первой части монографии впервые представлен системный анализ 25-летнего опыта научно-эмпирического исследования автором возможностей регуляции психофизического состояния организма самим субъектом терапии. Данное исследование раскрывает механизмы саморегуляции, эффективность которых обусловлена уровнем развития сознания самого референта. Анализ многолетнего собственного опыта работы с соматическими проявлениями позволил определить спектр психологических возможностей человека по регуляции функциональных и морфологических качеств организма. Достоверность выводов подтверждается анализом деятельности по саморегуляции статистически значимой выборки респондентов, принимавших участие вместе с автором в эмпири-

ческом эксперименте в течение двадцати лет. Вопрос о возможности индивидуума осуществлять регуляцию собственного состояния здоровья превращается в вопрос об уровне его сознания. В свою очередь, даже относительное знание и понимание психофизических механизмов саморегуляции позволяет выстраивать стратегии самоорганизации и саморазвития.

Во второй части книги представлено исследование эктопластической арт-терапии Петера Цанева. Автор отмечает, что феномен арт-терапии появился в зените высокого модернизма в 1940-х годах. Это момент, когда завершается кульминация революции психологического модернизма, которая ясно показывает, что искусство является местом столкновения между разными формами сознания, которые ищут свои основания и свои репрезентации в искусстве. Основным тезисом в монографии выступает идея о том, что арт-терапия является странным и неожиданным наследником и продолжателем искусства психологического модернизма во второй половине XX в. и начале XXI в. Арт-терапия возникает одновременно как новый психологический жанр и как новый вид искусства, которое предлагает возможность психологического спасения индивида в психологическом обществе. Искусство имеет свое визуальное сознание и свои модели понимания и репрезентирования психического. В этой связи Петер Цанев предлагает новый оригинальный вид арт-терапии, названный эктопластической арт-терапией, которая имеет целью преодоление традиционного использования искусства в арт-терапии, связанного с доминирующей ролью экспрессивных моделей арт-терапии.

Автор рассматривает связь между образом и сознанием в контексте теории искусства, где образы развивают у человека способность фиксировать особое проявление природы психического. Идея души обычно рассматривается как протопсихологическое понятие, а не как основная эстетическая категория. С точки зрения психологии мы находим вполне естественным, что душе, как идее, предопределено исчезнуть вместе с уходом идеи бессмертия. В искусстве, однако же, идея бессмертия остается основополагающей в эпоху модерна. В некоторой степени современная идея искусства строится на идее визуального бессмертия. Можно спекулировать о том, что искусство есть исторически переменчивое понятие, которое функционирует как замещающее понятие визуального бессмертия души. Превращение души в комплексный образ внутренней психи-

ческой жизни человека в XX в. радикально изменяет отношение к визуальному бессмертию в искусстве. Поиск нового объединительного центра, который замещает представление о душе, направляет модернистское и современное искусство к визуализации новых представлений о структуре личности и визуализации различных видов сознания современного человека.

Изображение души не имеет конкретного предметного содержания, которое можно непосредственно обнаружить и проследить в истории искусства с древности до наших дней. Представления о душе порождают и развивают разные образы и идеи, взаимодействующие между собой, которые с трудом могут быть объединены в единый центр. Искусство является свидетельством того, что невозможно объективно визуализировать наше внутреннее «Я». Эктопластическая арт-терапия ищет новое место для присутствия человека в мире эстетических феноменов в промежуточном пространстве между идеей визуального бессмертия и идеей терапии.

В контексте современных научных теорий сознания эктопластическая арт-терапия может быть описана как селективная визуальная симуляция, которая базируется на пределах прозрачности при восприятии нашего собственного существования. Цель эктопластической образности — усиление «чувства прозрачности» нашего феноменального сознания. Прозрачные образы эктопластической техники имеют целью воспрепятствовать, прервать или регулировать модели наивного реализма, связанные с сознанием, которое попало в капкан полностью прозрачной реальности. Эктопластическая техника принуждает нас одновременно погрузиться в прозрачность и дистанцироваться от нее. Вопрос «Кто видит искусство?» сходен с вопросом «Кто видит сознание?». В искусстве всегда присутствует некий невидимый наблюдатель, который не представлен, но является частью самого визуального переживания.

ЧАСТЬ I
СТРУКТУРНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ
АРТ-ТЕРАПИЯ

Владимир Никитин

НЕЙРОПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ АРТ-ТЕРАПИИ

В чем же заключаются нейропсихологические механизмы воздействия художественного образа на сознание человека?

Среда, как многофакторная, многополярная, стимульная структура, обуславливает формирование паттерна безусловно-рефлекторных и условно-рефлекторных механизмов восприятия и поведения. Ряд ситуативных и экологических признаков среды актуализирует память о значимых для личности событиях, связанных с непосредственным опытом переживания глубоких чувств, окрашивающих образы прошлого, или контекстуально подкрепленных ассоциациями. Таким образом, аналитическое исследование содержания и структуры визуальных образов и связанных с ними ассоциаций, наполненных смысловым и эмоциональным значением, определяет стратегию арт-терапевтических действий.

Процесс формирования и актуализации значимых образов, в которых запечатлена актуальная для личности и организма информация о прошедшем или ожидаемом событии, проходит в глубинных структурах психики, вне осознания. Рационализации же на уровне вербального мышления подлежат сформированные паттерны проявленных образов и чувств, доступные для рефлексии.

Как видно из анализа содержательных и формальных признаков представленных рисунков (рисунки 1.1–1.2), тема «Дерево» в структурах памяти актуализировала те образы, которые связаны с символами осени. Но для первого респондента осень – это пора красок и равновесия, гармонии цвета и покоя. Для второго респондента осень ассоциируется с образом старого дерева, одинокого и не защищенного от порывов штормового ветра, который сбрасывает с него последние листья. Эти художественные образы отражают актуальное



Рис. 1.1–1.2. Тема задания: «Дерево»

психическое состояние респондентов: уравновешенность и погруженность в пространство мира и объекты природы и драматическое переживание своего отчуждения от мира, болезненное принятие реальности.

Иначе говоря, внешний стимул пробуждает к активности те структурные элементы памяти и воображения, которые отвечают за переживание чувств, связанных с ранее актуальными для личности лицами и событиями. По мере проявления из памяти значимых образов на смену одним могут выступить другие, семантически связанные с факторами текущего переживания. В гештальтпсихологии этот процесс обозначается как «смена фигуры и фона»: с завершением аффективного отношения к проявленному актуальному образу его статус изменяется — ранее значимая фигура оттесняется на уровень фона.

Значение для рефлексии тех или иных образов и знаков опосредует характер реакций индивидуума на их содержание как на психическом, так и на соматическом уровнях. Процесс осознания полученной в свернутом образном виде информации зависит от способности индивидуума к рефлексии. По мере осмысления и переживания ее содержания актуальность присутствия в сознании проявленных образов значительно снижается.

Каким же образом работает арт-терапевтический механизм? Техника *направленной визуализации*, представляющая собой последо-

вательный вызов значимых для реципиента образов, обеспечивает изменение структуры и функций *акцентора действия* – психологического механизма, обуславливающего стратегии предвидения будущего события, результатов действия по его достижению и оценку вероятности их выполнения. Согласно Анохину, процесс реализации программы действия включает извлечение из долговременной памяти «информационного эквивалента результата» и его опережающее отражение в образах действия, регулирующее параметры его исполнения.

Следует отметить, что любое значимое для человека событие запечатлевается в функциональных структурах всего мозга и носит синергетический характер. Один из факторов, связанных с актуальным событием, может усиливать значение другого. Так, например, возникающий образ театра может пробудить к жизни воспоминания о конкретной личности, с которой субъект переживания связывает драматическое искусство, и вызвать в нем чувство, обусловленное опытом его отношений с данной личностью.

Данное замечание имеет методологическое значение при осуществлении арт-терапевтической деятельности. Очевидно, что синергетический характер воздействия на конкретную индивидуальность многофакторных событий не позволяет осуществлять глубокую психологическую коррекцию негативных установок и переживаний только на уровне работы с одним образом. Несмотря на то, что его влияние может иметь решающее значение, для сознания присутствие одного образа скорее предстает как недостаточное условие для освобождения от воздействия негативного опыта. Пережитое событие запечатлевается не только в виде образов, но и в памяти соматических состояний, вбирающих в себя многочисленные отклики от восприятия неосознаваемых факторов.

Арт-терапевтический процесс не может проходить успешно только с опорой на одну художественную модальность, очевидна необходимость включения реципиента в целостный акт действия, в котором задействованы все ведущие функции психики и организма, включая сенсорные, моторные, ассоциативные, когнитивные и прочие планы. Иначе говоря, холистический подход позволяет снять актуальную доминанту ранее незавершенного события, информация о котором запечатлена в глубинных структурах психики. Нейропсихологические механизмы, обеспечивающие такую возможность, в частности, связаны с работой энграмм памяти, понимание

генезиса формирования которых позволяет определить и стратегии терапевтического вмешательства. В связи с этим рассмотрим природу ведущих механизмов формирования памяти.

НЕЙРОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ ПАМЯТИ И ИХ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ АРТ-ТЕРАПИИ

Говоря о содержании психотерапевтического процесса, мы предполагаем создание таких психологических условий, которые приводят к актуализации вытесненных травматических воспоминаний, латентно оказывающих негативное воздействие на психическое состояние человека и формы его поведения. Согласно идеям А. А. Ухтомского, память может быть определена как структурно-функциональное изменение в нервной системе, в ходе которого в *энграммах* запечатлеваются как данные о внешней по отношению к субъекту ситуации, так и характер его эмоционально-чувственного и ментального отношения к ней. Допускается мысль о том, что в энграмме в свернутом виде фиксируется внутренний пространственно-временной образ внешнего мира, опосредованно воздействующий на психофизическое состояние человека (Ухтомский, 2002).

В процессе терапевтической работы содержание энграмм, связанных с прошлым опытом, осознается и опредмечивается. Посредством анализа их содержания раскрываются причинно-следственные связи прошлых событий с насущным психическим состоянием. Понимание причин и условий, вызвавших травматическую ситуацию, позволяет определить психологические стратегии разрешения актуализированной проблемы.

Следует отметить, что в нейрофизиологии выделяют три ведущих формы биологической памяти: генетическую, иммунологическую, неврологическую. Условно последняя может быть представлена четырьмя видами временной организации: сенсорная память, первичная память, вторичная память, третичная память (Чайченко и др., 1998). В ходе арт-терапевтического процесса осуществляется психологическая работа с содержанием вытесненного материала вторичной и третичной памяти, которые относятся к видам долгосрочной памяти (длительность хранения информации от нескольких минут до имманентного латентного присутствия).

Существуют различные точки зрения на механизмы долговременной памяти. Рассмотрим наиболее интересные для целей арт-терапии теории формирования памяти.

Согласно гипотезе Хебба (1949), фиксация следов памяти зависит от изменения *синаптической проводимости* в пределах определенного нейронного ансамбля (Батуев, 2012, с. 261). С точки зрения идеи К. Прибрама, представленной в *индукционной модели* хранения следов памяти, долговременная память является «скорее *функцией* соединительных структур, чем функцией процессов в самой нервной клетке, генерирующей нервные импульсы» (Прибрам, 1975, с. 64).

Следует отметить тот факт, что формирование индукционной модели осуществлялось на основе анализа результатов экспериментально-эмпирического исследования процесса обучения животных и изучения феномена ретроградной амнезии как следствия нарушения метаболизма клеток мозга. Так, в частности, при исследовании значения активного поиска крысой пищи было отмечено, что усложнение процесса поиска приводит к значительному увеличению общего количества РНК, которое обеспечивает долговременное усвоение информации в макромолекулах ДНК полипептидов, протеинов, липопротеинов и мукоидов. Стимуляция активности к действию вызывает заметное утолщение ответственных за выполнение задачи отделов коры за счет увеличения разветвлений базальных дендритов, увеличения числа и расширение дендритных шипиков и увеличения числа ненервных клеток — глии. При этом нейроглия представляет собой совокупность вспомогательных клеток нервной ткани, которая составляет около 40% объема клеток всей центральной нервной системы. Количество глиальных клеток в среднем в 10–50 раз больше, чем нейронов.

В работах И. С. Бериташвили (1976), Э. С. Костандова (1983), Е. А. Громовой (Батуев, 2009, с. 263) доказывается мысль о том, что долговременное хранение информации осуществляется в новых синаптических контактах между нейронами. При этом современные нейрофизиологи выделяют такие виды памяти, как образную, эмоциональную, условно-рефлекторную и словесно-логическую.

Следует отметить, что процесс формирования памяти прежде всего связан с работой нейромедиаторной и нейропептидной систем. Согласно исследованиям Х. Матисса (Батуев, 2009, с. 264–268), Р. И. Кругликова (1981), процесс запоминания зависит от работы *холинергических и моноаминергических механизмов мозга*. Если первые

обеспечивают информационную составляющую обучения, то вторые отвечают за подкрепляющие и эмоционально-мотивационные механизмы памяти. При этом моноаминергические системы моделируют состояние холинергических механизмов памяти.

Холинергическая система мозга участвует в таких функциях, как память (кора головного мозга, гиппокамп), регуляция сложных двигательных реакций, в частности механизма инициации движений, двигательных стереотипов и т. д. (базальные ганглии), регуляция уровня бодрствования и внимания (ретикулярная формация ствола мозга, холинергические структуры переднего мозга).

Моноаминергические системы мозга играют большую роль в осуществлении интегративных функций мозга, в чередовании сна и бодрствования, в общей регуляции поведения человека и животных. К ним относятся дофаминергические, норадренергические и серотонинергические системы, которые берут начало в области ствола мозга и иннервируют практически все отделы головного мозга.

В процессе обучения увеличивается количество холинорецепторов, повышается чувствительность кортикальных нейронов к ацетилхолину, что усиливает процесс запоминания. В то же время, с точки зрения Е. А. Громовой, серотонинергическая система, ускоряя процесс обучения, способна подавить защитно-оборонительные реакции в случае эмоционально положительного подкрепления процесса запоминания. Не в этом ли кроется одна из причин обездвиженности людей, поглощенных образами компьютерных игр: аддиктивная зависимость нейтрализует безусловно-рефлекторные механизмы, ответственные за движение, и выводит в актуальную сферу сознания потребности условно-рефлекторной природы.

Понимание нейропсихологических механизмов формирования памяти и энграмм позволяет приблизиться к объяснению характера влияния на человека художественного образа, проявляемого в его сознании в процессе восприятия арт-стимула. Из предыдущего материала видно, что формирование и разрушение энграмм памяти осуществляется посредством генетических, иммунологических и нейробиологических механизмов, ответственных за сортировку, выделение значимой для человека информации, долговременное ее хранение и изменение.

Восприятие арт-объекта, подкрепленное участием в процессе эмоционально значимого для референта арт-специалиста, определяет процесс воспроизводства из долговременной памяти фрагмен-

тов образов, запечатленных в структурах макромолекул – нуклеиновых кислотах и белках. Чем сильнее впечатление от художественного стимула, тем активнее изменения в мембранах нейронов и межнейронных связях, тем больше вероятность проявления вытесненной из сознания информации, отражающей отношение субъекта к представляемому образу и его ассоциативным следам.

Исходя из гипотезы о том, что законы существования человека как на органическом, так и на психическом уровнях имеют единую природу и тождественно проявляют себя как на молекулярном микроуровне, так и на поведенческом макроуровне, мы можем представить себе характер воздействия художественного образа на психофизическое состояние субъекта. В качестве модели арт-терапевтического воздействия, с некоторыми допущениями, можно взять отношения между «индуктором» и «субстратом», анализ генезиса которых представлен в работе Карла Прибрама «Языки мозга». Этот научный труд посвящен исследованию роли РНК в сохранении следов памяти (Прибрам, 1975, с. 58).

В нашем случае в качестве «индуктора» может выступать художественный образ, воздействие которого на человека носит как специфический, так и неспецифический характер. Образ обладает энергетическим, смысловым и аффективным потенциалом, влияет как на соматические, психические, так и психолого-социальные характеристики и функции человека. В свою очередь, психофизические и социально-психологические формы отражения можно рассматривать как «субстрат», на который направлено воздействие арт-стимула. Безусловно, данное допущение выступает в качестве метафоры, посредством которой рассматривается возможность переноса законов функционирования органического тела на формы репрезентаций «психологического тела».

Для обоснования корректности использования ниже приведенных теоретических положений К. Прибрама для целей арт-терапии нами был исследован и интерпретирован арт-материал, представленный психологом-педагогом московской школы № 939 Людмилой Манцуровой. Психолог с позиций онтосинергетического подхода (Никитин, 2014) посредством работы с художественным и драматическим образом осуществлял гармонизацию образа «Я» личности подростков.

1. *Индукторы извлекают и реализуют потенциальную генетическую информацию организма.* Это указывает на решающую роль в от-

боре и сохранении образов-энграмм такой информации, которая подкрепляется актуальностью включенных в акт восприятия безусловных рефлексов, обеспечивающих как защитно-оборонительные, так и поисково-познавательные функции человека.



Рис. 1.3–1.4. Илья. Темы заданий: «Крик», «Образ себя»

Комментарии психолога. Добрый, внимательный, скромный молодой человек склонный к рефлексии. Имеет особенности физического развития.

«Крик». Илья: «Я не могу точно сказать, о чем, но это возможность высказаться. Присмотритесь: эти монстры нас боятся, они издают страшный рев, но не нападают, а, наоборот, отступают назад».

«Король и шут». Илья: «Шут – это, скорее, символ тех, кто жирует и готов показывать свое нутро, не стесняясь, думая, что он самый важный. Король – это я, мне скучно».

В контексте наших рассуждений внимание притягивает первый рисунок: обращение в состоянии активного преодоления личностных противоречий к образам динозавров свидетельствует о ресурсном потенциале врожденных защитных механизмов, о самоутверждении с помощью обращения к архетипическим образам. Второй рисунок наполнен сарказмом: механизмы защиты активизировали поисково-познавательные структуры сознания.

2. *Индукторы в известной мере специфичны в отношении характера извлекаемой генетической информации, но они неспецифичны относительно вида особи или ткани.* В нашем случае, влияние

арт-стимула на человека, прежде всего, носит симультанный, неспецифический характер. Однако в процессе арт-работы в актуальное поле восприятия и творческого выражения могут включаться и специфические индивидуальные проявления субъекта.



Рис. 1.5–1.6. Полина. Темы заданий: «Мой страх»; «Образ себя: Молчун»

Комментарии психолога. Активная и очень открытая девушка. На занятия арт-терапией пришла с запросом «хочу себя понять».

«*Мой страх*». На занятиях Полина часто рисовала каракули, похожие на хаотично закрасненный круг. На вопрос, с чем связан такой способ зарисовок, девушка отметила, что у нее есть страх. Я предлагаю поработать с этим страхом. Девушка самостоятельно делит лист бумаги на две части. Первый рисунок находится в верхней части листа — это предмет страха. Внизу большой черный круг — это масштаб переживания страха.

«*Молчун*». Работа выполнена в середине цикла занятий. Девушка переживала личную трагедию. Она часто повторяла, что становится взрослой не просто. Но также отмечала, что после наших встреч к ней приходит больше понимания о себе и о мире взрослых.

В контексте наших рассуждений характер переживания и художественные формы выражения чувства страха Полины отражают филогенетически закрепленные для человека неспе-

цифические стратегии восприятия, чувствования и поведения. В то же время в образе Молчуна проявлены специфические черты индивидуума, подкрепленные доминирующими социальными установками.

3. *Индукторы определяют общую схему индуцированного свойства, специализация деталей возникает в результате деятельности субстрата.* Степень и качество воздействия арт-стимула зависит от индивидуальных психофизических и психологических особенностей субъекта, набора присущих ему условно-рефлекторных доминант, устойчивых стереотипов функционирования совокупности его характерологических качеств и свойств, которые во многом определяют его ценностные ориентиры.



Рис. 1.7–1.8. Надежда. Темы заданий: «Дерево-маяк» и «Девочка-свеча»

Комментарии психолога. Скромная, любознательная, молчаливая и очень начитанная девушка. Правильная речь, сдержанна в проявлении эмоций.

«*Дерево*». Надежда: «Это очень полезное дерево, на нем живут добрые силы, которые помогают людям, оказавшимся в беде, а маяк „видит“ тех, кто нуждается в помощи, и своим световым потоком указывает путь».

«*Девочка-свеча*». Надежда: «Мне хотелось быть похожей на нее, потому что она творит много добра, огонь ее волос совершенно

не опасен». Образ девочки-свечи Надежда выбрала не случайно: позднее мы узнали о том, что девушка пишет свою книгу, где рассказывает историю девочки.

4. *Индукторы непосредственно не являются толчком для развития, они составляют особый класс стимулов.* Арт-стимулы запускают механизмы психики, отвечающие за принятие и переработку сенсорной, образной и ментальной информации, обладающей для субъекта качественно новыми характеристиками. Благодаря их воздействию создаются информационно-энергетические условия и предпосылки, определяющие проявление в сознании новых связей и отношений между опытом прошлого, состоянием настоящего и образом ожидаемого будущего.



Рис. 1.9–1.11. Мария. Темы заданий: «Ночной костер», «Дерево жизни», «Автопортрет»

Комментарии психолога. Стройная, утонченная девушка, очень скромная, стеснительна в общении.

«*Ночной костер*». Мария: «Это Я, потому, что меня привлекает все чудесное и таинственное. Я выбрала синие оттенки не случайно, пусть в костре будет немного моря». Образ необычного огня, возникший в процессе создания работы, говорит о желании проявить себя.

«*Дерево жизни*». Одна из последующих работ Марии. Видно, что черный фон больше не используется; дерево – с мощным стволом, корнями и роскошной кроной

«*Автопортрет*». Мария: «Это Я, мне хорошо и спокойно, мои глаза блестят от радости, у меня все получается, даже уроки нравятся делать».

Как мы видим, содержание и структура образов природы составляет тот класс феноменов, воспроизведение которых в художественной форме не только отражает отношение респондента к реальности, но и представляет собой психологическое пространство, в недрах которого рождается образ собственной идентичности.

5. *Чтобы быть эффективными, индукторы должны взаимодействовать с субстратами. Однако, чтобы вызвать эффект, недостаточно простого контакта – ткань должна быть готова правильно реагировать.* В нашем случае, под тканью подразумевается психика человека. В зависимости от психического состояния человека и его установок воздействие арт-стимула вызывает проявление различного спектра и степени переживания ассоциативных образов и эмоционально-чувственных реакций.

Комментарии психолога. Девушка занимается в художественной школе. Яркая внешность, активна, лидер, старательно выполняет все задания.

«*Дюймовочка*». Татьяна: «Эта сказка очень похожа на историю моей жизни, осталось только дождаться принца, как же мне надоели жабы». Она опускает глаза и затихает.

«*Лето в деревне*». Этот рисунок Татьяна посвятила своей бабушке. Девушка очень долго и вдохновенно рассказывала нам о деревенском быте. О том, как безоблачно и счастлива она была, когда жила с бабушкой.

«*Дождь в лесу*». Татьяна: «Иногда, когда мне грустно, я люблю рисовать золотую осень. Вы когда-нибудь были под дождем



Рис. 1.12–1.14. Татьяна. Темы заданий: «Дюймовочка», «Лето в деревне», «Дождь в лесу»

в ярком осеннем лесу? Там даже грустить хорошо. Сегодня у меня грустное настроение, и поэтому я так нарисовала».

Представленные образы, содержание которых раскрыто в тексте, говорят о потребности респондента в созерцании и переживании природы, в которой она находит успокоение и устойчивость. В образах объектов природы Татьяна видит созвучный ее душе мир, наполненный гармонией и красотой.

- б. *Индукция обычно развивается в результате действия в двух направлениях благодаря химическому взаимодействию между индуктором и субстратом. Безусловно, взаимодействие между субъектом и арт-объектом носит и химический, и психический характер. Арт-объект может выступать и в качестве стимула, и в качестве предмета взаимодействия. В процессе трансформации форм и содержания арт-объекта происходит взаимное влияние сози-*



Рис. 1.15. Людмила Манцурова. Тема задания: «Пробуждение»

Рис. 1.16. Совместная работа подростков. Тема задания: «Древо познаний»

дающего субъекта на арт-объект и, соответственно, художественного образа на индивидуума.

«*Пробуждение*». Людмила: «Я переживала чувство тревожности, повышенную эмоциональность, стремление к самовыражению и творчеству. Меня много внутри, и я не знаю, что с этим делать». Женский образ возник из синего водного цветка.

«*Древо познаний*»: работа выполнена группой подростков в соавторстве с психологом. Основная цель занятия — объединение и сплочение группы. В процессе совместного творчества ребята создавали эскизы деревьев, знакомились с азами колористических приемов в выборе цветовой палитры.

В процессе арт-сессии, переживая «чувственную наполненность», Людмила обнаружила умиротворение и новую опору для дальнейшего творчества. Созидая себя, она созидала пространство созвучия участников креативного действия, явившееся в синергии образов, идей и желаний. Результатом сотворчества в группе стало рождение образа «Древа познаний».

Таким образом, понимание структуры и содержания нейропсихологического механизма воздействия арт-стимула на сознание и психическое состояние человека позволяет осуществлять арт-процесс, который может быть направлен на регуляцию психического и пси-

хофизического состояния, разрешение социально-психологических проблем личности.

Непосредственное восприятие объектов и явлений, так же как ментальная визуализация образов, опосредует активизацию нейронной сети зрительной зоны коры головного мозга. Посредством усиления деятельности нейронных структур и функций, участвующих в формировании образов, активизируется работа обоих полушарий. В свою очередь, активное участие субъекта в создании художественных и ментальных образов обуславливает возможность отработки им различных стратегий достижения желаемого результата, которые обеспечивают психологическую коррекцию его актуального эмоционального состояния, форм его поведения и уровня рефлексии проблемной ситуации.

СТРАТЕГИИ АРТ-ТЕРАПИИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ТЕОРИИ СИНЕРГЕТИКИ

Вышеприведенный экскурс в область нейрофизиологии и нейропсихологии позволяет нам увидеть всю сложность отношений органического и психического в человеке, представить объективную модель процесса воздействия арт-образа на сознание и поведение. По-видимому, современное знание, накопленное в естественных науках, не в состоянии объективно описать характер отношений мозга и сознания. И поэтому следует обратиться к другой системе научных координат, что обеспечит возможность интеграции теоретических представлений о человеке.

В качестве новой точки отсчета может выступать теория синергетики. С тем чтобы определить механизмы воздействия искусства на человека, подробнее остановимся на принципах синергетики. Согласно В. Г. Буданову, можно выделить семь принципов синергетики, позволяющих исследовать и описать смену состояний порядка и хаоса (Буданов, 2005). В. Г. Буданов выделяет две фазы эволюции диссипативной системы: «фаза порядка», характеризующая «принцип Бытия», и «фаза трансформации, обновления системы», отражающая процесс «становления» нового порядка.

Системе, находящейся в состоянии порядка, присущи два качества — *гомеостатичность* и *иерархичность*. Гомеостатичность отражает способность диссипативной системы поддерживать внутренний порядок на пути следования к своему идеальному состоянию

(аттрактору); удержание целостности осуществляется посредством функционирования «отрицательных обратных связей в системе, подавляющих внешние возмущения» (Буданов, 2005, с. 94).

Иерархичность в системе означает такой тип отношений составляющих ее элементов, при которых структуры более низкого уровня порядка подчиняются структурам более высокого уровня. Собираясь в единое образование, элементы структуры передают часть своих функций вновь образовавшейся системе, занимая в ее иерархии определенное место.

Формирование системы на новом иерархическом уровне порядка проходит через *стадии хаоса, бифуркации и становления*. Обладая качествами открытости, нелинейности и неустойчивости, диссипативная система, активно обмениваясь информацией с внешней средой, реорганизует собственную структуру. Тенденция в сторону усложнения системы обусловлена ее стремлением к саморазвитию и самосохранению в условиях постоянно изменяющегося мира. Динамика процесса трансформации структуры в пространстве и времени определяется в зависимости от состояния и соотношения параметров управления, характеризующих наличествующие возможности системы для перестройке своих функций. Например, тип темперамента, состояние организма, социальные установки предопределяют характер возможных реакций личности на социальные проблемы.

Два последних принципа — *динамическая иерархичность (эмерджентность)* и *наблюдаемость* — обуславливают стратегию выбора пути самоорганизации диссипативной системы в точке бифуркации. Следует отметить, что человек представляет собой сложный многоуровневый ансамбль структур, взаимосвязанных на мега-, макро- и микро-уровнях. С точки зрения синергетики в точке бифуркации «параметры порядка макроуровня возвращают свои степени свободы в хаос микроуровня, растворяясь в нем» (Буданов, 2005, с. 97). Исчезновение промежуточного слоя (макроуровня) в иерархии отношений системы приводит к взаимодействию элементов, находящихся на мега- и микроуровнях структуры. Как результат данного процесса формируются новые управляющие параметры систем макроуровня. Например, характер изменения иерархии ценностных установок личности зависит от состояния социальной системы (макроуровень), от особенностей культурно-исторического времени, в котором живет личность (мегауровень), и от насущных потребностей и возможностей данного индивидуума (микроуровень).

Особую актуальность для целей арт-терапии в настоящее время приобретает принцип «наблюдаемости». Предмет наблюдения имеет своего субъекта, который актуализирует для себя в процессе восприятия те или иные качества объекта. Для каждого субъекта-индивидуума существует приоритетный выбор паттерна типологических признаков объекта, который обладает особым значением, связанным, например, с принадлежностью к той или иной субкультуре. Так, для человека в качестве объекта наблюдения могут выступать его личностные характеристики: коммуникабельность, смелость, осторожность, тревожность. Обладая определенным уровнем рефлексии, он может выделять сильные и проблемные стороны своей индивидуальности. Именно его уровень рефлексии предопределяет стратегии перестройки его целостности в ходе арт-терапевтического действия.

С определенной степенью достоверности можно полагать, что психические проблемы, в частности невротическое состояние, отражают ту или иную степень хаоса во внутреннем мире человека. Невротическая личность в состоянии неопределенности выбора неадекватно реагирует на воздействия внешней среды. Недооценка или переоценка своих возможностей обуславливает проблемы в нахождении решений. Процесс объективизации параметров субъективного восприятия является одной из основных задач арт-терапевта; помочь личности увидеть себя глазами Другого — важнейшая задача арт-терапии.

Анализ структуры и динамики арт-терапевтического процесса показывает, что коррекция невротического состояния осуществляется в процессе перехода сознания из неупорядоченного в упорядоченное, которое характеризуется устойчивостью восприятия и адекватностью реакций на обстоятельства, связанные с чувствами и действиями субъекта. Трансформация личности носит феноменальный характер, связанный с изменением ее мировоззрения, актуализацией скрытого творческого потенциала.

Каким же образом может осуществляться терапевтический процесс с позиций теории синергетики? В теории синергетики выделяют три этапа структуры кризиса: *погружение в хаос*, *бытие в хаосе* и *выход из хаоса (самоорганизация)* (Аршинов, 2004, с. 105).

- Погружение в хаос осуществляется в ситуации неспособности сложившейся биосистемы (например, состояния психики человека) к самоорганизации в условиях неуправляемых перемен (например, ситуации аффективного переживания).

- В состоянии хаоса в пространственно-временных границах отношений с окружающим миром система обнаруживает в себе возможности реструктуризации композиции своих подсистем и элементов. Внешний стимул (например, художественный образ) может запустить механизм перестройки всей системы (психики), вывод ее на более высокий уровень самоорганизации. Так, в ситуациях аффективного переживания субъект, пребывающий в измененном состоянии сознания, с трудом контролирует свои чувства. Создаваемый им в этом состоянии кризиса художественный образ позволяет не только сохранить ощущение своей психической идентичности, но найти в себе знания для выхода из экзистенциального тупика.
- В переходе от хаоса к порядку реализуется один из сценариев самоорганизации системы (психики). Первый сценарий – «медленный»: осуществляется конкуренция локальной квазистабильной структуры с другими структурами с учетом влияния внешних условий и времени пребывания в них. Второй сценарий – «рождение параметра порядка»: переход в результате борьбы флуктуаций из бесструктурного однородного хаоса к «коллективному порядку». Третий сценарий – выстраивание последовательности обратных бифуркаций, определяющих процесс стабилизации системы.

В связи со сказанным следует отметить, что в существующих подходах арт-терапии можно выделить три этапа работы.

1. Деструктуризация и трансформация ригидной системы восприятия проблемной ситуации, сложившейся у референта в процессе онтогенеза («погружение в хаос»).
2. Системный анализ генезиса проблемы, организация художественного опыта референта, направленного на поиск новых решений средствами арт-терапии («бытие в хаосе»).
3. Интерпретация результатов художественного творчества, построение новой системы восприятия и оценки референтом своего отношения к актуальной проблеме («выход из хаоса»).

Исходя из представленной модели построения арт-терапевтической работы, можно сделать вывод о том, что самоорганизация психики референта в ходе арт-сессии проходит в процессе реализации двух терапевтических стратегий:

1. Движение в сторону хаоса с целью изменения деструктивных установок, обуславливающих замкнутый характер восприятия субъектом проблемной ситуации, позволяет перейти от неадекватного к адекватному характеру взаимодействия со средой.
2. Движение к порядку, к выстраиванию новой системы композиционных отношений с внешним миром, построенных на опыте трансформации стереотипных и ригидных установок (упорядочивание элементов вновь образовавшейся открытой системы «человек—мир»), обеспечивает выход из проблемной ситуации.

Если первый вектор движения обуславливает процесс деструктуризации (*энтропии*) устоявшихся моделей осознания и поведения, то второй вектор движения направлен на формирование новой структуры психики, построенной на более высоком уровне сознания (*негэнтропии*).

Таким образом, модель арт-терапевтической работы может быть представлена в следующем виде:

- 1) системное аналитическое исследование и объективная оценка проблемной ситуации, возможностей психических, психологических, аксиологических и этико-эстетических управляющих параметров, которые могут быть использованы в процессе структурирования моделей восприятия и поведения. Выявление содержания и уровня управляющих параметров происходит в ходе проективного тестирования, включающего анализ структуры построения художественной композиции;
- 2) трансформация устаревших ригидных форм восприятия, воображения, чувствования, мышления с использованием парадоксальных художественных приемов с учетом возможностей управляющих параметров;
- 3) анализ и интерпретация результатов трансформации устоявшихся моделей жизнедеятельности, характера эмоционально-чувственного восприятия и реагирования на проблемную ситуацию, определение стратегии выхода из хаоса на основе исследования личностных и ситуативных особенностей индивидуума;
- 4) поиск художественных форм и психологических приемов реорганизации творческого процесса в сторону его расширения и осознания, направленного на создание выразительного образа, разрешающего отношение к проблемной ситуации;

- 5) завершение арт-сессии созданием выразительного художественного образа, структура и содержание которого свидетельствует о реорганизации психики в сторону выхода из проблемной ситуации;
- 6) совместный анализ результатов спонтанного творчества, формирование эффективных управляющих параметров, обеспечивающих преодоление потенциальной проблемной ситуации схожей модальности в будущем;
- 7) определение психологического состояния респондента и уровня осознания им своих возможностей по преодолению представленной проблемной ситуации.

Терапевтическая история № 1

В качестве примера рассмотрим алгоритмизированный процесс снятия агрессивного состояния респондента посредством арт-терапевтической техники «Совместное сочинение истории» (рисунок 1.17).

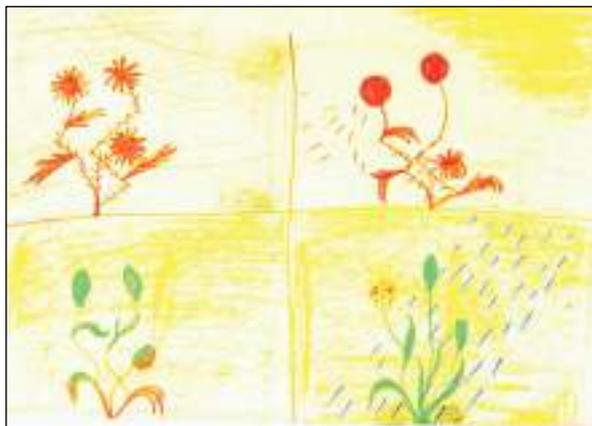


Рис. 1.17. Тема задания: «Совместное сочинение истории»

В студию вошла усталая раздраженная женщина 35–40 лет. В ответ на предложение нарисовать свое текущее состояние она изобразила растение с «колющими» листьями и лепестками. Она говорила о том, что растение — это она, одинокая и раздраженная. С тем чтобы изменить ее психологическое состояние и отношение к окружа-

юшей действительности, автор зарисовал грязным желтым цветом свободное пространство, предложив поместить растение в жаркую пустыню. Предложение вызвало некоторое недоумение, но после эмоционального обсуждения содержания художественного образа респондент нарисовала следующий рисунок, в котором растение сбросило лепестки от палящего солнца. Далее последовало действие по изменению качественного состояния центрального образа: в нем появились черты витальности. Что-то будоражило воображение респондента. Ей не хотелось оставить работу незавершенной. В состоянии некоторого замешательства (хаоса) была высказана мысль о том, что «сбрасывание старого порождает возможности для прорастания нового». Респондент нарисовала пробивающееся сквозь землю зеленое растение. На мое предложение наполнить землю влагой добавила к рисунку капли и... ее растение расцвело! Женщина улыбнулась, дальнейшая работа с образами прошла легко и с большой заинтересованностью. Краткосрочная терапия завершилась в состоянии внутренней улыбки, с желанием дальнейшего креативного действия.

Таким образом, в процессе совместного сочинения рисунка-истории были пройдены следующие этапы терапии.

1. Снятие значимости проявленного негативного образа посредством усиления значения образов настоящего и будущего, наполненных смысловыми и чувственными событиями актуального возможного.
2. Нейтрализация значения агрессивного образа, связанного с прошлым опытом переживаний, посредством трансформации его формальных и смысловых компонентов.
3. Изменение веса психических и соматических модальностей, отражающих степень психосоматического напряжения, вызванного проявлением в сознании прошлого события. В данном случае негативное переживание было связано с физической травмой, ограничивающей насущные намерения респондента. Решение было найдено в процессе прорисовки пластических форм растения с их выражением в пластике движений.
4. Развитие способности к саморегуляции психосоматического состояния, которое позволяет осуществлять как краткосрочную, так и долгосрочную коррекцию психических и физических состояний, обуславливающих проявление в сознании негативного художественного образа. Созданный пластический образ расте-

ния стал знаком-стимулом, усиливающим намерение женщины полностью освободиться от последствий травмы.

5. Трансформация экзистенциальных установок респондента, проявляющаяся в переходе от обыденного мирозерцания к научно-философскому восприятию и мировоззрению.

ПРИНЦИПЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОДЕРЖАНИЯ И СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Какие же художественные критерии позволяют говорить о позитивных результатах арт-терапии? Насколько объективными показателями могут выступать те или иные признаки художественной композиции для осуществления диагностики психофизического состояния и характерологических особенностей личности респондента? Возможно ли создание единой модели алгоритма интерпретации содержания и структуры художественного образа для целей арт-терапии?

Анализ существующих подходов в интерпретации содержания и структуры художественного произведения показывает, что выявление объективных критериев и признаков, отражающих связи элементов композиции с личностными особенностями изображающего, сталкивается с серьезными методологическими затруднениями. При многообразии диагностических подходов и методик, применяемых для исследования широкого круга психических особенностей и поведенческих стратегий респондентов, остается открытым вопрос о характере влияния на изображение, созданное респондентом, культурно-исторических, национальных и прочих факторов, обуславливающих форму и качество проявления воображения. В силу этого факта результаты проективной диагностики рассматриваются как дополнительный материал к выводам, получаемым в рамках тестового исследования средствами вербальной психодиагностики. Однако анализ структуры художественного образа с позиций законов композиционного построения позволяет нам максимально приблизиться к пониманию значения как формальных, так и содержательных элементов композиции, представляющих собой проявленные посредством художественного изображения особенности психической и культурной жизни рисующих.

Безусловно, основной проблемой при анализе содержания художественного материала в контексте исследования социально-личностных качеств изображающего выступает факт неоднозначной

интерпретации значения элементов художественной композиции. С различных теоретических позиций по-разному предстают для анализа значения художественных форм и признаков. Так, если с точки зрения психоанализа те или иные формы композиции могут указывать на психологические проблемы, связанные прежде всего с сексуальным развитием личности, то с иной точки зрения, например с позиций когнитивно-поведенческой психотерапии, те же самые признаки могут рассматриваться как проекции условно-рефлекторных доминант, определяющих характер восприятия личностью мира. И тем не менее художественный образ является проявленным отражением сознательных и бессознательных намерений личности. Остается лишь прочесть содержание многозначности его элементов и связей.

Для создания модели анализа художественного образа мы обратились к исследованиям законов восприятия, представленным в трудах Р. Арнхейма, Дж. Гибсона, В. С. Кузина, к вариантам интерпретации значения невербального семантического пространства, описанным в работах Ч. Осгуда, З. Байеса, Л. Джейкобовитса, Р. Бентлера, А. Ла Войе, А. Р. Лурии, В. Ф. Петренко. Анализ более 5000 тестовых художественных заданий («Образ себя», «Человек под дождем», «Мой символ», «Дерево», «Ризоморфные среды», «Невербальный семантический дифференциал»), собранных нами в 12 странах Европы в течение 15 лет, позволил разработать методiku последовательной интерпретации содержания художественного образа с позиций *структурно-антропологического подхода*.

Предметом анализа в представляемой методике выступают структурные элементы и связи композиции, интерпретация значения содержательных и формальных художественных признаков. Исследование значения характеристик композиционного построения проходит на двух уровнях анализа визуального материала:

- уровень *чувственной ткани* — плана художественного выражения, включающего формальные признаки композиции, отражающие эстетический уровень развития и эмоционально-чувственное состояние изображающего;
- уровень *предметного содержания* — плана художественного содержания, в который вложены смыслы и намерения рисующего, свидетельствующие о его когнитивном, аксиологическом и социокультурном уровне развития.

С точки зрения В. С. Кузина, восприятие характеризуется такими переменными, как целостность, осмысленность, апперцепция, избирательность, константность (Кузин, 1997), т. е. теми признаками, которые определяют особенности художественного построения. При этом следует отметить, что любое целенаправленное действие, связанное с актом восприятия, завершается нахождением законченного решения, обладающего свойствами целостности. Завершенный художественный образ представляет собой иерархически выстроенное композиционное образование, передающее творческий замысел и эмоциональное отношение субъекта к предмету изображения. О степени завершенности произведения можно говорить, исходя из анализа признаков его выразительности. Критерии выразительности композиции позволяют определить, на каком уровне возникает ошибка в восприятии и понимании проблемной ситуации.

Критерии построения художественной композиции

Каким же образом соотносится понятие «композиция» с арт-терапевтической методологией? Терапевтическое действие есть событие, структурированное в пространстве и времени. Арт-терапевт находит такое композиционное решение проблемы, в котором связываются все элементы значимого события на новом, более продуктивном, чем ранее, уровне отношений. Так, интерпретация характера восприятия субъектом проблемной ситуации может быть осуществлена в процессе исследования результатов его композиционного построения. Художественный образ может рассматриваться как проекция актуальных смыслов, отношений и значимых аспектов жизни. Искажение характера логики построения изображения свидетельствует о когнитивных и эмоционально-чувственных нарушениях, о внутренних и внешних конфликтах индивидуума.

В соответствии с признаками, характеризующими акт визуального восприятия, нами были выделены критерии анализа художественного композиционного построения, которые позволяют говорить о психическом состоянии и отношении человека к реальности.

Прежде чем мы рассмотрим содержание выделенных критериев, представим модель арт-терапевтической работы, примеры которой описаны в монографии. Арт-терапевтический процесс нами анализируется с двух методологических позиций:

Таблица 1

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

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

1. Выбор психотерапевтической стратегии проведения арт-сессии, представленной двумя базовыми методами психотерапии: метод десенсибилизации и метод имплозии. Для осуществления данных стратегий были разработаны арт-техники и стимульный ряд художественных образов, созданных нашими арт-коллегами.

Метод десенсибилизации, разработанный Джозефом Вольпе, направлен на постепенное нивелирование актуальности травматического события с использованием техник релаксации. В качестве стимульного материала мы использовали художественные работы специалистов в области искусства России:

- картины художника-экспрессиониста Георгия Гигинейшвили;
- графические образы из серии «Детство» художника Артема Лобанова;
- нарративные тексты Натальи Никитиной.

Метод имплозии допускает интервенцию художественных образов, усиливающих травматическое переживание, с последующей адаптацией референта к их негативному на него воздействию. Парадоксальный терапевтический эффект вызывали художественные гротесковые образы художников и ученых Болгарии и Венгрии:

- фотографические образы болгарского художника Петра Цанева;
- художественные образы венгерского художника Габора Рошко;
- драматические образы из венгерских народных сказок Эдит Балог.

2. Формирование процесса художественного изображения, исходя из содержания психотерапевтической стратегии.

Для каждого конкретного случая выстраивалась определенная последовательность заданий по изображению реальных или воображаемых объектов. Процесс арт-терапии проходил в синтезе представленных подходов с учетом индивидуальных психологических особенностей референтов.

Итак, обратимся к анализу критериев построения художественной композиции и возможностей применения их в арт-терапевтической практике.

1. Апперцепция – «фигура на фоне»

Апперцепция – сознательное восприятие чувственного впечатления, характеризующее личностный уровень восприятия, его связь с прошлым опытом и установками индивидуума, психическими и социокультурными индивидуальными особенностями.

По всей видимости, можно говорить о том, что характер восприятия и изображения объекта субъектом определяется социально-историческими условиями, пространственно-временными факторами, формирующими культурные установки и личностные намерения изображающего. Решающее значение при этом, безусловно, принадлежит смыслам, вкладываемым рисующим в стилевую и структурную ткань художественной композиции, отражающим уровень его культурно-эстетического развития. Очевидно, что *культурные эталоны* – оперативные единицы восприятия – опосредуют перцептивные взаимодействия (Запорожец, 1967). При создании художественного образа внимание субъекта фокусируется на тех значениях реального объекта, которые присущи культурной среде, к которой принадлежит и сам творящий. Говоря иначе, *апперцепция*, как кладовая опыта, знания, умений, взглядов, интересов, определяет особенности восприятия субъектом действительности и выделения им в процессе творчества значимых для себя объектов реальности.

Таким образом, апперцепция предопределяет выбор главного элемента композиции, вокруг которого выстраивается структура, оставляя второстепенные ее составляющие не до конца проявленными (прорисованными). Осознанно или бессознательно объектом изображения становятся те предметы и события действительности, которые наиболее значимы для субъекта творчества. В то же время

характер выбора *фигуры на фоне* отражает способность субъекта к целостному представлению и воплощению образа.

Интерпретация содержания и структуры построения композиции по первому критерию может проходить следующие этапы:

Анализ изображения главной фигуры:

- определение значения главного образа для респондента, говорящее об отношении к центральному объекту, в котором отражаются мировоззрение, ценностные установки, намерения, потребности, уровень зрелости личности, социальные отношения, культурные предпочтения;
- анализ места расположения и размера центральной фигуры, свидетельствующих об актуальности образа воплощаемого объекта для респондента;
- выявление степени прорисовки элементов фигуры, которая указывает как на значение, так и на знание характерологических черт главного объекта;
- анализ цветового решения (по шкале «холодное—теплое»), которое, прежде всего, выражает чувственное отношение субъекта рисования к центральному объекту.

Анализ изображения фона:

- описание характера отношений фона и фигуры, который отражает степень доминирования в сознании референта главного объекта по отношению к другим изображаемым предметам;
- исследование значения объектов фона, дополняющих и раскрывающих содержание главной фигуры, что отражает представления референта об изображаемом сюжете, его отношении к объектам композиции;
- анализ цветового решения фона, который позволяет увидеть не только чувства референта относительно темы изображения, но и выделить значимые и незначимые объекты художественной композиции.

Терапевтическая история № 2

В качестве примера рассмотрим терапевтическую работу средствами рисунка с респондентом — юношей 20 лет. Целью работы являлось развитие у референта способности к рефлексии, к выделению

главного объекта в процессе рисования значимых для него образов посредством выявления значения элементов художественной композиции.

Занятия проходили 1 раз в неделю в течение 1,5 месяца. По результатам анализа содержательных и формальных признаков рисунков наблюдалось значительное улучшение рефлексивных способностей, способности к художественному композиционному построению с выделением главных и второстепенных объектов.

Рассмотрим алгоритм процессуального действия.

Шаг 1. Тема задания – «Мое будущее»

Описание рисунка респондентом: «Парковка, шлагбаум, лестница в кабинет, Солнце, тучи, кресла, тумбочка, стол, вешалка, столик, кондиционер, это большой дом – офис, за окном видны деревья, ноутбук, чашки, настольная лампа и Чайник, бумажки, папка для бумаг, бланки опроса».



Рис. 1.18. Авторское название работы – «Моя мечта». 26.10.2016

Как видно из описания респондентом собственного рисунка, внимание сосредоточено на прорисовке элементов быта. В рисунке отсутствует главный объект композиции, налицо конкуренция желаний и целей, механическое перечисление окружающих референта предметов и явлений. Все это, безусловно, указывает на неспособность юноши к глубокой рефлексии собственного процесса творчества.

ва. Художественная композиция полностью «разваливается». Особо следует обратить внимание на написание двух слов с большой буквы – «Солнце» и «Чайник». В дальнейшем мы увидим значение семантически близких понятий для психологического комфорта респондента, рассматриваемых нами в качестве ресурса рефлексии. Опираясь на семантический ряд, вписанный в вербальные группы «Природа» и «Уют», нам удалось провести глубокую терапевтическую работу.

Шаг 2. Тема задания – «Дерево»

Описание рисунка респондентом отсутствует. В процессе работы методами десенсибилизации у референта наблюдается значительное улучшение эмоционального состояния, в его рисунках более отчетливо проявляются объекты, связанные для него с душевным комфортом. По его словам, все, что связано с Природой, рассматривается им как пространство свободы от требований социальной среды.



Рис. 1.19. Авторское название работы – «Природа: лес на опушке». 01.11.2016

На рисунке 1.19 видно, что референт способен выделять главный объект в пространстве менее значимых для него фигур.

Шаг 3. Тема задания – «Образ «Я»

Описание рисунка респондентом: «Очень яркое солнце, не яркое солнце, две дождливые тучи, зеленая не дождливая, отражающая

солнце туча. Много, много чаек на озере с влажным берегом. Трава, на ней растут два кустарника и береза. И я, на берегу, без головы, многоцветно тепло одетый».



Рис. 1.20. Авторское название работы – «Природа; на берегу озера». 12.11.2016

Психическое состояние респондента в этот день говорило о повышенной тревожности, агрессии и раздражительности. В процессе рисования юноша успокоился и в дальнейшем с удовольствием интерпретировал свои комментарии к рисункам. На вопрос «Почему он изобразил себя без головы?» он ответил: «Я так лучше чувствую себя среди людей. Только на природе мне хорошо, где не надо много думать».

Шаг 4. Тема задания – «Свободный рисунок»

Описание рисунка респондентом: «Он символ Природы, спокойствия и хорошей погоды в этот ясный день. Когда очень светло и очень хорошие чувства, которые убирают все мысли».

Как видно из образа и авторского текста юноши, на четвертый день занятий респондент обрел состояние внутреннего равновесия,



Рис. 1.21. Авторское название работы – «Цветок в ясный день». 17.11.2016

что позволило ему точно передать свои чувства посредством прорисовки главного объекта композиции. Обратите внимание на то, как важен для юноши факт *укоренности* его цветка, в котором он видит свою свободу и душевный покой.

Шаг 5. Тема задания – «Дерево»

Описание рисунка респондентом: «Оно (дерево) защищает человека от Солнца. Внизу находится птица. Под деревом находится мебель, потому что там Комфортно».

В завершающей работе респондента представлены и ярко выражены главные художественные компоненты, отражающие его состояние психологического комфорта, – это предметы, связанные с Природой и Уютом. Характерно, что к завершению терапевтической работы юноша все с большим энтузиазмом вовлекался в процесс художественного творчества, в котором он уже видел не только способ выражения своего актуального состояния и прорисовки желаемого результата, но и находил разрешение этого желания в форме художественного образа.

Следует подчеркнуть, что в работе с юношей алгоритм арт-терапевтической работы выстраивался с точки зрения теории синергетики: от неопределенности и хаоса в создании художественной композиции мы двигались в сторону порядка и ясности прорисовки ее пространственных элементов. В качестве ведущего психотерапев-



Рис. 1.22. Авторское название работы – «Дерево жизни». 25.11.2016

тического приема был использован метод десенсибилизации на основе предъявления стимульного ряда серии картин Георгия Гигинейшвили (рисунки 1.23–1.24).

В процессе арт-работы от демонстрации символических драматических образов мы постепенно переходили к художественным сюжетам, отражающим гармонию и единство природного и метафизического начал в жизни человека. Подбор тем заданий осуществлялся исходя из текущего состояния респондента и результатов предыдущей работы. Последний рисунок, безусловно, отражает возросший уровень рефлексии референтом как собственных желаний и возможностей, так и способов их художественного воплощения.

Рефлексия. Проблемы выбора центральной фигуры на фоне могут быть обусловлены различными смысловыми и эстетическими предпочтениями. У психически здоровых респондентов ошибки в построении структуры композиции, как правило, обусловлены непониманием смыслов и значений элементов образа для художест-



Рис. 1.23. *Георгий Гигинейшвили.* «Храм в полях». 2005

Рис. 1.24. *Георгий Гигинейшвили.* «Прованс». 2001

венного выражения содержания темы. Существенными факторами, определяющими поверхностное отношение человека к создаваемому им художественному образу, являются его личностные установки и доминирующие потребности.

Для психически больных респондентов проблемы в определении главного элемента композиции могут быть связаны с характером их интеллектуальной деятельности. Так, непонимание значения избирательности и устойчивости семантических связей элементов композиции обуславливает выбор не связанных с содержанием картины объектов (Хомская, 1987, с. 197). При аффективных расстройствах также может наблюдаться избыточность, беспорядочность в изображении деталей художественной композиции, необоснованность выбора центрального элемента образа.

2. *Константность – предметность*

Константность – относительное постоянство феноменальных свойств наблюдаемого объекта.

Второй характеристикой зрительного восприятия выступает *константность*. Исследования процесса восприятия свидетельствуют о том, что каждый предмет обладает свойствами и качествами, обес-

печивающими его узнавание. Ошибки в узнавании предмета восприятия, в частности, связаны с проблемами внимания и понимания назначения объекта. Характер восприятия предмета определяет формы его прорисовки, его место в композиции. «Смотреть на объект — значит проживать его и из этого проживания полно и глубоко все понимать», — отмечал М. Мерло-Понти в своем труде «Феноменология восприятия» (Мерло-Понти, 1999).

Способность выделять и прорисовывать константные черты объекта, позволяющая наделять его морфологическими признаками и функциональными свойствами, может быть определена как способность к *предметному изображению*. На этапе предметного построения композиции референт осуществляет исследование возможностей использования тех или иных черт и свойств объекта изображения для выражения своего к нему отношения и основной идеи художественной работы. Понимание типологических характеристик предмета изображения (свойств, качеств и функций) предопределяет характер построения целостной композиции. В свою очередь, константность восприятия обеспечивает его избирательность, а прорисовка предметности в композиции — обусловленность выбора ее элементов.

Интерпретация содержания и структуры построения композиции с опорой на второй критерий может проходить следующие этапы.

1. Анализ значения объектов композиции для выражения главной идеи произведения.
2. Определение форм и качеств объектов, необходимых для их прорисовки.
3. Выбор степени прорисовки фрагментов художественного образа, обуславливающих возможность узнавания значения объекта изображения.
4. Определение стиля в прорисовке объекта изображения.
5. Выбор цветовых предпочтений в прорисовке тех или иных качеств объекта.

На рисунках 1.25–1.26 представлены работы Александры — яркой творческой личности, поэтессы, в искусстве которой читается синтез авангарда, сюрреализма и чего-то возвышенного, не вписанного в бытие обыденного сознания. От страсти к депрессии, от чрезмерного движения к нарочитой статуарной форме, от рационального к аффективному — такова природа ее души. В ее рисунках, отлича-

ющихся присущей ей иронией и эстетическим вкусом, просматривается избыточность идей, форм и цветовых решений.

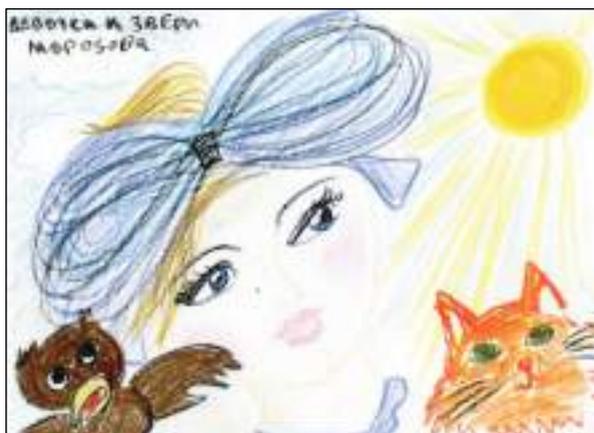


Рис. 1.25. Тема задания: «Образ Я»

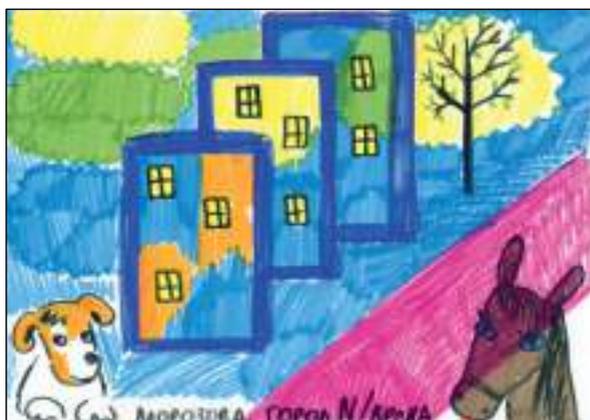


Рис. 1.26. Тема задания: «Свободный рисунок»

В ходе арт-терапевтических сессий мы использовали метод имплозии, построенный на предъявлении референту репродукций картин венгерского художника Габора Рошко, содержание которых посредством выражения иронии отношений гротесковых образов, наполненных символическим содержанием, раскрывает абсурд социального



Рис. 1.27. Габор Рошко. «Три короля». 1981



Рис. 1.28. Габор Рошко. «И хорошо, и плохо». 2003–2004

миропорядка (рисунки 1.27–1.30). Обсуждение с референтом значения персонажей и отношения к ним художника позволило освободиться от ограничений привычных стереотипов и перейти к не-



Рис. 1.29. Габор Рошко. «Светящийся человеческий интеллект». 2003—2004



Рис. 1.30. Габор Рошко. «Несколько главных грехов». 2010

тривиальным решениям с большей степенью внутренней свободы в процессе создания изображений.

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

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

3. *Избирательность – обусловленность*

В качестве третьего показателя, характеризующего визуальное восприятие, В. С. Кузин выделяет «избирательность».

Избирательность – свойство восприятия, обеспечивающее выделение из сенсорного поля признаков и элементов объектов наблюдения.

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

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

Решающее значение в выборе актуальных объектов восприятия принадлежит вниманию, мышлению и памяти, предопределяющим логику перцептивного действия. Полиmodalность процесса перцепции

обеспечивает условия для создания целостного образа, в процессе которого осуществляется отбор признаков изображаемого предмета.

Впечатление о характере восприятия объекта, отражающееся в виде субъективных ощущений и незавершенных оценок, в художественной форме может переноситься на пространство картины. С точки зрения психологии восприятия феномен переноса обусловлен чувством эмпатии субъекта к предмету изображения. Согласно В. Воррингеру, избирательность восприятия в реалистическом искусстве обуславливает две формы изображения объекта: первая связана с имитацией предмета; вторая представляет собой изображение в «натуралистическом стиле» (Воррингер, 1957). Имитация предметов осуществляется в виде копий, она не несет в себе чувственного отношения к объекту изображения. Напротив, работая в «натуралистическом стиле», художник эстетически определяет форму, характер которой обусловлен его эмпатийным отношением к изображаемому предмету.

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

Интерпретация содержания и структуры построения композиции по третьему критерию может быть осуществлена на основе анализа:

- 1) степени прорисовки в образе актуальных для референта элементов композиции и определения их значения для выражения художественного замысла;
- 2) характера прорисовки элементов композиции.
- 3) выбора цветовых решений;
- 4) размеров изображения объектов композиции;
- 5) расположения объектов по отношению к границе листа и центральной фигуре;
- 6) перспективного построения композиции: выбор прямой, обратной, воздушной, перцептивной перспективы, аспективы;

- 7) использования графических приемов построения композиции, степени их прорисовки: точки, линии, штриховки, формы, объема.

Автору приведенных ниже рисунков присущи эмоционально-чувственная открытость, способность ярко и глубоко выражать свои чувства в драматургии и вокале. Занятия арт-терапией помогли референту найти ясность и точность способов художественного выражения и воплощения своих идей и чувств. При сопоставлении рисунков, сделанных до и по окончании занятий, мы видим, что на смену неясности, размытости в прорисовке цветовой композиции (рисунок 1.31) приходит изысканность и легкость в создании пространственных решений (рисунок 1.32), наполненных чувственностью и романтизмом.

Рефлексия. Анализ рисунков респондентов, принадлежащих к различным субкультурным группам, показал, что актуализация в образе тех или иных качеств и свойств композиции во многом определяется целевыми установками и ценностными ориентирами референтов. Для маргинальных групп молодежи характерен выбор таких элементов образа, которые подчеркивали бы контрастность отношений (как по форме, так и по цвету), избыточную динамичность и демонстративную символичность.

У социально толерантных групп доминирует набор обыденных элементов образа, указывающих на бесконфликтное, некритич-



Рис. 1.31. Тема задания: «Текущее состояние». 10.11.2013



Рис. 1.32. Тема задания: «Текущее состояние». 25.11.2013

ное принятие социальных реалий. Выбор социально приемлемых объектов и форм изображения, как правило, обеспечивает мягкое, сбалансированное прорисовывание отношений между элементами композиции, уравновешенность теневых и цветовых связей, статичность образа.

4. *Осмысленность — соотнесенность*

Осмысленность — свойство восприятия наделять объект перцепции определенным смыслом, значением.

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

Критерий *соотнесенность* элементов композиции в смысловом пространстве картины свидетельствует о способности субъекта целостно схватывать образ. Как уже отмечалось ранее, в теории гештальтпсихологии рассматривается феномен пространственной соотнесенности свойств *фигуры* и значения *фона*. Согласно Е. Рубину, существуют условия, определяющие, какая поверхность изображения может рассматриваться как фигура, а какая – как фон (Арнхейм, 2000, с. 222–223). По его мнению, «поверхность, заключенная в пределах определенных границ, стремится приобрести статус фигуры, тогда как окружающая ее поверхность будет фоном».

Иными словами, структура композиции позволяет увидеть, как организовано цветовое и графическое пространство, в каких отношениях выступают фигура и фон, каким образом соотносятся формальные и содержательные элементы картины для выражения главной идеи. Интерпретация содержания и структуры построения композиции по четвертому критерию может проходить путем анализа:

- 1) цветовых отношений (пятен);
- 2) соотношения веса формы и цвета;
- 3) размеров элементов композиции по отношению друг к другу;
- 4) прорисовки пространственных и логических отношений (соотношение формы и содержания);
- 5) весовых характеристик сегментов композиции;
- 6) соотношения форм и цветов, выражающих движение и статику в композиции (степень уравновешенности композиции);
- 7) соотношения в композиции изображения объемов и плоскостей;
- 8) соотношения степени и качества прорисовки элементов переднего, среднего и заднего планов композиции;
- 9) соотношения веса вертикальных и горизонтальных форм изображения.

При анализе форм изображения своего представления о гармонии респондент (с художественным образованием) смог освободиться от границ жесткой формы (рисунок 1.33) и перейти к интуитивной передаче цветовых и формальных решений (рисунок 1.34). В процессе арт-занятий акцент в работе был поставлен на расширении способности референта к импровизации и спонтанному действию. На смену осторожному прорисовыванию соотношений определен-

ных форм и цвета пришла способность в гармонизации еле уловимых на уровне понимания формальных и цветовых характеристик композиции.

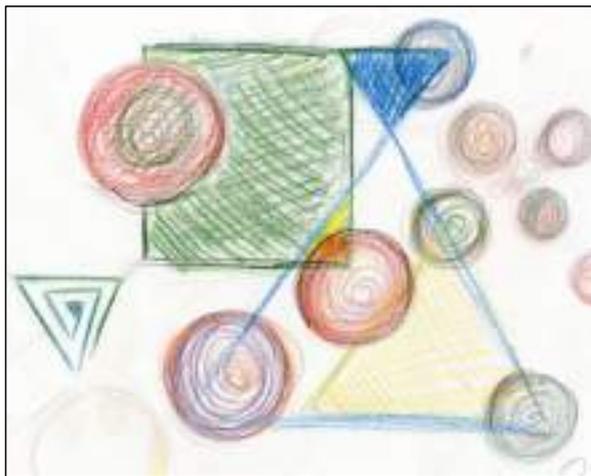


Рис. 1.33. Тема задания: «Гармония»

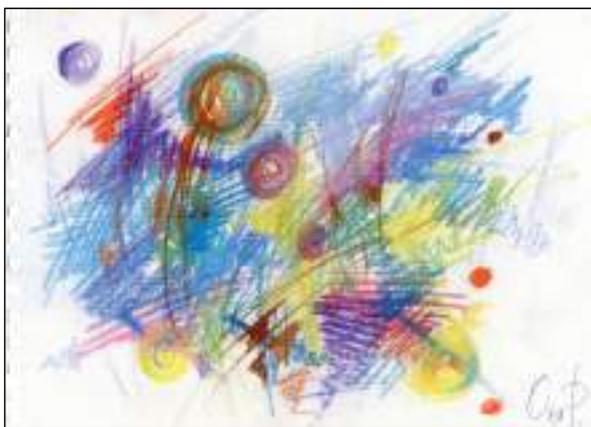


Рис. 1.34. Тема задания: «Гармония»

Рефлексия. С точки зрения современных научных представлений о природе творчества, в создании художественного образа, в определении его композиционных отношений принимают участия оба

полушария мозга. Правополушарная система отвечает за целостное чувственное восприятие. Левополушарное образование участвует в обработке информации о чувственных впечатлениях, оперирует понятиями и категориями (Николаенко, 2007).

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

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

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

5. Целостность – выразительность

Целостность – свойство восприятия, позволяющее воспринимать объект как устойчивое системное образование, обладающее качеством завершенности.

Понятие *целостность*, как и понятие *выразительность*, отражает процесс интеграции общего впечатления, получаемого от восприятия целостной художественной работы. Впечатление строится на основе восприятия стилизованных форм изображаемых элементов, включая их свойства, пространственное расположение и соотносительность с темой произведения. «Увидеть явление в его целом, схватить

и держать это целое в орбите непосредственного внимания, разрабатывая детали до их необходимого звучания в симфонии целого — и композиционного и колористического, — это и есть основа основ искусства», — отмечал Б. В. Иогансон (Проблемы композиции, 2000).

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

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

Интерпретация содержания и структуры построения композиции по пятому критерию характеризует *стилистические предпочтения* в изображении, отражающие художественную эстетику формы передачи идеи. Это, прежде всего, эстетика таких направлений живописи, как ренессанс, маньеризм, барокко, реализм, символизм, классицизм, импрессионизм, экспрессионизм, супрематизм, пуантилизм, фовизм, кубизм, абстракционизм, примитивизм, поп-арт. Безусловно, способность создания художественного стиля дана не многим. Тем не менее в большинстве рисунков можно наблюдать тенденцию к стилевому изображению: от прорисовки «упорядоченного», «холодного» до создания «размытого», «яркого» образа, от реалистического до абстрактного содержания. Несмотря на то, что осознание стиля изображения дано далеко не каждому человеку, многие референты интуитивно пытаются найти те формы художественного воплощения образа, которые им наиболее близки как по формальным и эксцентрическим качествам, так и по художественному замыслу.

Две представленных ниже работы, безусловно, отражают текущее эмоциональное состояние референта. Но в каждом рисунке по-разному выражено значение содержания. Оба образа прекрасно передают идеи автора, но если первый (рисунок 1.35), в котором доминирует линия, скорее говорит о доминанте рационального начала, то второй (рисунок 1.36), наполненный цветом, раскрывает чувственный мир референта, его стремление к эстетике экспрессионизма.



Рис. 1.35. Тема задания: «Мой символ»



Рис. 1.36. Тема задания: «Мой символ»

Рефлексия. Проблемы создания целостной художественной композиции, которая может характеризоваться как *выразительная*, связаны с нарушениями как когнитивной, так и эмоционально-чувственной сфер изображающего субъекта. Задержка психического развития, аффективные биполярные расстройства, невротические и психотические заболевания ограничивают, «сжимают» работу воображения, обуславливают неспособность логически и чувственно выстраивать целостную картину художественного образа. Личность с явно выраженными психическими отклонениями имеет нарушения и в волевой сфере, обуславливающие неспособность формирования в воображении устойчивого конгруэнтного образа. Для такой личности характерен распад единства элементов композиции, гиперболизация значимости одних и отрицание значения других, конфликт форм и цветовых пятен, сюжетной линии и предметов изображения.

Структурно-антропологическая модель анализа структуры и содержания художественного образа может быть использована не только для исследования личностно-психологических и психических качеств субъекта творчества в сфере художественно-изобразительной деятельности, но и как диагностический инструментарий в танцевально-двигательной, музыкально-голосовой терапии и драма-терапии. Говоря иначе, художественная композиция представляет собой проекцию типологических и субъективных особенностей личности, объективный «слепок» бессознательных установок и сознательных намерений, социальных клише и культурных стереотипов. Таким образом, структурно-антропологический подход при анализе психологических и психических аспектов художественной работы может быть использован в процедуре проективной диагностики в психотерапевтической практике.

МАСКОТЕРАПИЯ: КРАТКОСРОЧНАЯ ТЕРАПИЯ АКТУАЛЬНЫХ АФФЕКТИВНЫХ СОСТОЯНИЙ (арт-сессия 11.11.2016)

Механизмы и модели маскотерапии

В качестве примера применения структурно-антропологического подхода в краткосрочной терапии эмоциональных состояний приведем опыт работы автора с группой в рамках методологии маскотерапии.

Маска и человек. Извечное соединение и противостояние реального и идеального. Маска как предмет ритуала наделяется магическими качествами. Маска как средство защиты личности от внешнего мира говорит о ее страхах, о неспособности быть открытой к другим. И та и другая маски являются средствами ограничения свобод индивидуума. Примеряя и надевая маску для решения своих личностных задач, человек встраивает себя в границы выбранного им образа, и теперь уже маска навязывает ему характер взгляда и форму движения, спектр чувствования и логику мышления.

Определение понятия. Французское слово *masque* означает личина, обличье, второе лицо, чужое лицо, фальшивое лицо.

Почему же человек надевает маски? Маска выступает в качестве метафизической формы защиты субъекта от внимания внешнего мира, средства сокрытия своего истинного «Я». Маска как художественный объект обладает физической плотностью, благодаря которой она наглухо закрывает лицо, стирает грани реального образа «Я», придает ему застывший характер. Маска как образ обладает пластическими качествами в трансформации своих презентаций, она защищает субъекта от неприятных оценок других, уводит его от неудобных отношений, изменяясь в соответствии с требованиями ситуации.

Надевая маски, индивидуум оказывается в виртуальном пространстве восприятия и переживания чувства самоидентичности! Маска становится границей между ним как психологической личностью и его физическим телом (то, что находится за маской) и тем, что находится вне маски, тем, что внешне наблюдаемо, тем, что не принадлежит ей.

Чувства, которые человек переживает в маске, сопоставимы с ощущениями, которые он испытывает, находясь внутри салона машины. Все, что внутри машины, воспринимается как реальное, в котором находится сам субъект. Все, что снаружи, оказывается виртуальным, с которым он физически не соприкасается! Иными словами, маска обладает телесными и психологическими качествами, разграничивая своим присутствием в человеке мир на две части: мир для себя и мир для других. То, что непосредственно соприкасается с телом либо ощущается им, является миром для себя. Все то, что находится за его пределами, есть лишь образ, который возникает в сознании. И этот мир не принадлежит субъекту, он только его созерцает.

В то же время для других человек в маске предстает как субъект иной реальности, в которую невозможно заглянуть, о содержании которой можно лишь догадываться. Надевая маску, индивидуум соединяет естественное и искусственное, тем самым создавая новое пространство личности. Маска как вещь или маска как образ становятся новыми формами репрезентации личности. Посредством нового образа она пытается подать миру себя в новом качестве.

Индивидуум выбирает те маски, которые созвучны его душе. Маски одновременно расширяют и сужают границы его психического и телесного существования. Надевая маску, человек освобождается от необходимости рационального контроля выражения своего лица. В маске он принадлежит исключительно самому себе и *маске*. Защищая его, маска позволяет ему сосредоточиться на внутреннем бытии. Но она же и поглощает индивидуальность, навязывает индивидууму форму поведения, чувствования и мышления.

Рассматривая социокультурные и научно-эмпирические подходы по исследованию понятия «маска» и ее значения для человека, можно выделить ведущие *функции маски*.

1. *Структурно-семиотический подход (К. Леви-Стросс)*

- Маска – символический объект, наделенный ритуальным содержанием.
- Маска – графико-пластическая презентация индивидуума в архаичном обществе.
- Маска – овеществленный контур лица, трансформация которого позволяет войти индивидууму в инобытие.

2. *Лингвистический подход (Г. О. Винокур, В. В. Виноградов)*

- Маска – проекция вербальной коммуникации, обладающей скрытым содержанием.
- Маска – средство стилизации, с помощью которого осуществляется регуляция форм речевого сообщения.

3. *Литературоведческий подход (М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман)*

- Маска – синтетический драматургический жанр (XV–XVII вв.).
- Маска – одна из форм литературной образности, средство художественной условности.
- Маска – закодированный образ автора художественного произведения, форма его позиционирования себя с использовани-

ем несемантических языковых средств (интонация, стилизация, смена лиц повествования).

4. *Социологический подход (П. Экман, Э. Гофман)*

- Маска – способ репрезентации индивидуумом себя в социуме.
- Маска – реакция личности на воздействие социальной среды с целью интеграции с ней.
- Маска – средство отстранения индивидуума от влияния общества.

5. *Психологический подход (К. Г. Юнг, Дж. Моргалис)*

- Маска – защитный механизм личности, поведенческая стратегия, направленная на создание ложного впечатления о себе.
- Маска – форма самоутверждения индивидуума в деструктивной коммуникативной ситуации.
- Маска – средство самопознания, используемое для расширения представлений о себе, интеграции духовного и телесного.

6. *Психотерапевтический подход (О. Блэйер, М. Бубер, Г. Назлоян)*

- Маска – средство преодоления патологического отчуждения, аутизма.
- Маска – метод выделения здорового начала из больного образа.
- Маска – форма физического воплощения здорового начала индивидуума, образ которого зафиксирован в пренатальной памяти.

Исследования воздействия маски на человека в ходе арт-терапевтической сессии показали, что после снятия вещественной маски лицо референта омолаживается. Механизм омоложения связан с уменьшением в процессе работы психического напряжения, которое обуславливает расслабление мышц лица. Надевая маску в ходе арт-сессии, референт *сознательно* ограничивает свою свободу самовыражения, но именно в этом ограничении он *достигает внутренней свободы, а вместе с ней и внутреннего покоя*. Он выбирает те состояния и те роли, которые позволяют ему искренне прожить актуальные образы и ситуации. Его внимание направляется не на оценку своего поведения со стороны других, а на выражение тех чувств и идей, которые для него болезненно значимы.

Наш опыт работы в области маскотерапии позволяет сделать вывод о том, что, *надевая вещественную маску, индивидуум снимает*

маску социальную. Именно в этом и заключается терапевтический эффект работы в рамках методологии структурной антропологии. Ограничивая посредством маски пространство социального контакта с внешним миром, индивидуум возвращает в себе новые качества души, находит естественные для своего психического состояния и своих когнитивных возможностей формы самовыражения. Идея трансформации стереотипных форм репрезентаций получила свое развитие в пластико-когнитивном подходе, разработанном нами для целей арт-терапии.

Базовые принципы маскотерапии

При построении арт-терапевтического действия с использованием маски целесообразно опираться на принцип дедукции – от общего к частному. В процессе работы в поле зрения входят те характерологические признаки поведения референта, при изменении которых предполагается позитивная трансформация как его текущего состояния, так и осознания себя. Эффективность творческих коммуникаций терапевта и референта зависит от степени понимания первым содержания переживаний последнего и принятием характера его чувств. Договор между терапевтом и респондентом строится на рациональной, открытой основе. В процессе создания маски исключается тема терапии, внимание уделяется созданию выразительного художественного образа. Следует отметить, что завершённый художественный образ маски должен вызывать у референта эстетическое удовлетворение.

Анализ возможностей использования маски для решения широкого спектра психологических задач позволил нам разработать три модели маскотерапии, выбор которых обуславливается текущим состоянием референта, целями терапии. Для каждой модели существует свой набор художественных средств работы.

Модели маскотерапии в рамках структурно-антропологической арт-терапии (авторский подход)

1. Феноменологическая модель

С целью изменения стереотипного представления референта о себе, о формах своего социального поведения осуществляется транс-

формация образа «Я» посредством использования художественного материала (грима).

Алгоритм действия:

1. Проективная диагностика способности респондента к объективному восприятию собственного образа «Я» (рисунок «Образ себя»).
2. Коррекция эмоционального состояния референта посредством использования техник мануальной терапии: снятие состояния психического напряжения в ходе работы с ригидными мимическими мышцами.
3. Терапия клишированных форм выражения лица и аффективных форм поведения референта с использованием трансперсональных приемов японского театра «Буто».
4. Создание драматической маски посредством применения грима с целью коррекции устоявшихся форм поведения.
5. Разыгрывание референтом психодраматических этюдов в маске с целью трансформации своих представлений о способностях и возможностях нахождения оптимальных способов социального поведения.

Феноменологическая модель представляет собой возможность трансформации образа «Я» с опорой на проявленные черты характера. Создание художественного образа происходит на основе прорисовки морфологических черт лица, состояние которых, в свою очередь, отражает психический мир и формы его эмоционального выражения.

2. Экзистенциальная модель

С целью преодоления индивидуумом пределов своего социального существования (М. К. Мамардашвили), которое отражает глубинную потребность человека в метаморфозах (М. Ямпольский), создается архетипический образ-маска с использованием техник работы с папье-маше.

Алгоритм действия:

1. Выявление ведущих экзистенциальных (онтологических) установок личности референта.
2. Определение предпочтительных для него эстетических стилей в художественном творчестве.

3. Разработка и создание эскиза маски, наделенной новым для данной личности экзистенциальным содержанием.
4. «Лепка» маски на лице респондента с учетом его индивидуальных особенностей.
5. Исходя из целей терапии, зарисовка маски и доведения ее формы до состояния художественной и смысловой завершенности.
6. Исследование субъектом собственного впечатления от восприятия себя в маске с использованием зеркала.
7. Осуществление психодраматической техники «Монолог» в маске, посредством которой субъект выражает свое отношение к себе и к миру в новом образе, выступая тем самым транслятором сущности маски.
8. Разыгрывание референтом экзистенциально значимых социальных ситуаций, в которых маска позволяет отработать новые стратегии восприятия и поведения.

Экзистенциальная модель может быть эффективной техникой для снятия укоренившегося в сознании целостного образа «Я», который не позволяет референту по-иному взглянуть на себя и формы своего выражения. Целостная трансформация образа создает условия для формирования новых экзистенциальных установок, обуславливающих возможность отказа от ригидных форм восприятия и поведения.

3. Трансперсональная модель

Посредством вхождения в состояние легкого транса с последующей лепкой из глины своего лица (с закрытыми глазами) референт воплощает в пластической форме свое интуитивное представление о себе, отношении к себе. Целью создания пластического образа лица является осознание референтом тех сторон себя, которые ранее оставались вне сферы внимания.

Алгоритм действия:

1. Трансонаведение – метод, направленный на переключение внимания референта от восприятия внешней по отношению к нему действительности к исследованию своего «внутреннего» состояния, образа своего «Я».
2. Резонансное звучание актуализирует процесс восприятия референтом своих аутентичных форм голосового выражения, погружая его в состояние дифференцированной самоидентификации.

3. Лепка с завязанными глазами собственного образа «Я».
4. Рефлексия переживания от восприятия маски после снятия повязки.
5. Интерпретация семантического содержания масок терапевтом.
6. Доведение референтом образа маски до уровня позитивного принятия ее формы и содержания или уничтожение маски (с открытыми глазами).

Трансперсональная модель позволяет не только разрушить стереотипное восприятие референтом образа себя, но и расширить пространство интериоризации и рефлексии, объектами которого станут выступать его собственные черты характера и восприятие своих чувств и идей.

Применение той или иной модели маскотерапии определяется арт-терапевтом, исходя из его представлений о личности референта, целей и процессуальных аспектов терапии. Основные психологические задачи, которые позволяет решать практика маскотерапии, отражены в следующих положениях.

- Использование маски позволяет расширить представления референта о своей персоне с актуализацией для его сознания тех сторон образа «Я», которые ранее выпадали из сферы его внимания.
- Работа в маске позволяет преодолеть аутистический монолог референта, являющийся формой выражения состояния его психического расстройства.
- Посредством маски устанавливается гармоничное единство аутистического и реалистического начал в сознании референта.
- Опыт проживания в маске формирует способности рационального и интуитивного контроля форм эмоционального выражения.
- Техники маскотерапии могут быть успешно использованы в процессе психологической коррекции навязчивых состояний (фобий, агрессии и т. д.).
- Маска выступает в качестве релевантного стимула к формированию пространства продуктивных экзистенциальных установок.
- Посредством маски референт может узнать и освоить новые формы социальных коммуникаций.

Механизмы маскотерапии

Каким же образом в маскотерапии достигается терапевтический эффект? Безусловно, первым шагом в любой терапевтической работе является преодоление открытого или скрытого сопротивления реципиента. Сопротивление возникает вследствие осознанного и неосознанного противодействия вмешательству другого лица в душевную жизнь субъекта терапии. В качестве одного из психологических признаков, свидетельствующих о преодолении межличностных границ между терапевтом и референтом, выступает характер установления диалога между ними. И этому процессу установления позитивных терапевтических отношений – раппорту – может способствовать работа с маской.

По мере вхождения референта в терапевтический процесс наблюдается идентификация образа «Я» референта с образом маски, скорее проходящая вне его рационального контроля. Трансформация и коррекция психотического симптома происходит в процессе отождествления референта с новым позитивным образом себя, задаваемым маской, с принятием этого образа и проживанием в нем актуальных ситуаций и тем.

Следует отметить тот факт, что в процессе создания и проживания другого образа наблюдается смещение внимания референта с аффективной на рациональную сферу восприятия, осознание характера собственных чувств и мыслей. Это обстоятельство обуславливает снятие зависимости от навязчивых мыслей и неконтролируемых эмоциональных переживаний.

Наши эмпирические исследования техник и форм использования маскотерапии для решения различного круга психологических задач говорят о том, что изменение представлений референта о себе невозможно без переживания им состояния катарсиса. Катарсическое чувство не сводится только к таким понятиям, как «слезы» и «очищение». Оно свидетельствует о глубинной перестройке душевной жизни, об освобождении от навязчивых идей и образов, обретении состояния душевной легкости и психической целостности. Катарсическое переживание можно рассматривать как психологический характерологический признак, указывающий на начало формирования нового образа «Я», структура которого выстраивается в процессе принятия референтом своего истинного лица. Иначе говоря, переживание чувства катарсиса обусловлено актуа-

лизацией процесса самоидентификации, трансформацией характера восприятия референтом себя с усилением процесса рефлексии образа «Я».

Следует отметить, что характер участия референтов в сессиях по маскотерапии, переживания ими самого хода работы с маской по-разному происходит в социальных группах. Можно согласиться с наблюдениями Г. Назлояна относительно характера реагирования на маскотерапию у различных категорий психотических больных: от чувства восхищения у референтов с демонстративным типом поведения до негативного отношения к арт-процессу у реципиентов, находящихся в состоянии бреда или с симптомами паранойи. Нейтральное, равнодушное отношение можно наблюдать у дефектных и слабоумных респондентов.

Для лиц с невротической симптоматикой и для психически здоровых референтов работа с маской, как правило, носит мотивированный, интенсивный характер. Вовлечение в процесс создания нового образа себя связано с филогенетически заложенной потребностью человека в познании своей природы. Посредством маски индивидуум не только получает возможность для новых эмоциональных репрезентаций. Маска позволяет создать иное пространство исследования себя, ранее ему неизвестное. В этом имажинативном поле креативных возможностей он экспериментирует с теми качествами своей личности, которые ранее были подавлены, вытеснены из сферы его осознания под воздействием социального прессинга. Наблюдая себя в новом образе, индивидуум не только освобождается от ригидных установок и болезненных связей, но и создает условия для разворачивания своего скрытого творческого потенциала.

В качестве примера использования масок, сделанных руками участников арт-сессии для краткосрочной терапии актуальных аффективных состояний, рассмотрим описание ими собственных впечатлений и переживаний во время и после работы.

Терапевтическая история №3

1. Впечатление о работе арт-группы Натальи С.

«Мой очередной опыт погружения в мир Масок был хоть и не первым, но, как и прежде, ярким.

Мы сели в единый круг, все были вовлечены в процесс. Надев маски, ранее знакомые лица вдруг показались мне чужими, не-

известными людьми. И сразу стало не очень уютно. Стало казаться, что моя маска, такая уютная прежде, вовсе не защищает меня от взглядов, — уж слишком велики прорези глаз, и вовсе бы лучше иметь маску-броню на все лицо. Но постепенно внимание фокусировалось все глубже — *внутри себя*. Мир вокруг — хоровод неизвестных масок — таял, а в голове светился вопрос: „*Кто же я?*“. И далее: „*Что я скрываю под этой маской?*“ (рисунок 1.37).



Рис. 1.37. Наталья. «Маска»

Внутренний взор „падал“ все глубже и глубже, будто спускаясь в вихреватый подземный лаз. Ум терялся в попытках осознать неопределенное „сделай что-нибудь“, судорожно хватаясь за привычные алгоритмы конкретных действий и тут же отсекая их за неуместность и стереотипность. Наконец внутренний взор, все еще „летающий“ глубоко внутрь, „опустился“ на что-то мягкое. Там было тихо и спокойно. „Отпусти, ум! Тебе не нужно ничего делать. Просто будь. И все придет“, — сказал внутренний голос. Прошло несколько мгновений тишины, и что-то, зарождаясь, засияло в глубине. Сначала робко, затем все смелее приближалось оно, озаряя собой пустую тишину. И новое чувство подхватило эту волну света и понеслось ввысь, обратно, из подземелья.

Я почувствовала прилив энергии, детскую непосредственность и неумную силу движения. Мне хотелось встать и сделать что-либо дерзкое и веселое. Я почувствовала себя ребенком лет 5–6, кото-

рый неудержимо и просто радуется жизни. Фонтан энергии все набирал свою силу до тех пор, пока не заговорила другая Маска... Ее состояние значительно не совпадало с моим. Затем говорила еще одна Маска, и еще... Я слегка боялась потерять свою эйфорию, невольно входя в состояние других Масок. Когда же очередь дошла и до меня, *я чувствовала себя цельной и гармоничной с... моим хвостом.* Да, хвост у меня был шикарным, будто лисий, — и сразу захотелось пройти по нашему кругу, поглаживая сидящих своим пушистым озорным хвостом. Хотелось уместиться с ногами на стуле, будто стул огромный, как в детстве, и я могу комочком уместиться на нем вся... Хотелось петь. Песню своей души. Хотелось спеть каждой Маске. Ее, неповторимую, песню. Подстраиваясь под настроение каждой и обязательно выводя эту, порой печальную, мелодию в светлое, полное надежд, мажорное разрешение.

Я не знаю, что чувствовали они, спрятанные за неподвижными масками, во время этих трансформаций. Маски скрывают чувства. И только голоса их, ставшие более „полнокровными“, выразили живую реакцию — они будто ожили. Я была удивлена, насколько изменилось их состояние. Насколько такой простой инструмент, как голос, может быстро и бескомпромиссно влиять на человека.

Мы сняли маски, хотя и хотелось еще немного побыть в мире маскотерапии. И вновь знакомые лица были другими. Они были такими освеженными, с загадочно сияющими глазами. Будто бы даже помолодевшими. Хотелось молчать и улыбаться, чтобы не растерять только что созданное.

Для меня маскотерапия — способ обратиться глубоко внутрь себя, честно, без налета долженствований, побыть наедине с собой, разобраться с чувствами, позволить себе роскошь выразить их свободно, преобразить в нечто прекрасное и посадить сады, способные преумножить засеянное».

2. Впечатление о работе арт-группы Катерины Б.

«Работа в группе началась с приветствия, мы надели маски (изготовленные участниками самостоятельно) и сели в круг.

Первым был вопрос Ведущего „Что я чувствую в этой маске?“. Я чувствовала сильное давление маски на лицо, особенно на скуловые мышцы и подбородок. Было ощущение что, маска очень сильно сдавливает лицо, и „намордник“ было грубым, но точным опреде-



Рис. 1.38. Катерина. «Маска»

лением маски. Дыхание было несвободным, и я ощущала себя отстраненно от группы.

После обсуждения участниками круга первой темы последовало предложение сделать что-то в маске по желанию, согласно внутреннему стимулу, и это не вызвало во мне энтузиазма и было для меня скорее неожиданным. Спустя минуту я почувствовала желание улыбаться и даже смеяться, что я и сделала, но участникам группы не было видно по моим глазам, что я улыбаюсь, чем они и поделились. Получалось, что мое действие в маске никто не увидел, что мне не удалось донести до участников мое внутреннее состояние и желание поделиться улыбкой осталось незамеченным (рисунок 1.38).

И, продолжая, Ведущий спросил: „Хотели бы вы что-то сделать в маске?“ — этот вопрос вызвал у меня внутреннюю агрессию и протест, данная просьба сразу вызвала в воображении ситуацию: ребенка перед гостями просят рассказать стишок для взрослых. И я дала себе волю выразить свое внутреннее состояние, а точнее — это была мгновенная реакция, я показала „неприличный жест“ и почти сразу произошла смена состояния, сама ситуация показалась комичной и уж точно не стоящей такой бурной внутренней реакции. За короткий промежуток времени во мне произошла внутренняя трансформация, барьеры, мешающие коммуникации, пали, на смену им пришли уверенность и чувство внутренней свободы.

Перед тем как снять маски, был задан вопрос „Ваши ощущения, мысли, чувства?“. И вот на мне та же маска, но уже нет ее давления на лицо, она стала почти невесомой. И к самой маске изменилось отношение, ее важность ушла, ее функция защиты потеряла актуальность.

Все сняли маски и сразу получили обратную связь от группы, участники поделились, какими сейчас они видят лица друг друга, и всеми было отмечено, что *черты лица стали более мягкими, так как произошло снятие напряжения мышц – лица помолодели, и, конечно, у всех блестели глаза*. Мое состояние к окончанию тренинга сохранилось таким же позитивным, спокойным и уверенным.

На следующий день после семинара я сразу отметила изменения в своих взглядах и реакциях на повседневные и особенно важные дела, и, что было удивительно для меня, я сразу приступила к выполнению задания, которое откладывала уже много месяцев.

Спасибо всем участникам группы за атмосферу доверия, поддержки, и в первую очередь Ведущему, проф. Никитину Владимиру Николаевичу, за тренинг по Маскотерапии, за возможность получить опыт и самое главное – такой отличный результат!»

3. *Впечатление о работе арт-группы Марины Б.
(референт без маски)*



Рис. 1.39. *Юля Е. «Маска»*

«Участники и психолог садятся в круг. Психолог просит участников надеть на себя сделанные ими маски. Все маски разные, у каждого она своя, у кого-то полуоткрытая, скрывающая лишь лоб и верхнюю часть щек, а у другого совсем закрытая, вплоть до рта. Психолог спрашивает каждого из участников о том, видели ли они себя в маске до этого момента, и просит участников сообщить о своих ощущениях в маске, находясь сейчас в круге.

Психолог обращается к одной из участниц:

П.: Юля, пожалуйста!

Маска Юли закрытая, бронзового цвета, рот не прорезан, по бокам маски чуть выше висков находятся небольшие листья, похожие на лавровые, которыми украшали раньше головы победителей (рисунк 1.39). Юля говорит, что ей неудобно говорить, так как маска безо рта, она немного отнимает ее от лица и говорит напряженным, немного сдавленным голосом: „По ощущениям похоже на шлем“.

П.: А почему вам захотелось сделать маску безо рта?

Юля неуверенно: „Ну... захотелось отдохнуть от разговоров, попробовать невербальные формы выражения себя“.

Далее психолог обращается к Катерине: „Катерина, какие у вас ощущения, видели вы себя в маске?“ Маска Катерины белая, но на ощупь не гладкая, а приятно фактурная, закрывающая все лицо, есть правильные овальные вырезы для глаз и рта.

Катерина: «Да, дома, когда я смотрела на себя в зеркало. Сейчас все внимание сосредоточено на ощущениях на лице... как маска ощущается на лице. Первый ответ... намордник... Причем этот образ пришел только сейчас. Чувствую, что затянута скуловые мышцы, несмотря на то, что у меня такая миниатюрная, легкая маска и нет чувства, что перетянула, потому что легкая резинка... И вот когда я смотрела на себя в зеркало дома, то я улыбалась, даже смеялась, но мои глаза... зрачки были такими же, то есть они не изменились, не было каких-то оттенков и для меня это было удивительно. А сейчас она (маска) при всей легкости очень тяжелая, физически это ощущаю... произошло какое-то цементирование лица. Есть ощущение чего-то сдерживающего, жесткого».

П.: Понятно, спасибо.

И обращается к следующей участнице: „Наташа, пожалуйста“.

У Наташи полумаска белого цвета, закрывающая лоб, часть щек и верхнюю часть носа.

Наташа: „Я когда думала над тем, какую маску хочу сделать, то первое, что мне пришло в голову, это маска с улыбкой. И потом мне от этого стало так... ну... неприятно. Почувствовала искусственность от этой вечной улыбки. И я поняла, что хочу разных эмоций, не хочу застывшую улыбку. Хочу, чтобы было как-то... по-разному. Поэтому я так и не определилась с тем, какой я хочу рот, и решила делать без него. Она (маска) мне казалась очень открытой, то есть, ощущения защищенности сейчас нет. Изначально мне и не хотелось его. Сейчас я одела маску и увидела, что здесь очень большие глаза, и она меня не скрывает, нет этой защищенности, нет ощущения того, что маска что-то меняет, что я могу под ней что-то скрыть. Вот... и сейчас захотелось маску закрытую. Есть разница между тем, как я смотрела на нее дома и как я сейчас ощущаю себя в ней здесь“.

Дальше вопрос был обращен к участнице, которая была без маски: как она себя чувствует среди людей в масках. Находясь без маски среди людей в масках, ощущаешь неизвестность, непонятность перед тем, что таит в себе этот образ, что он может сделать. Психолог попросил участников в масках закрыть глаза и начал произносить текст, уводящий участников от объектов внешнего мира с целью сосредоточиться на своих внутренних ощущениях, чувствовании себя в маске.

П.: Маска, касаясь нашего лица, стимулирует моторную, ассоциативную зоны мозга. Ранее Вы видели себя в маске, возможно сейчас у вас проявляется этот образ с присущими ему качествами. Если образ проявляется, то какое к нему рождается отношение? Не к маске, а именно к этому образу „Я в маске“: „Я стала теперь такой, теперь это мое лицо, которое может выражать разные чувства, разные смыслы. Что мне хочется выразить, что бы я сделала в этой маске или с этим лицом? Какое у меня появляется желание: сказать или пропеть, прокричать, промолчать, а может, рассмеяться или заплакать?“ Вот это желание, которое может быть реализовано в маске, но которое я почему-то не реализовываю в жизни, потому что боюсь или стесняюсь, либо не хочу, либо оно вообще не появляется, это желание, а сейчас оно почему-то появляется, либо очень знакомое, которое очень тревожит и хочется выразить, либо незнакомое, новое чувство, новое ощущение, которое хочу попробовать, хочу его как-то реализовать. Оно может быть смешное, может быть грустное, какое есть, такое и есть. Если оно у вас усиливается и возникает ясность, позвольте себе сейчас это сделать словом, либо действием, ли-

бо интонационно, либо звуком, либо жестом, ничего не объясняя. Время на действие не ограничено. Но пока единственное ограничение в том, что вы не встаете со стула».

Проходит 1–2 минуты.

Психолог обращается к первой участнице, сидящей слева от него. Это Юля. Спустя несколько десятков секунд мы наблюдаем следующую трансформацию. Юля складывает руки на груди, съезжает на кончик стула, вытягивает ноги вперед, разгибая их в коленях, все тело выпрямлено и представляет собой единую линию с тремя точками опоры – пятки, ягодицы и плечи, упирающиеся в спинку стула; голова чуть запрокинута назад. Поза напоминает мертвого человека в саркофаге. Психолог обращается к Юле: „Вам спокойно в этой позе?“ Юля: „Угу“. П.: „У вас нет никаких мыслей?“ Юля: „Вообще никаких“; ее голос приятно мягок, спокоен и расслаблен. П.: „Вы просто отдыхаете, да?“ Юля: „Угу“ П.: „А какое сейчас появляется чувство, может быть, кроме спокойствия?“ Юля: „Чувство, что я лежу в саркофаге. Вообще я думаю про усталость“. П.: „Физическую или психическую?“ Юля: „Сложно сказать... Больше физическую“. П.: „Вам хочется бесконечного покоя?“ Юля выдохнула „Да“. П.: „Вам хочется каких-то слов со стороны услышать? Чтобы вам кто-то о чем-то сказал или, наоборот, ничего не хочется?“ Юля: „Не особо“. П.: „Это абсолютно самодостаточная позиция или есть какое-то намерение встать, что-то сделать?“ Юля практически сразу ответила: „Самодостаточная“. П.: „Спасибо“. Юля выходит из этой позы.

Психолог обращается к Катерине. Проходит около минуты. Группа не наблюдает никаких изменений в позе. Катя, видя, что никто не реагирует, говорит: „Вам видно? Я улыбаюсь“. П.: „Нам не видно. Но это не важно, вы делаете то, что вам хочется“. Катя: „Сейчас я по другому ощущаю маску, как будто на мне тряпочка какая-то – легкая, мягкая, свисающая. Каркас уже не чувствуется. И вот улыбка, смех...“ П.: „А улыбка появляется, потому что такая маска? Почему рождается улыбка?“ Катерина: „Маска и я отдельно. Улыбка моя – просто радостное отношение к жизни, при этом не связанное с маской“. П.: „То есть Вы видите себя в маске, как Вы улыбаетесь, но маска при этом не имеет значения?“ Катерина: „Маска отдельно, я отдельно“. П.: „Какое тогда отношение к маске у Вас?“ Катерина: „Отношение к маске у меня идет через тактильность, как я уже сказала, нет этой скованности, зажатости, что была вначале“. П.: „Можете тогда сделать, сказать что-то смешное, раз вы улыбаетесь?“ Ка-

терина быстро отвечает: „Нет, я не доверяю вам, то есть я в домике“. И дальше она пытается объяснить это недоверие, говоря, что, возможно, это чувство из детства, когда ее просили встать на стульчик и рассказать стишок, а она не могла этого сделать, и сейчас у нее родилось желание использовать мат, к которому она, конечно, прибегать не будет, но в работе с самой собой, с агрессией, она это использует. П.: „То есть хочется агрессивного слова или действия, несмотря на улыбку?“ Катя: „Ну... получается вы сейчас хотели, чтобы я выступила...какой-то спектакль...и в ответ у меня появилась агрессия“.

Спустя минуту. П.: „Какие слова вы хотели бы услышать сейчас?“ Катя возмущенно: „Вы меня удивили! Вы сейчас так выстроили предложение... Ну, это исходя из этой роли, в маске...А почему вы думаете, что я хочу, чтобы вы что-то говорили?“ Психолог объясняет свою позицию, свои действия.

П.: „А может быть, несмотря на реакцию на мои слова, у вас появится желание? Могут сказать все, кто здесь находится, а может кто-то один“. Катя говорит об ощущениях покалывания в теле и вакуума в ушах, как процессе закрытия, ухода в себя. П.: „Вы сейчас хорошо сказали про уход в себя. Это такая аутентичность маски, которая позволяет уход в себя. Хорошо, спасибо“.

Психолог обращается к Наталье, третьей участнице группы. Наташа: „У меня сначала было столько энергии, а сейчас она куда-то ушла“. Она движениями показывает, что ей хотелось сделать раньше. Сначала она подтянула колени к себе, и поставила ступни на стул, обняла колени руками и положила подбородок на колени, улыбаясь при этом, и поворачивая голову направо и налево, опираясь ей на колени. Наташа: „Мне хотелось обнять себя, просто сидеть и наблюдать. А еще у меня было ощущение, что у меня есть хвост, такой большой. И мне хочется немножечко пошалить. Вот я почувствовала себя маленькой в первый момент. Было много света, энергии“. П.: „Хорошо, спасибо, переходим к следующему действию. До этого вы говорили о чувствах и ощущениях, находясь в этой роли. А сейчас Вы могли бы что-то сделать в этой роли. Не надо думать о качестве игры, это совершенно не важно. Это могут быть какие-то слова или физические действия“. Наташа: „Сначала мне хотелось обниматься, а сейчас мне хочется танцевать, даже не танцевать, потому что это надо делать красиво. Я хочу просто двигаться. Сначала мне хотелось пройти и касаться всех хвостом. Но потом я поняла, что у меня нет хвоста (смех). Наверно я все-таки пройду, представ-

ляя, что он у меня есть“. Наташа встает со своего места и медленно проходит за стулом каждого участника, касаясь их воображаемым огромным пушистым хвостом. П.: „Сейчас вам хочется как-то закрыться или хочется больше раскрыться? По настроению“. Наталья: „Нет, уже не хочется собраться. Хочется какого-то движения дальше“. Так как Наталья поет, то психолог просит Наталью позвать всех голосом куда-нибудь, например, в поле или лес. Наталья: „Пойдемте в поле, там эхо, там можно кричать, петь, играть. Там никого нет, кроме нас, и можно быть... собой, кем угодно. Пойдемте!“ Психолог предлагает позвать звуком, пением, эхом. Наталья напевает протяжным звуком „эй“ мелодию. Затем психолог просит Наталью напеть то, что она чувствует по отношению к Юле и Екатерине. Для каждой получается своя мелодия. Наталья поет для каждой участницы, аккуратно подбирая мелодии и силу звука.

Психолог спрашивает у каждой из участниц про ощущения после этого опыта. Для Юли мелодия была пробуждающая, для Катерины больше похожа на колыбельную, которую мать поет своему ребенку.

В конце психолог просит участниц снять маски и посмотреть друг на друга. *Все отмечают друг у друга здоровый легкий румянец, мягкость и естественность голоса, живой блеск глаз, заметное разглаживание мимических морщин. Все оживлены».*

Сессия маскотерапии заняла 30–35 минут.

Рефлексия. Как видно из описания впечатлений участниками группы, процесс маскотерапии оставил в их памяти чувства, отражающие критические состояния изменений в восприятии и переживании себя. Маска дала новый опыт восприятия образа себя. Отношение к ней постепенно менялось от отрицательного, ограничивающего начала до положительного, освобождающего феномена. Маска как символическая условность приобретала реальную силу и вызывала определенные состояния и идеи. От напряжения и неопределенности референты интуитивным образом (при участии арт-специалиста) двигались в сторону эксперимента как в восприятии себя, так и в действии по отношению к другим. Наблюдались стадии агрессии, регресса и свободы. По завершении сессии все участники события отметили друг у друга признаки *омоложения* и творческой активности — *блеск в глазах*, что, безусловно, указывает на возросшую витальность и свободу. *Оборонительная стратегия поведения (с точки зрения теории нейропсихологии) изменилась в сторону поисковой и креативной форм самореализации.*

Резюме к главе 1

Структурно-антропологический подход в арт-терапии как синтез знания в науке и искусстве обеспечивает возможность представить, предугадать и осуществить художественно-терапевтический процесс с учетом индивидуальных особенностей субъекта терапии. Как объекты искусства, так и сам индивидуум, взаимодействующий с ними, выступают в качестве предмета арт-терапевтического исследования. Критерии построения художественной композиции, разработанные в рамках теории нейропсихологии, художественного композиционного построения и синергетики, обеспечивают объективный характер оценки арт-терапевтической работы. В свою очередь, понимание механизмов восприятия, характера эмоционального переживания образа и осознание процесса рефлексии самим субъектом терапии обеспечивают объективную основу для построения алгоритма терапевтических сессий и определения техник психотерапевтической интервенции: от приемов десенсибилизации и имплозии до моделей парадоксальной терапии и экзистенциальных нарративов.

**ЗНАЧЕНИЕ ОБРАЗА ПРЕКРАСНОГО
В ПСИХИЧЕСКОЙ РЕГУЛЯЦИИ
ЦЕЛОСТНОГО СОСТОЯНИЯ ЗДОРОВЬЯ**

Представленное в первой главе аналитическое исследование структуры и содержания форм и методов построения арт-терапевтического процесса на основе базовых положений нейропсихологии, синергетики и других объективных наук показывает возможности использования объектов искусства для осуществления психологической коррекции психического состояния человека и его отношений с окружающим миром. Однако природа человека остается мало понятной. Знания естественных наук недостаточны для определения содержания внутренней психической жизни индивидуума. Понимание ограниченности нашего объективного знания о сущности человека требует иного, не механистического взгляда как на генезис его бытия, так и на возможности использования психотерапии для решения психологических задач. Именно поэтому в дальнейшем повествовании мы обращаемся к анализу экзистенциальных смыслов, к нахождению методологической точки отсчета в понимании феномена «искусство» и его воздействия на сознание.

Сегодня, как никогда ранее, экзистенциальный вопрос о смысле бытия тревожит сознание человека. Расставшись с богом, он усомнился в своем намерении целеполагающего действия. Жизнь превратилась в череду социальных забот и в действия по избеганию постоянно проявляющейся психической и физической боли. Единственное, что остается желаемым для большинства людей, – это бесконечное стремление к Красоте, проявляющееся и в духовной, и в физичес-

кой сфере. Непостижимая для ума тяга к Прекрасному становится вектором жизненной силы и личностного смысла образования. Именно в этом стремлении мы видим возможности преодоления личностного кризиса, снятия состояния экзистенциальной безысходности и апатии.

Человек запечатлевает Красоту в художественных образах. Восприятие образов порождает ассоциации и чувства – от прекрасного до безобразного. Акт перцепции проходит на информационно-энергетическом уровне. Образ рождается в процессе организации многоуровневой системы афферентаций, отвечающей за принятие и переработку внешней, многозначной для наблюдателя информации. Чувство красивого проявляется в отношении к такому объекту восприятия, значение образа которого обладает трансцендентальной силой, отражаемой в функциональных структурах мозга в виде перцептивных доминант. Отношение к Красоте формируется в филогенезе и закрепляется для каждой индивидуальности в конкретных признаках в процессе онтогенеза.

Ведущий тип восприятия, по нашему мнению, и определяет выбор предпочтительных перцептивных признаков Красоты. Одних притягивают визуальные образы, гармония которых проявляется в пространственных и динамических характеристиках объекта наблюдения, других – структура звуковой композиции, частота колебаний звуковых волн и мелодика звука.

В ходе своих рассуждений мы оставляем за скобками все то, что носит спекулятивный характер. Как известно, спекулятивный тип построения знания связан с выведением его без обращения к практике, при помощи чистой рефлексии. *Принцип оппозиции* является для нас путеводной линией, направляющей сознание на проникновение в сущность Красоты. Обращение к субъективному опыту восприятия Красоты не сводится к солипсической парадигме, как раз напротив, субъективное качество выступает как трансцендентальное, надличностное, внерациональное, присутствующее в жизни каждого человека.

В контексте нашего рассуждения особое значение приобретают научно-эмпирические результаты исследований, посвященных раскрытию биологической природы эстетики. О психологических механизмах перцептивного предпочтения пишет Ф. Зандер, отмечая тот факт, что человек склонен выбирать формы предметов, соотносимые с принципом «золотого сечения» (соотношение сторон,

близких к пропорции 1 : 1,63) (Sander, 1931, p. 311–333). На филогенетически закрепленную потребность в упорядочивании перцептивной информации указывают исследования Д. Дёрнера и В. Ферса (Dörner, 1975, p. 321–334), М. Шустера и Х. Бейсла (Schuster, Beisl, 1978), Э. Гомбриха (Gombrich, 1979) и И. Эйбл-Эйбельсфельдта (Elbi-Eibesfeldt, 1975) и других ученых.

Восприятие красивого порождает переживание чувства удовольствия. Генезис проявления этого чувства обусловлен потребностью всего живого в выделении в объекте или явлении упорядоченных структур. Гипотетически стремление к порядку связано с ограниченной пропускной способностью мозга к переработке информации (не превосходящей 16 бит/с) и фиксацией ее в кратковременной памяти.

И тем не менее эмпирические знания, полученные на стыке наук, оставляют человека в состоянии смущения при попытке определения им содержания понятия «Красота»: одни признают приоритет формы, другие склоняются к рассмотрению содержания художественного произведения как источника переживания чувства Красоты. По-видимому, разнообразие точек зрения связано с особенностями индивидуального восприятия *значимых* для конкретной личности сторон действительности. И если речь идет о гармонизации человека в целом, то, безусловно, на первый план выдвигается вопрос о характере его восприятия самого себя. Последнее обстоятельство определяет и его отношение к Красоте.

Исходя из сказанного, мы полагаем, *что восприятие и переживание образа Красоты определяется степенью осознания индивидуумом себя как целостного единства психического и физического*. Человека волнует состояние души, заложенное в формах и функциях его тела. Его обращение к искусству — это стремление к идеальному. В этом проявляется стремление к постижению природы целостности, остающееся недостижимой мечтой для рационального сознания.

Восприятие Красоты отражает способность индивидуума к переживанию эстетического, обусловленную присутствием в нем такого интуитивного знания, которое позволяет видеть структуру художественного образа. Именно это видение и вызывает чувство восхищения от осознания состояния гармонии и бесконечности форм проявления мироздания. Такое чувство порождает стремление к познанию и обретению собственной целостности.

В то же время с трансформацией состояния психики и сознания изменяется и характер художественного изображения. Это хорошо видно в работах таких выдающихся художников, как Михаил Врубель и Винсент Ван Гог, в которых экспрессивными средствами композиции передается противоречивый внутренний мир субъективных драматичных переживаний. В процессе усиления психотических проявлений у обоих художников можно видеть целенаправленное разрушение художественной композиции, тотальное изменение цветовой палитры от теплого пастельного тона к кричащему холодно-грязному контрасту, в котором запечатлевается душевная безысходность.

Так, в изображении Демона можно видеть глубокую трансформацию образа: от сильного, пластичного тела «молодого» Демона до сломанного, ригидного тела поверженного Демона (рисунки 1.40–1.41). Одна из последних работ Врубеля поражает своей холодностью, тяжестью, расчлененностью; одиночество и драматизм читаются в бездуховном взгляде Серафима (рисунок 1.42).



Рис. 1.40. *Михаил Врубель. «Демон». 1890*



Рис. 1.41. *Михаил Врубель. «Демон Поверженный». 1901*



Рис. 1.42. Михаил Врубель. «Шестикрылый Серафим». 1905

Талант художника позволяет ему запечатлеть и трансформацию во времени собственного образа: от целостного завершенного образа в раннем автопортрете 1889 г. (рисунок 1.44) до несобранного, не проявленного образа при обострении болезни (рисунки 1.45–1.47). В автопортрете 1905 г. (рисунок 1.47) Врубелю удается прорисовать и выражение своих глаз: погруженный в себя измученный взгляд, опустошенность и драматизм. Автопортрет 1904–1905 гг. отражает распад собственного образа в сознании художника, подавление ак-



Рис. 1.43–1.44. Михаил Врубель. Фотография и «Автопортрет». 1889

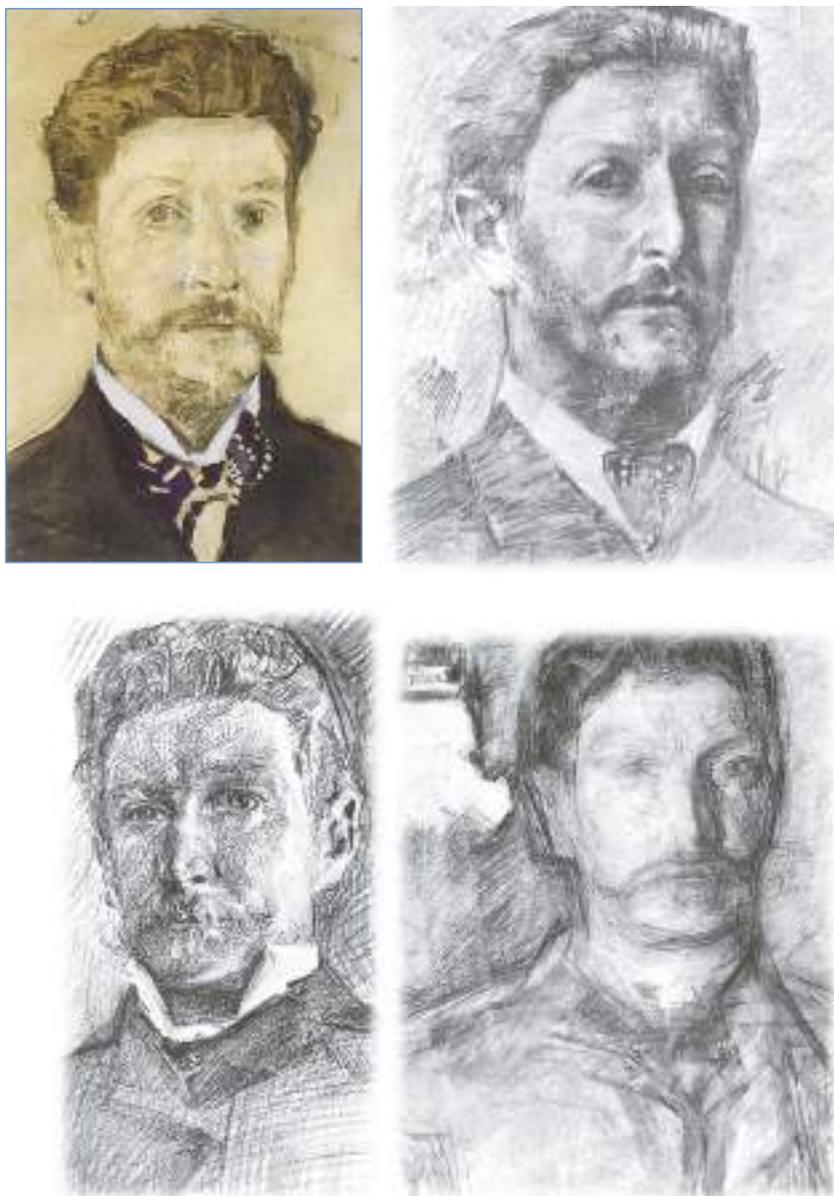


Рис. 1.45–1.48. Михаил Врубель. «Автопортреты». 1904–1905

тивности правого полушария, отвечающего за представление о целостности композиции.

И Ван Гог, с присущей ему эксцентричностью, также успевает запечатлеть отрешенное от жизни выражение глаз (рисунки 1.49–1.50).



Рис. 1.49. *Винсент Ван Гог.* «Автопортрет». 1886

Рис. 1.50. *Винсент Ван Гог.* «Автопортрет, посвященный Полю Гогену». 1888

Та же динамика цветовых решений, как у и Врубеля. Отказ от теплых, живых цветов (рисунки 1.51–1.52), цветовых нюансировок в сторону контраста черного и желтого. Открытое противостояние



Рис. 1.51. *Винсент Ван Гог.* «Пара башмаков». 1887



Рис. 1.52. *Винсент Ван Гог.* «Мост в Арле». 1888

темных и светлых цветовых решений мы видим в работе «Звездная ночь» (рисунок 1.53).



Рис. 1.53. *Винсент Ван Гог.* «Звездная ночь». 1889

Одна из последних картин – «Пшеничное поле с воронами» (рисунок 1.54) – была написана за 19 дней до самоубийства. «Разваливается» не только композиция, изменяются смыслы, образы, переживаемые художником. Чувство безысходности выражается в прорисовке символов приближающейся трагедии (вороны, дороги в никуда), цветовые отношения максимально контрастные, черное небо завершает движение в инобытие.



Рис. 1.54. *Винсент Ван Гог.* «Пшеничное поле с воронами». 10 июля 1890

Можно видеть, что в художественном образе отражено стремление художников передать свое восприятие и переживание собственно-го психического состояния, свои смыслы и страдания. С потерей психических сил, с истощением жизненной энергии исчезает и возможность создания гармоничного художественного образа; композиция омрачается темными, холодными цветами, на смену пластичным формам приходят сломанные, расчлененные структуры, говорящие об эмоциональном надрыве, чувстве безысходности художников.

В аналитическом исследовании феномена красоты и в интерпретации его значения для человека актуальным остается вопрос «Является ли Красота универсальным феноменом, к которому стремится человек?».

Рефлексия. Впечатление от восприятия форм и состояний предмета перцепции зиждется на опыте каждого индивидуума. Мы говорим «красивый снег» – снег, который, отражая свет, радует глаз. Рассказывая о бесконечном процессе перевоплощения структуры снежинок, снег обладает для человека экзистенциальным значением витальности.

Напротив, определение «красивое мясо» вызывает тошнотворную реакцию. Понятие «мясо» не одухотворено, оно имеет другое назначение, представляет иной материальный субстрат, выполняет иную функцию. Мясо является энергетическим источником жизни, продуктом, содержащим жизненно важные компоненты, как, например, аминокислоты. И в отличие от снежинок оно рассматривается как составляющий элемент жизнеобеспечения. Но его представление не вызывает эстетического наслаждения. Оно не способно к порождению нового. Его удел – процесс распада.

Казалось бы, налицо два «неживых» предмета созерцания — неорганический и органический. Но первый способен к росту, к усложнению кристаллической структуры, к отражению света, столь необходимому для метафизического восприятия самой биологической жизни постоянно изменяющегося организма. Второй, напротив, есть некая переходная фаза между живым и неживым состоянием материи; его ближайшее будущее — распад, разложение. Свет ассоциируется с жизнью, бесконечностью, надеждой, Красотой. Не-свет, тьма — поглощающая субстанция, без будущего, без жизни.

С точки зрения Г. Пауля, можно выделить три эпистемологические парадигмы в исследовании феномена красоты: эмпиризм, рационализм и трансцендентализм (Пауль, 1995, с. 15–28). Представители *эмпиризма* (Бёрк) полагают, что только опыт и логика позволяют приблизиться к постижению природы красоты. Напротив, сторонники *рационализма*, к которым можно отнести Платона и Лейбница, допускают мысль о том, что познание возможно исключительно благодаря рациональному мышлению. Иную позицию высказывает Кант, полагая, что в основе познания мира лежит феномен *трансцендентальности* человеческого бытия; знание приходит посредством ощущений и их осознания.

С точки зрения Платона, Красота выступает как определяющее начало существования человека. Философская рефлексия его взглядов позволяет увидеть формы отражения Красоты в сознании.



Рис. 1.55. Снежанка Стоянова. «Женщина с кувшином». 1993

Рис. 1.56. Снежанка Стоянова. «Женщина с рыбой». 2008а

Красота для Платона носит идеальный характер. Идея Красоты отражается в гармоничных формах, для которых характерны такие многозначные признаки как изящество, пропорциональность, гибкость, целостность (Plato, 1975, р. 321–334).

В скульптурных образах женщины художника Снежанки Стояновой пластика телесных форм выражает чувственность и изящество, душевность и внутреннее спокойствие, все то, что порождает у зрителя ощущение женской красоты и гармонии. Стремление во всех исторических эпохах к поиску способов и форм художественного выражения прекрасного, безусловно, говорит о присутствии в нас потребности в постижении и созидании гармонии.

Какими же эпитетами можно описать понятие «изящество»? Безусловно, к разряду изящных качеств можно отнести такие категории, как изысканность, изощренность, красота, аристократизм, эlegantность, пластичность, легкость, грациозность, соразмерность, утонченность. Что же объединяет все эти определения? Предмет, обладающий представленными качествами, имеет структуру, в которой порядок информационных и энергетических отношений между ее элементами создает основу для сохранения и продуктивного развития. Относительно органического объекта можно говорить о его витальности.

Если речь идет о человеке, то в сознании проявляется образ сознающего, чувственного, эстетического индивидуума, обладающего прекрасными манерами, включающими пластику психических и телесных форм выражения, способного к тонкому восприятию и дифференциации ментального и чувственного. Последующие три понятия Платона, на наш взгляд, могут быть включены в семантическое пространство первого.

В то же время анализ существующих в философии *принципов познания* показывает, насколько глубок разрыв между представлением и пониманием сущностных сторон бытия. «Идеальное знание» строится на основе *последовательной* систематизации информации с позиций Другого с опорой на *непоследовательное* исследование субъективного восприятия. Очевидно, что объективная информация о Красоте отражает репрезентации обобщенного видения Другого.

Напротив, *реальное знание* достигается посредством определения опыта *субъективного переживания чувства Красоты* в сопоставлении с опытом осмысления этого переживания Другим. При субъектном

подходе внимание аналитика сосредоточивается на распознавании значения собственных ощущений, позволяющих ему получить целостное представление об объекте восприятия. Целостное переживание субъектом чувства Красоты не подлежит точному описанию; чувство проявляется на бессознательном уровне и присутствует в сознании «в свернутом виде». При этом неполнота субъективного знания определяет намерение искать новое знание, выступает в качестве причины имманентного познания. Вместе с тем ограниченность субъективного опыта не отрицает обращения к опыту исследования Другого, взгляда на Красоту с иных человеческих позиций. В синтезе многообразия знаний о чувстве Прекрасного проявляется ясность в понимании критериев гармонии и целостности художественного образа, материального предмета, феномена и самой жизни.

Одним из таких критериев феномена Красоты может выступать качество *пластичности*, присущее и телесным формам, и физическим качествам, и характеру психического отражения и выражения. Пластичность форм указывает на пластичность функций, отвечающих за качество формообразования. С точки зрения теории нейрофизиологи «под пластичностью мозга подразумевается способность нервной системы к изменению своей структуры и функционирования, вызванное в ответ на разнообразие окружающей среды» (Kolb, Mohamed, Gibb, 2010).

И как развитие этой идеи актуальным является положение П. К. Анохина о том, что «интегративные и управляющие функции мозга осуществляются за счет высокой пластичности механизмов регуляции, свойств структур мозга, отдельных центров к постоянной динамической реорганизации и формированию функциональных систем, обеспечивающих достижение организмом необходимого „полезного результата“» (Анохин, 1975).

Так, нас завораживает пластика движения здорового животного, отражающая его способность соизмерять свои физические усилия и намерения с особенностями окружающей его среды. Пластичность движения, его красота говорят о совершенстве живого организма в границах материального мира, в котором он был рожден. И поэтому для всего живого, рожденного на нашей планете, существует тождественное онтологическое предпочтение в выборе объектов восприятия в соответствии с характером выполнения движения. «Красота мыслится как нечто соразмерное, как некая органическая или квазиорганическая целостность, не как простая сумма отдельных со-

ставных частей, но как единый слитный образ (Gestalt)», – подчеркивает Г. Пауль (1995, с. 15).

Представленный анализ генезиса чувства Красоты в человеке позволяет сделать вывод о том, что отражение в сознании человека качества пластичности, целостности воспринимаемого объекта свидетельствует о соотнесенности в нем динамического и статического, порядка и хаоса. Это качество обеспечивает ему возможность гармонично вписываться в окружающую среду, выживать в ней. Когда речь идет о человеке, то характер восприятия и переживания им чувства Красоты отражает уровень его витальности, его способность к рефлексии и осознанному восприятию, возможность адекватной перестройки жизненных стратегий и отношения к себе.

ОБРАЗ КРАСОТЫ И ОБРАЗ ТЕЛА

Определимся с ведущими принципами структурно-антропологического исследования феномена Красоты. Попробуем ответить на вопросы, раскрывающие значение художественного образа для решения не только психологических, но и психосоматических задач средствами и методами арт-терапии.

Центральным вопросом теории арт-терапии является вопрос о том, можно ли доверять впечатлениям субъекта в оценке им воздействия художественного образа на его психосоматическое состояние. Насколько объективна его способность к дифференциации им сенсорной информации о состоянии собственного организма? Каково значение субъективного фактора в восприятии художественного образа, в переживании эстетического чувства, чувства Красоты?

В качестве примера тождественности перцептивных эталонов у людей рассмотрим рисунок «Движение» (рисунок 1.57). Впечатление о движении образа на рисунке рождается от восприятия направленности линий, прорисовки их формы и цветового решения композиции.

Автору работы интуитивным образом удается передать эксцентричность отношений абстрактных форм и линий в композиции. Его стремление воплотить в художественную форму феномен движения обретает объективную реальность: динамизм образа читается без необходимости интерпретации его предметного содержания. Намерение передать субъективное чувство движения в художественной форме получило объективное воплощение. При этом можно отме-



Рис. 1.57. Тема задания: «Движение»

тять, что характер композиционного построения образа движения имеет тождественное отражение в сознании воспринимающих его различных респондентов. Не этот ли пример указывает на существование семантически близких визуальных эталонов, определяющих особенности восприятия нами объектов реальности?

Но достаточно ли этого примера, чтобы говорить об объективности восприятия, а в дальнейшем и оценки субъектом состояния собственного организма, на решение соматических проблем которого может быть направлен художественный образ? В каких отношениях в сознании субъекта находится виртуальный образ телесного «Я» и реальное чувство собственного материального тела, которые определяют и его отношение к Красоте?

Для решения поставленных вопросов, раскрывающих проблему возможности исследования генезиса образа красоты и характера его воздействия на человека, соединяющего в себе психические и физические качества, нам необходимо обратиться к анализу феномена с точки зрения теории гносеологии и эпистемологии. Такая необходимость обусловлена относительностью научного знания о сущности человека, что делает целесообразным обращение к методу последовательного рассуждения, посредством которого мы можем увидеть скрытые для науки формы проявления образа Прекрасного и его значения для человека.

Рефлексия генезиса феномена Красоты и его воздействия на целостное состояние человека связывается нами «не с предметным мышлением познающего, а с экзистенцией действующего-поступающего» (Шитцова, 1999, с. 25). Мы считаем, что метод аналитического исследования представленной проблематики должен исходить из опыта собственных экзистенциальных переживаний, обращение к которому позволяет проследить закономерности, структуры и формы воплощения феномена Красоты в жизни конкретного индивидуума. В качестве методологического основания может выступать и анализ взаимосвязи переживания, выражения и понимания, отнесенный не только к отдельным проявлениям субъективной жизни, но и к надличностным культурным системам (Кунцман, Буркард, Видман, 2002, с. 181).

В связи со сказанным обращает на себя внимание вопрос о доверии к субъекту познания. Принцип доверия к субъекту, сформулированный Л. А. Микешиной, состоит в том, что «анализ познания должен явным образом исходить из живой исторической конкретности познающего, его участного мышления и строиться на доверии ему как *ответственно поступающему* в получении истинного знания и в преодолении заблуждений» (Микешина, Опенков, 1997, с. 64) (курсив мой. — В. Н.). В контексте темы исследования мы полагаем, что субъект познания не способен неотвественно, т. е. неосознанно, нецеленаправленно, воспринимать и исследовать себя. Его ответственность связана не столько с отношением к себе, сколько с отношением к Другому. Иначе говоря, в процессе познания себя индивид должен постоянно соотносить свое субъективное видение сущности наблюдаемого признака или качества с видением его Другим.

Безусловно, такое отношение к субъективному опыту приближает нас к пониманию сущности реального и виртуального события. Следует отметить, что статус субъекта отражает сплав индивидуального и Другого, мыслящего и чувствующего. Вопрос в том, способен ли индивид различать свое истинное начало и знания о себе, привнесенные Другим? По-видимому, способность к рефлексии, к распознаванию «своего» и «чужого» обусловлена характером мировосприятия и миропонимания, уровнем *развития сознания и чувствования, степенью свободы индивидуума* от косных дискурсивных установок.

Нам близка позиция Г. Риккерта, согласно которой человек занимает промежуточное значение: он и объект внешнего мира и субъект. Объект и субъект взаимно связаны в пространстве отношений

с иными объектами. Согласно Г. Риккерт, объект и субъект обладают тремя значениями (Риккерт, 1998, с. 26).

Объект может быть представлен как:

- 1) «пространственный внешний мир вне моего тела;
- 2) весь „в себе“ существующий мир или трансцендентный объект;
- 3) содержание сознания или имманентный объект».

Соответственно, в качестве *субъекта* может выступать:

- мое «Я», состоящее из моего тела и в нем деятельной души;
- мое сознание со всем его содержанием;
- мое сознание в противоположении этому содержанию.

Для Г. Риккерта человек может рассматриваться как трансцендентный объект, который не есть предмет внешнего мира, не есть содержание сознания; он является «предметом познания, с которым должно сообразоваться познание» (Риккерт, 1998, с. 28). Субъектом познания выступает познающее «Я», которое способно познавать все индивидуальное, но никогда само не может быть мыслимым только как познаваемый объект (Риккерт, 1998, с. 63).

Следует отметить мысль, что любой интрасубъективный опыт имеет свое онтологическое содержание; он не раскрывается субъекту вне его связи с объектом и находит свое значение в акте синхронного восприятия субъектом себя и того, что является для него объектом. Так, тело принадлежит человеку, но и он сам предстает в мире как телесное существо. Тело для человека — это инструмент познания того, что находится вне его, и одновременно объект исследования, без постоянного существования которого невозможно понять, кем является он сам. Тело может быть непосредственно (бессознательно) воспринимаемо и осознанно представляемо. Непосредственное восприятие тела проходит вне осознания субъектом своего внутреннего состояния, всего спектра внешних форм телесных репрезентаций.

Допуская возможность достижения истинного знания посредством обращения человека к анализу собственного опыта восприятия, Н. Гартман выражает позицию, согласно которой сознание субъекта посредством *трансцендентных* актов способно как бы выходить за пределы сознания и непосредственно касаться объектов (Слинин, 2003, с. 29) (рисунки 1.58–1.59). Важно отметить, что данная позиция созвучна идеями Г. Марсея и Х. Плеснера, согласно которым

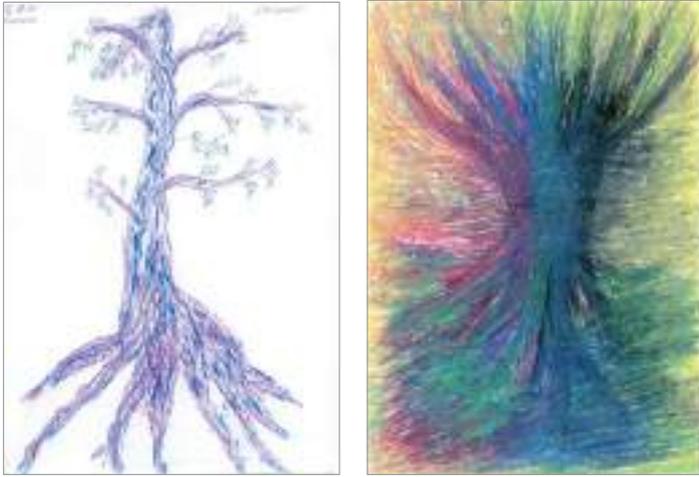


Рис. 1.58–1.59. Тема задания: «Дерево»

объект восприятия познаваем, потому что он дан человеку в качестве объекта его опыта субъективного переживания и может быть исследован путем соотнесения содержания чувств с опытом переживания Другого.

Художественный образ «Дерево», воплощенный в виде одиноко стоящего дерева, ассоциативным образом связывается с восприятием рисующим себя и его отношением к себе. Эта всегда акт выхода за пределы осознанной рационализации. Это, скорее, трансцендентный порыв в передаче своих чувств о себе посредством изображения тех форм и качеств художественного объекта, которые автор присваивает себе. На рисунке 1.58 мы видим стремление референта создать такую форму дерева, которая, по его ощущению, отражает потребность в укорененной устойчивости. Напротив, в работе 1.59 читается крик отчаяния, безудержный порыв к выражению себя, к утверждению себя как «индивидуализирующей сущности» (Н. А. Бердяев). Представленные образы идеально передают реальное психическое состояние и характер референтов.

Отсюда следует, что вопрос об истинности получаемого знания о Красоте связан с определением границ исследования данной проблематики. Необходимо рассмотреть те положения теории познания, которые могут быть основанием для рефлексии темы. Выбор предпочтения той или иной методологической модели в исследовании

феномена Красоты определяется направленностью внимания самого познающего, его отношением к себе, рецептивной активностью и мотивацией в познании.

Рефлексия проблемы предполагает определение контуров ее методологической модели, позволяющей сузить спектр рассматриваемых вопросов, углубиться в изучение их содержания. Анализ публикаций, посвященных изучению данной проблематики, позволяет выделить ряд методологических принципов, следование которым обеспечивает системное исследование представленной темы. Согласно Л. А. Микешиной, «новые подходы к знанию и познавательной деятельности предполагают поиск форм и приемов, фиксирующих культурно-исторические и антропологические смыслы знания и познавательной деятельности» (Микешина, Опенков, 1997, с. 8).

Наиболее полно и последовательно идея субъективной реальности представлена в теории экзистенциальной онтологии М. Мерло-Понти: «То, что я хочу сделать, это воссоздать мир в качестве бытийного смысла, абсолютно отличного от „представленного“, а именно: в качестве вертикального бытия, не исчерпываемого ни одним из „представлений“ и „достижимого“ для каждого из них, в качестве дикого бытия» (Мерло-Понти, 2006, с. 333).

В связи со сказанным на конкретных примерах рассмотрим возможность использования основных принципов познания для раскрытия содержания художественных работ. Ниже приведенная интерпретация онтологических аспектов рисунков позволяет говорить о единстве проявления в творчестве каждой индивидуальности духовного и телесного начал. Гипотетически мы полагаем, что стремление к созданию выразительного художественного образа обусловлено бессознательным намерением субъекта творчества отобразить в рисунке свои представления о гармонии целостного мира, в котором в едином синтезе переплетаются его физические и психические потребности. Художественный образ выступает как средство рефлексии индивидуумом целостного образа «Я», как форма познания себя в единстве телесного и духовного.

- 1. Первый принцип познания заключается в признании природного и культурно-исторического начал как равных дополняющих друг друга оппозиций, сосуществующих в тесной связи в проявлениях человеческого бытия.*

Безусловно, общественный человек как феноменальное явление является «продуктом» природных и социальных сил. Согласно М. Мерло-Понти, «в нас все является культурным (наш *Lebenswelt* является „субъективным“), и все в нас является природным» (Мерло-Понти, 2006, с. 333). Но, по-видимому, и само культурное многообразие исходит из полиморфизма дикого бытия. В то же время процесс объективного познания не может проходить вне понимания сущностей любого феномена. Сущность «ни всеобща, ни индивидуальна... существуют не только сущности множеств предметов, но и сущности индивидов», — отмечает М. Шелер в учении об усмотрении сущности предметов (Шелер, 1994, с. 213).

Рассмотрим, как принципы познания мира отражаются в содержании художественных образов наших респондентов.

Как видно из рисунка 1.60, автор в попытке выразить в художественной форме свое представление о себе, об актуальном для его сознания чувстве любви эмоционально оперирует линией и штриховкой, соединяя в композиции значимые для себя образы природы (лес, ночь) и символы культуры (сова, сердце).



Рис. 1.60. Тема задания: «Мой символ»

Рисунок, безусловно, имеет обобщающее, символическое значение, в нем референт интуитивным образом отобразил свое переживание чувства единения в человеке духовного (социального) и природного (телесного) начал. Его ум и его интуиция в попытке определить для себя художественные объекты и средства передачи своего отно-

нения к значимому для себя обстоятельству совершают акт познания, результатом которого выступает интеграция в рисунке образов реального и идеального мира.

2. *Второй принцип относится к признанию того, что познание феномена не может быть полным без исследования значения характера направленности сознания на объект восприятия.*

Так, художественный образ соотносится с реальным объектом или феноменом, которому присущи определенные черты и признаки, указывающие на его значимость для изображающего субъекта. Восприятие художественного образа носит творческий, интенциональный, т. е. направленный, характер, соотносенный с предыдущим опытом перцепции реального объекта или явления.

В процессе восприятия субъект выделяет те признаки объекта, которые актуальны для решения его насущных задач и потребностей, помогают ему продуктивно существовать в мире. Так, его собственное тело, существуя вне зависимости от актов осознания, являясь предметом его интенции, запечатлевается в художественных образах, наделяется качествами, говорящими о его состоянии. В то же время направленность внимания субъекта на телесные репрезентации обеспечивает возможность *осознанного* исследования им содержания внутренних и внешних форм своего бытия, получения истинного, а не иллюзорного знания о себе и мире.

На рисунке 1.61 девушка изобразила Амазонку, наделив ее феминистскими чертами свободы и силы. Красота в образе Ама-



Рис. 1.61. Тема задания: «Образ себя»

зонки читается не в изысканности форм тела и черт лица, а в демонстрации сакральных знаков и качеств образа, усиленных объектами природы, архетипическими символами и эксцентрикой цвета. Художественное выражение своего образа осуществляется в процессе познания характерологических качеств своей личности, нахождения и прорисовки ассоциативно связанных идей, форм и цвета.

Познание себя, своего отношения к Красоте можно осуществить, опираясь на метод *феноменологической редукции Э. Гуссерля*, обеспечивающий послойное «очищение» знания, данного в ощущениях (Husserl, 1969). Суть редукции заключается в последовательном «вынесении за скобки» всех видов знания, в которых можно усомниться. Все, что остается «внутри скобок», становится объектом анализа. Для Э. Гуссерля единственным, в чем нельзя усомниться, является «чистое» сознание, для нас – субъективный опыт переживания себя в теле, вне существования которого нет нас и нет художественного образа, наполненного витальной силой.

Рефлексия. Спрашивая себя о себе, я каждый раз возвращаюсь к себе как к телесному существу. Мои мысли, чувства, отношения, намерения – все то, что делает меня субъектом, личностью, может покинуть меня в состоянии неразумения – сна, транса, аффекта. «За скобки» уходит все личностное, связанное с Другим, «внутри скобок» остается скрытое от моего рационального сознания бытие собственного тела. Телесные чувства выступают в качестве источника, из которого, в сопологании с которым проявляется мое сознание, мои образы. Тело дано мне в ощущениях; моя способность к «обособлению» от него в воображении делает его для меня объектом познания. Но его скрытость для обыденного сознания требует нахождения иной формы познания – *художественного познания*, его соотнесения с идеальным образом, приближающим к трансцендентальному познанию себя.

3. *Третий принцип – «доверие субъекту познания»* (Микешина, Опенков, 1997, с. 59).

В качестве основной предпосылки объективного познания мира может выступать только *целостный субъект* (Микешина, 2002, с. 67) (курсив мой. – В. Н.). Вовлеченность целостного субъекта в художественный объект возможна в процессе восприятия им собственного тела, его творческих презентаций, так как он и есть это тело.

Художественный образ представляет собой продукт отражения в сознании личности существенных сторон ее телесности. В то же время создание образа гармоничного тела опосредуется как индивидуальными предпочтениями, так и обобщенными установками, присущими определенной социокультурной формации. В конфликте субъективного и объективного рождается новый взгляд, новое креативное отношение как к Красоте, так и к человеческому телу. Возможно, поэтому на смену изображению мускулистых тел эпохи Ренессанса приходят образы пышных тел Барокко, классические формы искусства реализма замещаются стилизованными формами супрематизма и фовизма.

Графические формы тела на рисунке 1.62 прекрасно передают представления респондента о доверии к своему состоянию и комфортному образу; «Я» есть закрытый, самодостаточный в себе субъект, безопасность которого мыслится в возвращении к пренатальному этапу онтогенеза. Сон в позе зародыша — это время и пространство безмерного счастья и покоя, в котором я принадлежу самому себе.



Рис. 1.62. Тема задания: «Образ себя»

Рефлексия. Для меня мое тело является объектом, т. е. тем, «что противостоит» мне как «познающему субъекту» (Риккерт, 1998, с. 19). Тело для сознания проявляется в том, что его можно чувствовать, наблюдать, соотносить с представлениями о себе. Это знание своего тела дано только мне. Даже в относительности знания о нем заключается источник стремления к его познанию. Истинным для меня

является факт существования моего живого тела, не истинным — представление о его природе, определенное Другим. Субъективное знание не перекрывается обобщенным представлением, оно первично и обуславливает принятие себя таким, каков я есть, трансцендентное доверие к себе. Именно на этот факт обращал внимание М. Мерло-Понти: «Касаться — касаться себя. Видеть — видеть себя. Тело, плоть как Самость (Soi)» (Мерло-Понти, 2006, с. 334). Иначе говоря, познавая свое тело, я познаю себя, свою Самость, свою истинную только для меня Красоту.

На способность субъекта объективно наблюдать свое тело указывает и Х. Плеснер. Отстранение от тела, «от того, чем оно само является, от своего собственного бытия» (Плеснер, 2004, с. 211) позволяет субъекту получить о нем объективное знание. Тело «представляет» себя субъекту в виде форм своего бытия. Это бытие, в котором оно принадлежит «Я» и «Я» принадлежит ему. Стало быть, субъект не только способен «обладать» телом, но благодаря единству «бытия-самого-тела» и «бытия-внутри-тела» быть «самоотнесенной самостью, или собой (ein Sich)» (Плеснер, 2004, с. 212).

4. *Четвертый принцип состоит в том, что познание невозможно осуществиться без обращения к трем общепринятым формам познания: чувственному, рациональному, интуитивному.*

Чувственное познание проходит в процессе восприятия реальных объектов и явлений, наделенных определенными качествами и смыслами. Знание, получаемое в результате перцептивного наблюдения, аутентично, оно трудно верифицируемо, так как отнесено к переживанию бытия единичного субъекта. Знание объекта или явления возникает не на уровне сознания, а в сфере бессознательного, в процессе восприятия и аффективного переживания: «Чем большему количеству аффектов предоставим мы слово в обсуждении какого-либо предмета... тем полнее окажется наше „понятие“ об этом предмете, наша объективность» (Ницше, 1990, с. 491).

О невозможности полного познания объекта посредством только интеллектуальной деятельности пишет и А. Бергсон: «Истина, к которой приходят таким путем, становится относительной, вполне зависящей от нашей способности действовать. Это уже не более как истина символическая» (Асмус, 2004, с. 167).

Бесспорно, интеллект выступает как социально обусловленная форма сознания. Он формируется в конкретной социокультурной

среде и представляет собой феномен отражения устоявшихся общественных моделей бытия. В силу ограниченности возможностей мышление ориентировано на поиск и решение насущных для человека социальных задач, форма разрешения которых, как правило, носит символический характер. Поэтому фетишем для «человека интеллектуального» становится все то, что имеет для него социальную значимость: так, выбор художником темы картины, характера изображения центральных образов в произведении определяется его доминирующими социальными установками.

С другой стороны, интуитивные способности формируются по мере индивидуализации личности, развития способности субъекта к рациональному мышлению, рефлексии, чувствованию. Интуитивное чувствование подразумевает возможность получения истинного знания при непосредственном восприятии объекта. Художественный образ — продукт интуитивного движения к выражению значимых для творящего субъекта предметов и явлений жизни. Акт интуитивного познания в процессе рисования говорит о чем-то большем, чем формальное отражение обыденного опыта.

На рисунке 1.63 («Образ себя») мы видим осознанное выражение автором конфликта рационального и эмоционального в его жизни. В стремлении все успеть и решить ум пытается удержать во внимании все важные стороны окружающей его действительности. Целна направленности референта на одновременное разрешение сво-



Рис. 1.63. Тема задания: «Образ себя»

их актуальных социальных вопросов оборачивается актуализацией в композиции деятельного начала, подкрепленного преобладанием в образе холодных оттенков (синего цвета). С потерей своей индивидуальности, растворенной в бесконечном поиске ответов, референт ассоциирует себя с многорукой «предметной» Мамой, в которой чувства подавляются рационализацией.

5. *В качестве пятого принципа познания рассматривается идея о необходимости введения в проблематику двух перспективных планов анализа: первый – с опорой на понятие «объект», второй – с использованием понятия «образ объекта».*

«Объект образа не есть сам образ», – отмечал Ж.-П. Сартр (Сартр, 2002, с. 57). Предмет искусства, как продукт воображения и физического воплощения объекта, дан субъекту в ощущениях и в представлениях. Образ изображаемого предмета выступает как обобщенное знание о его назначении; он формируется в процессе становления отношения к нему со стороны рисующего. Изображающий себя субъект сам является объектом своего интенционального восприятия и художественного отражения. Им прорисовываются те черты и качества, которые для него реальны и наблюдаемы, то, что имеет физическое воплощение и психологическое значение.

Главное, что при восприятии рисунка 1.64 сразу бросается в глаза, – это отсутствие прорисовки лица. Для созерцающего субъек-



Рис. 1.64. Тема задания: «Образ себя»

та художественный образ «человека без лица» вызывает психическое напряжение и внутреннее неприятие. При интервьюировании автор указала на то, что при создании образа себя она сознательно не прорисовала черты лица, демонстрируя тем самым отстраненность от окружающего агрессивного мира, свою погруженность в пространство идей и книг. Это акт сознательного выражения своего решительного отрицания существующих социальных отношений. Изображение человека без лица позволяет зрителю увидеть весь драматизм противоречивых чувств респондента.

Рефлексия. Состояние и формы тела, отражающие мое состояние как личности, предстают как морфологическое воплощение психического объекта. Тело «охватывает все то, что центростремительно *исходит* из меня и со мной *случается*, но что мной не полагается» (Мерло-Понти, 2006, с. 387). Напротив, образ — идеален, он мыслится мной, но не действует в мире. Его присутствие во мне определено, контролируемо, направляемо рациональным сознанием. Но образ есть психический слепок осязаемого тела. «*Видение* мыслится и испытывается со всей остротой лишь в опыте *осязания*», — отмечает Ж. Диди-Юберман (курсив мой. — В. Н.) (Диди-Юберман, 2001, с. 9). Иначе говоря, создание выразительного художественного образа требует знания реального тела, понимания его значения и отношения к нему творящего субъекта.

б. *Согласно шестому принципу познания, можно выдвинуть гипотезу о том, что в качестве объекта художественного воплощения феномена Красоты не может выступать предмет, к которому нет осознанного отношения со стороны субъекта.*

Какая же связь между восприятием Прекрасного и опытом переживания репрезентаций собственного тела? Телесность имманентно изменчива, подвижна, целостный образ себя ежесекундно трансформируется в процессе восприятия собственного тела и состояний своего сознания. «Союз тела и души не был свершен раз и навсегда для всех», — отмечает М. Мерло-Понти (Мерло-Понти, 2006, с. 387). Само психическое содержание сознания является результатом переживания перцепции рождающегося и развивающегося независимо от него события; воспринимая Красоту, человек изменяется и на психическом, и на телесном уровнях. С точки зрения М. Мерло-Понти, «опыт опережает философию, и последняя есть не что иное, как проясненный опыт» (Мерло-Понти, 2006, с. 98). В связи с этим убедительно звучит мысль о том, что необходимым условием познания ха-

рактера воздействия художественного образа на человека является анализ опыта восприятия собственной телесности.

Познание телесности человека может быть достигнуто посредством анализа перцептивных, аксиологических, гносеологических, коммуникативных, трансцендентных сторон явленности для субъекта свойств и качеств собственного тела. В этом отношении актуальна мысль Г. Риккерта, согласно которой человек обладает способностью к непосредственному познанию действительности. Познание возможно, если «углубиться в себя» (Риккерт, 1998, с. 451), погрузиться в мир переживаний чувств о себе. «Только идя... внутренним путем, сможем мы в конце концов раскрыть мировую тайну. Объективируя, мы только ходим вокруг вещей». Для истинного познания мира «нам необходимо пройти через чистилище нашего „Я“» (Риккерт, 1998, с. 30).

Для молодого человека 19 лет образ себя (рисунок 1.65) получает свое воплощение в изображении физического объекта. Гора представляет собой идеальный символ, отражающий доминанту телесного, осязаемого и значимого образа для молодого человека. Здесь читаются и психоаналитический контекст, и метафизика непоколебимости, незыблемости собственных мировоззренческих принципов и установок.



Рис. 1.65. Тема задания: «Образ себя»

7. *В седьмом принципе, «формативной причинности», представленном Р. Шелдрейком (закон эпигенетики), заложена идея о том, что та или иная организация (организованность явления, объекта, формы*

и т. д.) способна возникать заново и поддерживаться ходом текущих процессов (Sheldrake, 1981).

В нашем случае не только сам процесс создания и воздействия художественного образа, но и характер интерпретации его построения влияют на результаты восприятия и рефлексии. Содержание и приемы творчества опосредуют характер изображения, возможность увидеть и передать в художественной форме ранее не замечаемые те или иные стороны действительности. При этом выделение художественных признаков выразительных форм обусловлено ракурсом взгляда творящего субъекта на их психологическую природу.

Следует подчеркнуть мысль, выдвинутую в теории философии сознания, о том, что интерпретация содержания и значения образов и того, что соответствует им в объективной действительности, зависит как от уровня сознания творящего, так и от его физического состояния (Sheldrake, 1994).

В процессе создания художественной композиции «Образ себя» (рисунок 1.66) референтом неоднократно изменялась точка зрения на значение для него изображаемых объектов. То он видел в образе себя отражение силы водопада и горной реки, то подчеркивал свою неуязвимость перед стихией прорисовыванием изящного колокольчика, то говорил о своем трансцендентном состоянии, запечатленном в образе заходящего солнца. Иначе говоря, в процессе художественной рефлексии изменялся характер восприятия самим творящим



Рис. 1.66. Тема задания: «Образ себя»

как процесса перцепции, так и его осмысления. Этот поиск выразительных элементов образа оставил глубокий отпечаток на выборе субъектом тех или иных композиционных решений.

Представление о Красоте складывается в зависимости от того, в какой системе дискурсов, с каких понятийных позиций рассматривается представляемый феномен. Суждение вынашивается на основе обобщения знания о формах и содержании репрезентаций идеальных образов и материальных объектов, отражающих представление о гармонии, и посредством рефлексии репрезентативных форм выражения единичного явления или предмета, данного в восприятии отдельному субъекту.

Возможно, такое положение вещей не волновало бы нас в отсутствие научного знания о диссипативных процессах органических систем, к которым принадлежит человек. Беспокойство вызывает понимание того факта, что человечество в существующем эколого-социальном пространстве отношений подошло к критической границе невозврата способности биологического организма к самоорганизации. И это вопрос уже не столетий.

Так, на рисунке 1.67, выполненном молодой женщиной в возрасте 28 лет с диагнозом «биполярное аффективное расстройство в стадии депрессии», можно видеть изображение ею собственного бесчувственного тела; внимание автора сконцентрировано на воплощении в образе состояния избегания, ухода в себя. Ничто не ра-

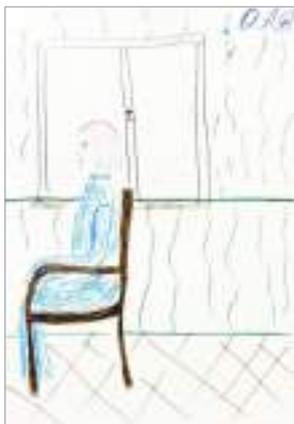


Рис. 1.67. Тема задания: «Образ себя»



Рис. 1.68. Миклош Шимон. «Излучина Дуная»



Рис. 1.69. Миклош Шимон. «Визуальный»
Рис. 1.70. Миклош Шимон. «Памяти моего отца»

дует глаз воспринимающего образ. Даже за прорисовкой окна мы не увидим признаков жизни. Осталась одна надежда на его открытие, о чем свидетельствует аккуратное изображение оконной ручки. И только прорисовка алых губ еще говорит о сохранившейся потребности референта, оставаться женщиной.

Такое отношение к своему телесному образу отражает деструктивную трансформацию личностных установок и состояние психического расстройства. В изображении себя чувство радости



Рис. 1.71. Миклош Шимон. «Лицом к лицу»

Рис. 1.72. Фотопортрет Миклоша Шимона

замещается состоянием напряжения, легкость — депрессией, пластичность — ригидностью, чувственность — бездушием, креативность — фанатизмом.

С потерей чувства естественной Красоты человек стал производить себе подобное — механическое, не живое, симулякр, восхищаясь своим творением и допуская мысль о том, что бездушное может быть более совершенным, чем он сам. И этот образ распространяется не только на реализацию технического прогресса, но и на организацию, формирование, воспитание нового поколения людей. Так, живой диалог учителя и ученика замещается бездушным тестированием машиной, перед которой человек испытывает парадоксальное чувство страха и уважения. Само понятие «красота» соотносится уже не с живым объектом, а с неким абстрактным символом. И хотя по-прежнему большая часть людей способна различать Прекрасное в окружающих объектах, значение содержания последнего в сознании все больше размывается.

Спрашивается, в каком качестве предстает индивидууму образ: только ли в виде перцептивного отражения или еще и в иной форме, не сводимой к восприятию формальных признаков, но делающей его доступным для осознания?

В связи с этим обратимся к работам Ж.-П. Сартра, посвященным феноменологии восприятия. Ж.-П. Сартр отмечает, что образы рождаются в акте направленной интенции, не сводимом к образованию единичного образа: «Воспринимаю я всегда больше и иначе,

нежели вижу» (Сартр, 2002, с. 213). В процессе восприятия в сознании «схватывается», но не осознается бесконечное число элементов образа. По мнению Ж.-П. Сартра, образ и восприятие (перцепции) взаимно исключают друг друга, так как они представляют собой «две фундаментальные и не сводимые одна к другой *установки сознания* (курсив мой. — В. Н.) (Сартр, 2002, с. 213).

Миклоша Шимона называют венгерским Кирхнером. При восприятии его экспрессивных работ выразительность образов производит впечатление потаенности мира автора, неуравновешенного отношения элементов композиции, незавершенного творческого действия. «Установки сознания» Миклоша помогают преодолеть статику объектов, передать в художественной форме восхищение неповторимостью пространства, разрываемого и переполненного светом, цветом и воздухом.

При *восприятии* объекта внимание сосредотачивается на его пространственно-временных и качественных характеристиках; при возникновении *образа* объекта, в силу неспособности сознания одновременно удерживать внимание на самом объекте перцепции и на его образе, акт непосредственного его восприятия завершается. Предметом осознания выступают как впечатления от восприятия объекта, так и впечатления о его образе, складывающемся на основе информации об объекте перцепции, хранящейся в памяти.

Понятие «образ» используется для определения «всех осознанных субъективных представлений, носящих квазисенсорный, но не перцептивный характер» (Менский, 2004, с. 64). Различают мысленный, фантомный, эйдетический типы образов, галлюцинации, сновидение, образ собственного тела и др. Восприятие образа восходит от смутного воспроизведения отрывочных ощущений, связанных с объектом, до четкого, красочного его видения (в случае с эйдетическим мышлением).

Ряд исследователей характера восприятия человеком объектов реального мира отрицают *тезис о прямом характере восприятия*. С точки зрения Р. Хольта, «внутренняя репрезентация стимулов может быть неопределенной, неустойчивой, вызывающе неадекватной» (Хольт, 2002, с. 14). В связи с этим делается вывод о том, что характер восприятия перцептивного образа обусловлен субъективным к нему отношением. В то же время «категоризация обязательна для чувствования любого субъективного ощущения, в котором оно и будет себя обнаруживать» (Величковский, 1982, с. 272–273).

Данное утверждение, безусловно, отражает процесс рефлексии характера восприятия образа в том случае, когда он носит субъективный характер. Но что происходит с восприятием индивидуумом образа в ситуации исключения из поля его осознания чувства «Я», например в измененном состоянии сознания, в котором категоризация ощущений не производится? Ответ на этот вопрос дан в работах А. Н. Леонтьева и его учеников, различающих возможность восприятия субъектом реального мира в виде *значимых образов* и своего внутреннего феноменального мира («поля») в виде *чувственной ткани* (Тхостов, 2002, с. 42).

Мы полагаем, что переживание чувства Прекрасного как раз и происходит в поле феноменального мира, осознание которого определяется способностью к чувственному восприятию целостного образа себя и окружающей действительности.

Возможностям познания индивидуумом своего феноменального мира, осознанной регуляции посредством образа своего психофизического состояния и осознанному движению в сторону более высокой степени самоорганизации посвящена третья глава монографии, построенная на основе анализа 25-летнего собственного опыта автора научно-эмпирического исследования себя как единства духовного и физического начала.

Резюме к главе 2

Говоря об отношении к Красоте и переживании впечатлений об образе Прекрасного, мы не можем не исследовать проявление в человеке характера отношений в нем телесного и духовного начал. В телесном проявляется биологическая природа человека, закрепленная законами эволюции и мироздания. В духовном видится космическое предназначение человека, несводимое к воспроизводству себе подобного, к бессмысленному существованию. В процессе творчества не осознаваемые ранее намерения обретают реальную форму, несущую в себе нечто большее, чем функциональное предназначение. Отношение к Прекрасному и направляет человека к бесконечному поиску знания о мироустройстве и о себе.

Прекрасное волнует, восхищает, направляет сознание на его постижение и достижение. Красота — это субъективно воспринимаемое качество, присущее органическому и неорганическому миру, миру идей и образов. Красота обладает определенностью, что отражает

единство социального и природного в человеке. Красивое притягивает совершенством форм и свойств, что обуславливает стремление всего живого к самоорганизации и развитию.

Означает ли это, что наш мир создан по неведомой матрице, структура которой предопределяет разворачивание макро- и микроформ, наполненных трансцендентальным содержанием: от идеального образа-мысли до материального субстрата — предмета искусства? Мы говорим: «красивая идея», «красивый образ», «красивое тело», «красивый человек», подразумевая под этим некое качество объекта, феномена, которое оказывает на нас гармонизирующее одухотворяющее воздействие.

Безусловно, для каждого индивидуума существует свое представление о Красоте. Но, несмотря на многообразие переживаний, человек интуитивным образом выделяет красивое и некрасивое, гармоничное и дисгармоничное. Эту способность ему дала природа, вложив свои намерения в бесконечную игру форм и красок, которые можно видеть, осязать, чувствовать, переживать. Да и само сообщество людей, цивилизация — некая реализованная *идея* природного и/или божественного, организующая мир по законам порядка.

Казалось бы, столь очевидное должно предопределять и стратегии развития человека, стремящегося к Красоте. Однако современное состояние сообщества людей, формы художественного выражения и характер взаимоотношений скорее указывают на присутствие других тенденций, направленных на разрушение уже сложившегося представления о порядке. На смену идеальным формам существования приходят образы антропогенных объектов, не вписывающихся в филогенетически закрепленное пространство гармонии. В движении к антиэстетическому человек теряет способность к различению здорового и нездорового, красивого и уродливого. Античные идеалы человеческого тела замещаются гипертрофированными, болезненными формами, которые наделяются особой эстетикой и преподносятся как красивые.

С потерей чувства Красоты человек утрачивает способность к объективному восприятию и переживанию чувства собственного тела. Оно становится для него чужеродным, эфемерным образованием, отстраненным от его рефлексии предметом. В поле осознания себя растворяется образ телесного «Я». Человек становится бестелесным субстратом. Смысл существования сводится к постижению аб-

страктных истин, не связанных с познанием единства духовного и телесного начал. И поэтому соматические проблемы рассматриваются как проявление естественного состояния, бессилие в решении которых делает жизнь современного человека абсурдной, трагической.

Мир утонченных идей и образов размазывается обилием нелепиц и деструктивных форм. И все это преподносится как неоэстетическая парадигма технократического общества.

ОБРАЗ КАК СРЕДСТВО САМОРЕГУЛЯЦИИ

ОБРАЗ ТЕЛА И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ САМОРЕГУЛЯЦИИ

В том, что человек — это объект феноменального мира, в котором существуют свои законы и принципы существования, мы убеждаемся каждый раз, когда пристально наблюдаем формы своей психической и органической жизни. Эта область знания остается малоизученной для современного человека, поскольку объектом этого исследования выступает он сам как феноменальный субъект. Но именно такое исследование себя недоступно озабоченному социальным выживанием индивидууму, так как его сознание не способно к рефлексии процесса целостного восприятия себя и дальнейшего дифференцирования получаемой о себе информации.

Рассмотрим базовые принципы и формы познания субъектом своего психофизического состояния и способов его регуляции.

Говоря о возможности коррекции индивидуумом состояния собственного здоровья посредством обращения к образу, необходимо определиться в значении понятий «образ тела», выступающего в виде виртуальной для него реальности, и «тело как данность», представляющего в качестве физического объекта перцепции. Образ тела есть символическая проекция внешнего проявления физического тела во внутреннем пространстве сознания, и внутреннего состояния организма во внешнее, вербальное, определение. Он возникает как результат восприятия репрезентативных форм тела и организмических состояний, накладываемых на впечатления субъекта от рефлексии интериоризированного опыта восприятия себя как целостного объекта. В первом случае речь идет о *внешнем образе* тела, во втором —

о *внутреннем его образе*. Формирование *внешнего образа* опосредовано отношением таким субъекта к себе, как «я имею тело». Напротив, в процессе восприятия и рефлексии *внутреннего образа* субъект соотносит себя с телом как «я есть тело» (Тищенко, 1987, с. 184–194).

Следует отметить, что, осуществляя восприятие собственного тела, субъект не в состоянии осознавать его целостно. В процессе наблюдения за состоянием организма и его внешними проявлениями и интерпретаций впечатлений о нем образ тела в сознании то «является», то «исчезает». При этом внимание расщепляется на фиксацию мысли о физическом теле и на представление «о себе-теле». В то же время, направляя внимание на сенсорные ощущения, индивид переживает спектр чувств, связанных как с непосредственным переживанием телесных впечатлений, так и чувств, опосредованных прошлым опытом и знанием своего тела. С одной стороны, он как субъект осознает свою обособленность от тела, с другой – постоянно переживает чувство своего единения с ним, в котором границы его и тела исчезают. В связи с этим убедительно звучит мысль А. Бергсона о том, что «восприятие показывает наше возможное действие на вещи и тем самым также и возможное действие вещей на нас» (Бергсон, 1992, с. 192).

Вернемся к произведениям Винсента Ван Гога, в которых ярко отражается связь образов окружающего мира с характером художественного изображения себя. Мы видим, что картина «Пара башмаков» наполнена качествами экспрессии, жизненной силы. Напротив, одна из последних работ Ван Гога «Пшеничное поле с воронами» драматична по своему сюжету и цветовому решению. И последние его автопортреты, как, например, «Автопортрет с обритой головой», прозрачны, нежизненны, в изображении глаз просматривается отрешенность Винсента от земного, материального мира. Его взгляд погружен в небытие, он отстранен от реальной действительности. Цвет лишь усиливает это впечатление отсутствующего в этой реальности человека. Внутренний мир Ван Гога сокрыт для понимания, он дан только ему в ощущениях, не подлежащих интерпретации. В изображении себя уже не читается внешне выраженная экспрессия, как в ранних автопортретах, скорее это взгляд в себя, в свой внутренний мир драматических переживаний.

Осознание и изображение человеком себя осуществляется в странстве рефлексии его интерактивных отношений с феноменальным миром. Восприятие внешних репрезентаций собственного тела

перекрывается чувством «внутреннего пространства» тела («чувственной ткани»), проявляющимся на основе проприоцептивных актов перцепции. Это замечание опровергает распространенное мнение, согласно которому образ тела является «картинкой, или умственным представлением», субъекта о состоянии и формах бытия собственного тела (Хольт, 2002, с. 14).

Восприятие впечатлений от ощущения «чувственной ткани» осуществляется вне ориентации на визуальный образ тела; акт перцепции, связанный с интенцией ощущений от физического тела, вначале проходит вне процесса рационального осмысления. Актуальность проприоцептивного опыта для сознания обусловлена потребностью человека в получении представлений о состоянии его целостности, которая не удовлетворяется только впечатлением об образе тела.

Ощущение тела данного, а не воображаемого — не мимолетно; оно имманентно присутствует в человеке в качестве переживания им своей конгруэнтности, складывающейся из ощущений «Я как Я» и «Я как тело». В то же время в самом акте перцепции качественные характеристики тела изменяются так же незаметно, как размываются облака, преобразование форм которых обуславливает изменение последующего характера их восприятия; при этом постоянная смена чувственных впечатлений обуславливает формирование относительно устойчивого образа тела.

Целостный образ тела может быть относительно ясным, фрагментарно схваченным, либо проявляться как совсем слабо оформленное, смутное представление. Так как телесные качества и свойства в большей степени воспринимаются неосознанно, то сознанию доступно лишь удержание разрозненных «следов» перманентной трансформации организма.

Следует отметить, что процесс формирования образа тела у индивидуума обусловлен не столько восприятием чувственного материала о собственной телесности, сколько социальными и культурными установками, определяющими пространство его представлений о «среднем образе» тела. И в этом случае ключевым эстетическим ориентиром выступает понятие «Красота», изменение представлений о которой в историческом времени предопределяет отношение и к образу тела, и к здоровью. «Когда последовательные образы не слишком отличаются друг от друга (*когда субъект не способен их различать*. — В. Н.), мы их рассматриваем как увеличение или уменьшение одного среднего образа... Об этом среднем образе мы и думаем, ко-

гда говорим о сущности вещи или о самой вещи», — отмечал А. Бергсон (2006, с. 289–290).

По-видимому, раскрытие феномена телесности человека путем обращения к анализу впечатлений о состоянии типологических характеристик обобщенного «среднего образа» тела не позволяет приблизиться к объективному знанию о нем. Такое знание априори относительно, так как оно отнесено к опыту Другого, не ориентировано на опыт переживания субъектом восприятия чувства собственного тела. Позволим себе предположить, что в этом факте кроется одна из причин *отчуждения* человеком собственного тела, связанного с абсолютизацией спекулятивного *знания* о нем, с недоверием к собственным ощущениям и чувствам, неспособностью различать, дифференцировать, соотносить, интегрировать свои представления о состоянии организма. Чем же обусловлена девальвация для индивидуума опыта чувственного переживания себя?

В процессе онтогенеза постоянно изменяющийся образ тела формируется в относительно устойчивый образ телесного «Я»; по мере вызревания жизненного ядра «Я» образ физического тела наполняется личностным содержанием. Структура образа телесного «Я» обуславливает характер восприятия индивидуумом своей телесности и своего отношения к критериям здоровья.

Рисунок 1.73 выполнен талантливым молодым человеком. Композиция прекрасно уравновешена. Образ телесного «Я» динамичен,



Рис. 1.73. Тема задания: «Образ себя»

креативен, эмоционально позитивен. Здесь уравновешены покой и движение главных фигур, верх и низ композиции, предметы (шляпы) и цветовые пятна. Работа наполнена экспрессией и радостью. Таковым является и сам референт, страстно ищущий в себе единство духовного и физического начал.

Посмотрим, как формируется образ телесного «Я» в онтогенезе.

В современной науке исследование образа телесного «Я» осуществляется по трем направлениям: образ рассматривается как носитель личностных и социальных значений; как психологический объект, наделенный формой; как знак, обладающий семиотическим значением. Анализ структуры образа телесного «Я» позволяет выявить его подструктуры, исследование содержания которых показывает, что интерпретация значения компонентов образа телесного «Я» не может проходить только на уровне формальных структур той или иной культуры и не может быть осуществлена вне историко-культурного контекста, лежащего в основе невербальных форм коммуникаций (Фейгенберг, Асмолов, 1989, с. 58–66).

Раскрытие коммуникативного контекста прослеживается в исследовании кросскультурных аспектов телесности, позволяющих вычленивать панкультурные формы невербальных знаковых коммуникаций. К панкультурным знакам относятся те невербальные формы коммуникаций, которые отражают аффективные, эмоционально-импульсивные стороны поведения человека, обладающие символическим, иллюстрирующим и регулирующим значением.

Восприятие телесных форм репрезентации осуществляется как на когнитивном, так и на чувственном уровнях сознания, имеющих интер- и интрасубъективный характер. Первый уровень восприятия связан с осознанным и неосознанным стремлением субъекта соотносить свой опыт телесного существования с опытом телесного бытия Другого, с его представлениями о формах телесного поведения; второй — с переживанием чувства собственного тела в процессе действия и наблюдения телесного состояния.

Иначе говоря, образ телесного «Я» формируется в связи с отношением к Другому, в сопоставлении с нормами и требованиями социального окружения, на основе интерпретации опыта переживания ощущения «чувственной ткани». Акт перцепции внешне репрезентированного для субъекта тела скорее соотносится с социальной оценкой, в то время как акт восприятия «внутреннего пространства» собственного тела связывается с переживанием чувства

своей неповторимости, индивидуальности, недоступной для понимания Другого.

Представления о структуре образа телесного «Я» легли в основание разработанной нами модели развития образа телесного «Я» в онтогенезе.

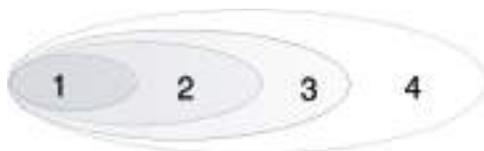


Рис. 1.74. Динамика развития структуры образа телесного «Я» в онтогенезе (В. Н. Никитин, 2002)

Структурные компоненты образа телесного «Я»: 1. Физический; 2. Психический; 3. Социально-психологический; 4. Культурный

Согласно представленной модели, в процессе жизнедеятельности по мере встраивания субъекта в общество представление об образе телесного «Я» изменяется.

Образ телесного «Я» ребенка в большей степени формируется на основе неосознанных впечатлений о состоянии собственного физического тела, данного ему посредством ощущений («чувственной ткани»). Взрослея, человек приобретает навык к осознанному управлению своими телесными действиями; вследствие развития высших психических функций актуальность психического компонента возрастает. Развитие социально-психологического компонента образа телесного «Я» опосредуется характером встраивания субъекта в окружающие его социально-общественные условия, определяющие формы его невербальной коммуникации. Культурный компонент вызревает под влиянием доминирующих в обществе представлений об эстетике и функциях тела, о критериях его Красоты.

По мере того как доля культурного компонента в образе телесного «Я» увеличивается с возрастом, ориентация субъекта на сенсорные впечатления о состоянии собственного тела снижается; отношение к телу все более складывается на основе представлений о знаковости и значении его функциональных и эстетических признаков для социума. Мы полагаем, что *образ телесного «Я» может быть определен как интегральное психическое образование, социаль-*

но-культурный феномен, проявляющийся в процессе развития и постижения личностью своей телесной самоидентичности.

Как видно из представленной модели образа телесного «Я», в процессе развития личности структура образа телесного «Я» претерпевает качественное изменение. По мере вызревания «Я» долевое участие в структуре образа телесного «Я» социально-культурного компонента возрастает. В отличие от реального тела, образ тела не обладает протяженностью, не имеет физической формы воплощения, его можно наделять различными метафорическими и символическими значениями. Тело, напротив, — индивидуально, оно принадлежит конкретному, *феноменальному человеку*. Образ тела отражает в себе представление о социально-культурном значении обобщенной модели тела; он связывается с отношением к Другому. Напротив, единичное индивидуально тело не может быть познаваемо без анализа ощущений, передающих информацию о его состоянии, самим субъектом.

Образ тела рассматривается в контексте анализа опыта исследования представлений о значении содержательных и формальных признаков тел Других, т. е. обобщенное знание о феномене телесности формируется в соотнесении представлений о символическом значении тела в пространстве коммуникативных отношений. Данное знание является результатом интеграции представлений о формах существования множества тел, оно строится не на опыте восприятия жизни единичного физического объекта, а на анализе семантического значения обобщенного представления о теле как социальном знаке. В этой связи справедливо отмечает В. А. Подорога, что «парадоксальность образа тела в том, что он законченно *целостен в акте переживания*, но частичен в акте воплощения, актуализации» (Подорога, 1995) (курсив мой. — В. Н.).

В отличие от *образа* тела, *физическое тело* дано человеку в ощущении в качестве материального объекта; оно имеет протяженность, обладает функциями, характер распределения которых обусловлен его антропометрическими и психофизическими особенностями. Тело пребывает в состояниях, изменяющихся в пространстве и времени в соответствии с изменением состояний внешней среды. О чувственном познании как единстве сенсорных данных, содержательных схем мышления, культурно-исторических образцов говорят исследования Л. А. Микешиной и М. Ю. Опенкова (Микешина, Опенков, 1997). О метафоричности внешнего восприятия тела пишет А. Ш. Тхостов (2002). Иначе говоря, в науке исследование сущности

телесных проявлений связывается с анализом семантических, морфологических, функциональных и аксиологических сторон, форм невербальных коммуникативных репрезентаций личности. Однако этот путь не позволяет получить целостного представления о бытии единства тела и психики. Отождествление свойств и значения тела человека только с пространственной протяженностью, с его внешней функциональностью, с семантикой социальной реальности не позволяет приблизиться к пониманию природы феноменального тела, невосприимчивого «к тем сторонам телесной природы, которые недоступны для измерения» (Плеснер, 2004, с. 56–57).

Каким же образом возможно исследование феноменального тела?

Согласно *нативистической теории* чувственного восприятия, элементарные, одинаковые для людей образы-представления (например, представления о пространстве) являются базисом для восприятия (Гельмгольц, 2002, с. 21–46). Г. Гельмгольц допускает гипотезу о существовании системы *врожденных*, не основывающихся на чувственном опыте восприятия образов. С нативистических позиций в сознании субъекта перцептивный образ тела формируется в результате наложения представлений об опыте переживания чувственных впечатлений о собственном теле и представлений, складывающихся на основе *врожденных* образов. В этом случае представление индивидуума о своей телесной сущности строится на едином для всех людей доопытном знании, обеспечивающем возможность объективации впечатлений о множественности форм репрезентаций собственного телесного бытия. Допуская эту идею, можно говорить о существовании филогенетически закрепленных у человека неосознаваемых им критериев оценки телесного функционального и морфологического состояния, благодаря которым он выносит суждение о красивом и некрасивом, здоровом и нездоровом.

В то же время доопытное знание предопределяет и характер накопления объективного знания о природе телесности отдельным индивидуумом. Так, М. Битбол выдвигает серию аргументов в поддержку значения для объективного познания *опыта от первого лица* (Bitbol, 2000, p. 172). Согласно Г. Эдельман и Г. Тонони, «*малейший сознательный опыт мобилизует значительное число специализированных зон головного мозга, связанных с восприятием собственного состояния*» (Edelman et Tononi, 2000, p. 251).

Несмотря на то, что существование общих принципов функционирования живого не вызывает сомнения и подтверждается много-

численными исследованиями, данное знание не может рассматриваться как достаточное. Позволим себе сделать предположение и о том, что стремление к систематизации и упорядочиванию информации о телесной жизни на основе анализа содержания *образа тела* связано с неспособностью человека охватывать бытие в его целостности. Доминанта рационального познания по отношению к чувственному, интуитивному предопределяет и формы осмысления данного вопроса, и видение значения феномена Красоты для здоровья человека.

Какие же научно-философские стратегии и подходы можно использовать для исследования природы феноменального тела? По мнению В. А. Подорога, можно выделить два ведущих подхода, направленных на описание структуры образа тела: «стратографический» и «пороговый» (Подорога, 1995, с. 11–20). Обосновывая свой выбор «пороговой стратегии», В. А. Подорога подчеркивает мысль о том, что понятие «порог» позволяет «удержать представление о теле или едином образе тела как своего рода *водном (световом, сонорном, оптическом) потоке*, на пути движения которого мы застаем наши тела-пороги, и именно они создают завихрения, отклонения, вибрации, которыми мы, в сущности, и воспринимаем мир» (Подорога, 1995, с. 19–20).

Тело как «страт» исследуется в трудах Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, П. Валери, Ж.-П. Сартра, М. Мерло-Понти, Х. Плеснера и др. Страт высшего порядка «накладывается» на страт более низкого порядка, подчиняя себе все нижележащие страты. Так, Э. Гуссерль выделяет четыре основных страта (Husserl, 1969, s. 143–172), позволяющих формировать представление о телесной целостности. Стратография тела, по Э. Гуссерлю, представлена следующим образом: тело как материальный объект, или «*res extensa*» («*Körper*»); тело как живой организм, или «плоть» («*Leib*»); тело как выражение смысла; тело как объект культуры. Для Э. Гуссерля «живое тело» – дорефлексивно, предобъектно. Напротив, «культурное тело» – интересубъективно; культурное пространство – это место осознания субъектом собственного тела в соположении с телом Другого.

В свою очередь П. Валери рассматривает значение человеческого тела в пространстве интерактивных отношений: тело «мое»; тело, которое «видят другие»; тело, которое «знают»; тело как «способ воплощения (*maniere d'incarnation*), т. е. то, что удерживает телесное единство, связывает различные образы, но само не может быть «воплощено», не может быть и «мыслимо» (Valery, 1957, p. 926–929).

Однако стратографический подход, по мнению В. А. Подороги, не позволяет раскрыть сущностные стороны телесного бытия. Предлагается другая методологическая модель исследования феноменального тела — *феноменологическая*. Стратегия, разработанная В. А. Подорогой с опорой на представления о значении телесных функций А. Бергсона и Ф. Ницше, позволяет определить тело как «порог», «препятствие» (Подорога, 1995, с. 9–98).

Анализируя характерные особенности существующих телесных схем, В. А. Подорога обнаруживает в телесных моделях общее основание — скрытую семиотическую структуру, построенную на оппозициях: низ—верх, высшее—низшее, тело—дух, тяжелое—легкое и т. д. Вслед за А. Бергсоном он наделяет тело *трансцендентальным значением*. При этом жизненность тела, его Красота выражаются в его способности к изменению, трансформации, движению. В данном случае стратографическая модель замещается «пороговой», в которой значение порога соотносится с оценкой одного из возможных *состояний тела*. При этом соматические состояния рассматриваются как воплощенные формы становления жизненного потока. Исследуя состояния тела, В. А. Подорога в соположении порогов тела видит «единый, мыслимый в терминах *становления* образ тела»: тело-объект; тело — «мое тело»; тело-аффект; тело мыслимое, единое (операции трансцендентального плана) (Подорога, 1995, с. 18).

Таким образом, *представление о возможных состояниях тела предопределяет характер рефлексии представлений и о его образе*. Каждое из состояний имеет свои формы выражения, свою интенсивность и значение. «Состояние тела я определил бы по степени присущей ему *жизненности* (или интенсивности), т. е. по способности отражать и „пропускать“ через себя различные виды внешних и внутренних энергий». *Единый* же образ тела есть «совокупность порогов, указывающих на границы отдельных состояний тела» (курсив мой. — В. Н.) (Подорога, 1995, с. 18).

На основании многолетних научно-эмпирических исследований онтологии телесности мы полагаем, что представленные варианты схем тела имеют общий методологический недостаток: в их структурах обнаруживается смешение двух форм анализа — соединение в одной модели уровня чувственной ткани («план данности») и уровня символической ткани («план выражения»).

На уровне *плана данности* интенция внимания направлена на анализ сущности форм и содержания состояний *физического тела*.

При этом «тело-объект», «тело как организм», «тело-аффект» предстают перед человеком в процессе его зрительного, тактильного, кинестетического восприятия и переживания чувств, связанных с этим восприятием. Тело актуально своей данностью, так как оно является неотъемлемой частью самого человека, оно заявляет о себе через ощущение легкости и тяжести, боли и наслаждения.

На уровне *плана выражения* внимание сосредоточено на раскрытии символического значения подструктур и элементов *образа тела*. Обращение к образу тела как к форме его отражения в сознании обусловлено стремлением увидеть те его стороны, которые не могут быть схвачены посредством перцепции. Имена тел-образов, например «тело как выражение смысла», «тело как объект культуры», «тело, которое „видят другие“», можно рассматривать как метафоры. Посредством метафорического представления тела субъект сопоставляет себя с миром Другого; соответственно, тело наделяется гносеологическими, аксиологическими, коммуникативными, герменевтическими, эстетическими и другими значениями.

В исследованиях практического арт-психолога Евгении Песенниковой показано, что телесный образ позволяет передать различные эмоциональные состояния. Так, в работах респондента Светланы цвет точно передает актуальное эмоциональное состояние (рисунки 1.75–1.76). Теплый цвет требует и более точной проработки образа,

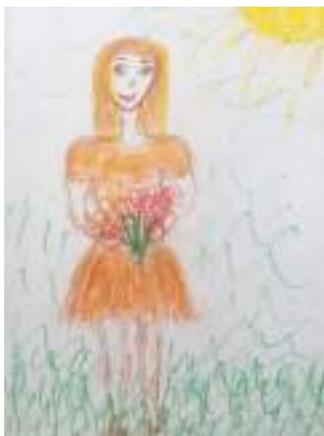


Рис. 1.75. Светлана. «Свидание с собой»

Рис. 1.76. Светлана. «Депрессивная грусть и пустота»

наделением его элементами гармонии (цветы, солнце, платье). Напротив, темный, холодный цвет лаконичен, в нем уже заложено неприятие референтом своей телесности, своего целостного образа «Я».

Онтология человеческой плоти

Обобщая представленный материал, мы можем сделать вывод о том, что все многообразие взглядов на формы познания бытия тела может быть сведено к двум ведущим гносеологическим парадигмам. Согласно первой, объектом исследования выступает бытие *пространственного и живого* тела, которое соотносится с философскими категориями *Körper* и *Leib*. Согласно второй позиции, аналитическая интерпретация связывается с представлениями о символическом значении «социального тела», содержание которого становится предметом философского осмысления в системе отношений «субъект—социум», «я—Другой», «мое—чужое». В обоих случаях предметом анализа выступает *образ тела*.

В связи со сказанным мы полагаем, что стратегия исследования *феноменального тела* не может быть не связана с анализом содержания опыта *непосредственного переживания субъектом чувства собственного тела*, восприятие которого осуществляется посредством наблюдения за изменением его состояний и сознательным управлением его психосоматическими функциями. Для каждой индивидуальности существует свое перспективное видение, восприятие себя. У одних доминируют представления, построенные на впечатлениях, получаемых от восприятия внешних репрезентаций тела — визуальных, аудиальных. У других — впечатления от восприятия внутреннего состояния тела, определяемые деятельностью интерсенсорных анализаторов. Однако каждая стратегия восприятия телесности складывается в результате интеграции впечатлений о прошедшем и настоящем опыте чувствования тела и от предвидения его будущего состояния.

Рефлексия. Будущее дано в представлении, но его предвидение зависит от восприятия настоящего и переживания прошедшего. Настоящее охватывается сознанием целостно в процессе восприятия непосредственно происходящего события. Представление о возможном характере его протекания искажает содержание восприятия: внимание сосредотачивается не на анализе впечатлений, получаемых от непосредственных ощущений, а на соотнесении, сопоставлении

перцептивной информации о наблюдаемом феномене с представлениями об ожидаемом результате действия. Субъект воспринимает то, что может им осознаваться, что соотносится с его пониманием мира. В этой связи убедительно звучит мысль Г. Риккерта, согласно которой «только для этого субъекта и существует потому действительность объектов» (Риккерт, 1998, с. 450).

Вместе с тем не только сознание, но и само тело направляет внимание познающего субъекта на себя. Тело «связывает» мышление о себе, предопределяет пространство исследования проявленных и непроявленных феноменов синергетического единства духовного и материального. Как справедливо отмечал Х. Плеснер, «сквозь абсолютно качественные свойства тела его субстанциальная сердцевина просвечивает на его поверхность, которая, принадлежа самому телу, связана (непостижимым образом) и с *res cogitans* в оппозиции к ней. Эта фронтальная обращенность тела к самости, открывающаяся благодаря контакту обеих субстанций, становится основанием явления, не говоря уже о возможности его восприятия» (Плеснер, 2004, с. 58).

Однако восприятие человеком себя имеет непоследовательный, противоречивый характер. В акте перцепции тела присутствует мотив постоянного соотнесения получаемой о нем информации с представлениями о его духовной сущности. Так, для Х. Плеснера человек характеризуется двуаспектностью экзистенции: с одной стороны, он связан с бытием собственной плоти, с другой — со способностью выходить за ее пределы. Человек «живет по сю и по ту сторону этого разлома, как душа и тело и как психофизически нейтральное единство этих сфер» (Плеснер, 2004, с. 255). Однако двойная аспектность не перекрывается единством, она не рождает чувство целостного восприятия человеком себя.

Освободиться от амбивалентного характера восприятия тела, по-видимому, можно, находясь в *измененном состоянии сознания*, в котором состояние тела становится предметом осознанного внимания. Целостное переживание «Я-тела» возникает и при *аффектах*, при нахождении в которых стирается грань между образом «Я» и образом тела. На эту возможность указывал А. Арто, вводя понятие «тело без органов», при восприятии которого человек переживает состояние *психофизической целостности*. «Внеродовое тело», или «тело без органов», с точки зрения А. Арто, утрачивает свое антропоморфное значение (Арто, 1993).

Согласно В.А. Подороге, «тело без органов» существует в поле действия аффектов, при этом «определенному качеству, степени интенсивности соответствует свое экстенсивное движение, то быстрое, то медленное...» (Подорога, 1995, с. 92). Проводя аналогию между «телом-аффектом» и «телом без органов», В.А. Подорога обращается к описанию телесного чувства, переживаемого человеком, находящимся под дождем (Подорога, 1995, с. 93–94).

Что же это за особое чувство тела, переживаемое человеком во время дождя? Характер переживания индивидуумом такого состояния тела определяется не только природными условиями, оно зависит от личностных установок, психологического состояния самого субъекта восприятия. У одной личности переживание состояния «дождевого тела» вызывает чувство целостности, силы, единения с природой. У другой тот же дождь способен вызвать переживание депрессии, истерии, страха; восприятие состояния «тела без органов» обернется развитием чувства расщепленности, одиночества. Стало быть, для каждой индивидуальности дождь олицетворяет собой различный образ, для каждого единичного тела капли дождя несут свое особое экзистенциальное значение.

Так, рисунок 1.77 респондента усиливает впечатление одиночества, полученное от рисунка 1.67 «Образ себя». Главным объектом внимания референта становится зонт, который скрывает лицо от взглядов других. Поднятый воротник окончательно закрывает об-



Рис. 1.77. Тема задания: «Человек под дождем»

раз субъекта, погруженного в себя, в серый мир безрадостного существования. Это уже не женщина и не мужчина. Некое существо третьего рода. Здесь отсутствует будущее, есть только тягостное настоящее, бытие само в себе, вне тела.

Таким образом, раскрытие сущности феноменального тела не может не быть связано с определением характера отношения субъекта к себе и к действительности. В этой связи необходимо обратиться к исследованию актов *непосредственного восприятия субъектом* собственного тела с последующей интерпретацией содержания характера его переживания.

Рефлексия. Итак, есть внешне данная мне действительность как таковая, независимая от меня, и мое присутствие в ней — отражение в ней меня как чувствующего субъекта. Какое же место здесь занимает мое тело? Оно посредник между мной и средой или же оно и есть я? В этой связи рассмотрим взгляды Г. Марселя на значение тела в контексте отношений «Я» и Другого, которые, с нашей точки зрения, говорят о его *трансцендентальной позиции*.

Г. Марсель отрицает концепцию тела как инструментально-го посредника и концепцию, в которой ощущение рассматривается как сообщение, передаваемое от предмета к предмету (от объекта к объекту) (Визгин, 2005, с. 251–268). Не принимая традиционное понимание субъективного и интересубъективного, он указывает на возможность «мыслить не-объективное бытие», на особый онтологический статус интересубъективного опыта, допуская мысль об *объективности субъективного восприятия* свойств объекта (Визгин, 2005, с. 252).

С точки зрения Г. Марселя, тело не есть форма определения человеком себя и своего отношения со средой, не есть источник для чувства «Я» и Другого. Телесное воплощение не может быть истолковано, исходя из представления о теле только как о физической данности. Чем же тогда является тело для человека? По Г. Марселю, отношение к телу невозможно объективно описать. Оно амбивалентно, так как осознание тела раздваивается на «тело-мое» — «тело не-объект» и «тело не-мое» — «тело-объект»: «Мое тело в той мере, в какой оно не считается со мной, предстоит мне как то, что не является моим телом». Тело выступает как *трансобъективная реальность*, «типичное сущее», «ориентир для сущих», живое воплощение «Я»: «Любое сущее представляется для меня как продолжение моего тела в некотором направлении» (Визгин, 2005, с. 258).

Иными словами, тело как воплощенное в бытии «Я» представляет собой экзистенциальное пространство, в котором познается сущность того, что *определяет человека как человека*. Это знание формируется в процессе осознания содержания органических ощущений, приходящих от восприятия состояний тела, которые (ощущения) даются в «свернутом» для сознания виде. Ограниченность характера восприятия тела посредством ощущения, по-видимому, связана не столько с возможностью интерпретации содержания соматических ощущений, сколько со способностью к осознанному восприятию телесных репрезентаций, к различению качеств и свойств состояния организма.

Чем же является чувство тела? Что, собственно говоря, переживается в акте восприятия собственного тела? По мнению К. Ясперса, восприятие телесности связано с переживанием чувства *целостности тела*. В процессе восприятия витальных ощущений складывается впечатление о состоянии тела (Ясперс, 1997, с. 123). К. Ясперс вводит понятие *витальной личности*, характерной особенностью которой является переживание чувства своей неповторимости, единичности. Это чувство рождается при восприятии человеком витальных (жизненных) проявлений своего тела: экспрессивных качеств, репрезентационных форм движения, осанки (позы).



Рис. 1.78. Анна Исаева. «Автопортрет»

Рис. 1.79. Анна Исаева. «Мальчики»

Чувство жизненности образа читается в работах психолога-художника Анны Исаевой (рисунки 1.78–1.79), броско передающих качество витальности посредством изображения характерных элементов позы, прорисовывания пластических линий, подчеркивающих динамику и внутреннюю эксцентрику персонажей.

На основании сказанного можно сделать вывод о том, что характер *жизненности тела* и самого субъекта, которому принадлежит тело, может быть определен посредством интерпретации впечатлений, получаемых от восприятия интерактивных форм репрезентаций. Весь спектр внешних ощущений о состоянии тела и его связи с психикой можно свести к нескольким модальностям, распределение которых целесообразно представить по следующим семантическим дихотомическим шкалам: «легкость—тяжесть», «пластичность—ригидность», «вязкость—хрупкость», «сила—слабость», «наполненность—опустошенность» и др.

Осознанное распознавание организмических состояний посредством дифференциации висцеральных ощущений позволяет объективировать представление о витальности феноменального тела и научиться управлять его функциональными свойствами.

Напомним, что выразительное тело, действие, движение сразу бросается в глаза; ему присущи такие качества, как конгруэнтность, эксцентричность, свидетельствующие о *свободе* человека. Напротив, представление о нежизненности тела соотносится с состояниями усталости, закрытости, опустошенности; движения человека с малой жизненной «силой» не выразительны, не экспрессивны, вялость и блеклость — фон, на котором они разворачиваются. Характеризуя значение соматических ощущений в жизни человека, К. Ясперс отмечает, что «здесь есть нечто большее, нежели просто *объективное ощущение* чего-то внешнего; речь идет о *чувстве-ощущении собственного бытия*» (Ясперс, 1997, с. 282) (курсив мой. — В. Н.). В связи со сказанным мы полагаем, что *жизненность тела* проявляется в *выразительности органических ощущений и связанных с ними позитивных чувств, переживаемых самим субъектом восприятия.*

На возможность объективации знаний посредством ощущений указывают исследования интрарецептивных сторон восприятия, осуществленные А. Ш. Тхостовым. Тхостов полагает, что достоверность интерпретации представлений о состоянии тела, телесных функций обусловлена способностью индивидуума воспринимать

состояние чувственной ткани, определять и наделять личностным смыслом телесные переживания (Тхостов, 2002, с. 267).

Таким образом, опыт субъективного исследования телесного состояния показывает, что характер висцеральных ощущений не определен только отражением качества организмических процессов; характер их восприятия зависит как от текущего состояния психики индивидуума, так и от уровня его сознания. В то же время можно допустить мысль и о том, что возможности объективации представлений субъекта о состоянии собственного тела не ограничены; посредством сосредоточения внимания на соматических ощущениях и их дифференциации доступно сознательное действие по расширению спектра ощущений и чувств, отражающих истинное состояние тела-организма.

Стало быть, несмотря на то что посредством интрарецептивных ощущений человеку недоступно полное представление о состоянии своего организма, его усилия могут быть направлены на определения для себя тех сторон проявленной для него телесности, которые позволяют ему соотнести получаемую текущую информацию с уже накопленным знанием о природе человека. Чем последовательнее и осознаннее процесс интерарецептивного познания человеком состояния собственного организма и телесных форм репрезентаций, тем точнее он способен описать и объективировать информацию о жизни своего тела.

Благодаря возможности сопоставлять опыт переживаний соматических ощущений прошлого и настоящего индивидуум способен различать в себе истинное и ложное знание о состоянии своего тела, опредмечивать переживания, связанные с органикой, и чувства, обусловленные влиянием психической сферы.

Как видим, различия между восприятием чувственной ткани тела и его представлением в виде *образа тела* определяют методологию его исследования. Оба подхода взаимообусловлены, но первый отражает возможность изучения состояний живого материального тела, в то время как второй – отношение к нему как к пространственно-организованному объекту, наделенному множеством социокультурных значений. При этом возможности познания феномена телесности не ограничиваются анализом представлений об образе тела. Ракурсы и глубина восприятия своего телесного начала обусловлены способностью индивидуума распознавать в себе то, что определено на уровне генома, и то, что вызревает в ходе онтогенеза.

В свою очередь, способность к непосредственному восприятию состояния организма и пониманию образа телесного «Я» предопределяет и отношение познающего субъекта к эстетике тела. Обе формы познания не могут не оказывать взаимовлияния и тем самым формировать представление о постоянно изменяющемся во времени образе тела. В связи с этим справедливо отмечает М. Мерло-Понти, что «„имеется только бытие“: всякий чувствует себя обреченным на тело, на ситуацию и сквозь них — на бытие» (Мерло-Понти, 2006, с. 95). Следовательно, можно допустить мысль о том, что «мой образ» тела есть знак моего присутствия в бытии и бытия во мне.

По всей видимости, относительно целостным впечатлением об образе тела и формах его выражения может обладать субъект, ориентированный на восприятие ощущений о состоянии собственного организма. Для другой индивидуальности, другого субъекта, обладающего иным телом, иным опытом его восприятия, целостность образа тела будет иметь иное экзистенциальное основание, иную выразительность: «мы сами непосредственно познаем себя как волю, как целеположение, как животворящую деятельность» (Мерло-Понти, 2006, с. 95).

Иначе говоря, благодаря способности к осознанному непосредственному восприятию и переживанию своей телесной жизни человек обретает чувство целостности себя и тем самым приближается к пониманию сущности своей Красоты.

С другой стороны, познание феномена Красоты в значительной степени определяется неизбежностью его интерпретации с идеалистических позиций, необходимостью обобщения знаний о том, что находится за чертой опыта. По существу, в силу невозможности удерживать в фокусе внимания бесконечную палитру чувств, связанных с переживанием телесного опыта, человек не может целостно воспринимать собственное тело. Его тело является ему в бесконечном множестве ощущений и чувств, образов и идей.

В связи с этим можем ли мы говорить о доверии к чувственному восприятию в познании субъектом бытия собственного тела? Возможно ли обретение истинного знания о Красоте тела в процессе наблюдения и переживания чувств, вызванных восприятием организмических ощущений? Или же чувственное восприятие «конструирует» ментальные модели на основе уже сложившихся представлений о формах существования человека? И тогда выбор того или иного ракурса рефлексии, той или иной конструктивной моде-

ли представлений об образе тела, его Красоте будет определять характер восприятия субъектом собственного тела, форм его репрезентаций, способов регуляции его состояния.

В связи со сказанным, актуальным для понимания природы Красоты является исследование содержательных связей между категориями «плоть», «субъект» и «личность». Так, высказывая идею о внутреннем соответствии организации чувственности всем возможным формам и видам «духовного смыслополагания», Х. Плеснер рассматривает значение понятия «плоть» в контексте представлений о личности. «Плоть существует только относительно личности (или относительно жизни); чувственные качества относимые к личности (к жизни), — *объективны*; они открыты только переживанию и действительны только в переживании» (Плеснер, 2004, с. 51). Следуя его логике, можно предположить, что если нет личности, то нет и плоти. Отсюда, «не личность» не может обладать плотью, а следовательно, и жизнью. Но тогда ребенок до стадии формирования его «внутреннего ядра» — образа «Я» как качества его личности — является неплотским существом. Допустима ли такая идея?

Разрешение данного противоречия нами видится в изменении представлений о возможности дифференциации понятия «телесность» на понятия «тело» и «плоть». Бестелесность *плоти*, по нашему мнению, указывает на ее принадлежность к идеальной, психической сфере, в тех или иных формах описываемой при интерпретации поведения субъекта, находящегося в измененном состоянии сознания. На характерологические признаки психического центра, вокруг которого формообразуется плоть, указывал К. Ясперс в исследованиях случаев галлюциногенного отравления. Галлюциногенные переживания описывает и Р. Клейн: «Мое тело как скорлупа, как гроб, в котором *повисла душа*... свободно парящая внутри раковины... раковина тяжела и неподвижна, но *сердцевина мыслит*, чувствует и переживает» (Klein, 1928, s. 78) (курсив мой. — В. Н.). Анализируя генезис галлюциногенных впечатлений, Р. Клейн отмечает, что для субъекта переживаемые образы не просто галлюцинации, рождаемые воображением, а действительно ощущаемая реальность.

О присутствии в теле независимой парящей субстанции, обозначаемой как «Я», «душа», сообщают референты с органическими нарушениями мозга, больные шизофренией и другие респонденты, находящиеся в измененном состоянии сознания. Характерной чертой «пограничных» состояний психики является яркость образов,,

чувство невесомости, связанные с образом «зависающего» объекта. Перечисленные примеры описаны при рассмотрении генезиса и симптоматики психогенных состояний.

Чувство полета может быть вызвано и соматическими причинами, например при головокружении. С точки зрения П. Шильдера (Schilder, 1923), головокружение есть опыт наличного бытия, символ всего того, что находится на грани непосредственного существования. Переживание чувства головокружения рассматривается как исконное, из «которого проистекает фундаментальное прозрение целостности всего сущего» (Ясперс, 1997, с. 126). Чем же является это исконное начало, присутствие которого можно ощущать, но нельзя объяснить?

Х. Плеснер пишет о *духовном, сопредельном мире*, который «не окружает личность», как это делает природа, не наполняет ее (как внутренний мир), а «несет на себе личность, будучи в то же время несомым и конструируемым ею» (Плеснер, 2004, с. 263). Он приходит к идее о существовании нераздельного, не возводимого к телу и душе слоя бытия, «проявляющегося только в *наделенных жизнью вещах*» (Плеснер, 2004, с. 262). В данном контексте личность можно рассматривать как внетелесное образование, а плоть — как недостижимую для восприятия и анализа субстанцию: человек существует в двух формах — *в теле и вне тела* (в последнем случае он предстает как личность). Если личностное, согласно Х. Плеснеру, покоится *только* в духовном мире, то его осмысление в контексте телесного опыта становится невозможным.

Безусловно, представленная Х. Плеснером позиция изменяет представление о природе человека. Но если такой слой бытия существует, то встает вопрос: что дано нам в ощущениях — переживание личности как феномена «нечто», того, что не может быть ментально определено, или все же отражение жизни материального тела и его психических репрезентаций?! С чем, собственно говоря, работает психолог — с феноменами того, что непознаваемо на уровне рационализации, или же с объективной реальностью, данной нам в восприятии и переживании?

Наиболее близко к исследованию данной проблематики подошли телесно-ориентированные психологи и психотерапевты. В теории телесно-ориентированного психоанализа, разработанной В. Райхом и его последователями (А. Лоуэн и др.) тело предстает как пространственная субстанция, соединяющая в себе множествен-

ность трансцендентных качеств. Согласно теории оргонной биофизики, психоаналитическое «Ид» замещается «физической оргонной функцией» – энергетической субстанцией – «нечто», существующей внутри биосистемы, «чьи функции предопределены свыше индивида» (Райх, 1999, с. 253). Для В. Райха оргонная энергия и есть это «нечто». Оргон представляет собой физическую реальность космического происхождения, которую, по В. Райху, в отличие от «Ид» З. Фрейда, «энтелехии» Аристотеля и Г. Дриша, «витального порыва» А. Бергсона можно наблюдать, измерять и использовать.

В качестве основания оргонной теории В. Райх рассматривает опыт поведения амебы (при механическом воздействии на ее тело). Приятное воздействие вызывает движение протоплазмы от центра к периферии, неприятные – обратно. Отсюда он делает вывод о том, что «эти два основных направления потока биофизической плазмы соответствуют двум основным аффектам психического аппарата – удовольствию и тревоге» (Райх, 1999, с. 298).

В. Райх, как и Х. Плеснер, обращается к понятию *живое*: «живое выражает себя в движениях, в „экспрессивных движениях“» (Райх, 1999, с. 299), которые представляют собой неотъемлемые свойства протоплазмы. В таком случае, исходя из оргонной теории В. Райха, плоть может быть определена как «космическая энергия», заполняющая собой физическое тело; его жизненность проявляется в энергетических действиях – в эмоциях (аффектах) и движениях.

Идеи Э. Гуссерля, М. Мерло-Понти, Х. Плеснера, В. Райха находят свое отражение в работах современных ученых, областью исследования которых является биогерменевтика. Так, в работах С. В. Чебанова (Chebanov, 1988) *тело* рассматривается как материальный субстрат, обладающий качествами вещественности; *плоть* принадлежит телу, отражая в себе единство души и тела. С точки зрения С. В. Чебанова, тело является объектом исследования естествознания, в то время как плоть – предметом изучения христианской антропологии. Иными словами, тело рассматривается как пространственно организованный материальный объект, плоть – как одухотворенное тело, живое тело.

Разводя понятия «плоть» и «тело», С. В. Чебанов полагает, что философские теории, направленные на постижение жизни, в действительности были посвящены изучению тех или иных сторон физического организма, и этот факт не позволяет имплицировать результаты ранее проведенных философских исследований телесности в знания

о жизни. Описывая философские подходы, ориентированные на изучение жизни, С. В. Чебанов приходит к выводу о том, что методической ошибкой при анализе жизненности является следование «когнитологическому рефлексу», согласно которому постижение жизни всегда начинается с субстратных и структурных исследований тела. Выводя законы биогерменевтики, С. В. Чебанов утверждает мысль о том, что «организм может быть более или менее наполнен жизнью». В качестве основного критерия жизненности он рассматривает способность организма к осуществлению «генеративной продуктивности сексуальных контактов», сводя предыдущие позиции к материалистической парадигме (Чебанов, 2005, с. 345).

Однако мы полагаем, что идея рассмотрения качества жизненности тела как «нечто» скорее имеет метафорическое значение, так как его *жизненность проявляется в смене реальных состояний и в актах наблюдаемых репрезентаций*. Но даже если допустить мысль, согласно которой жизненность является фундаментальным свойством тела, то, по-видимому, помимо «продуктивности сексуальных контактов», существуют иные физические признаки, говорящие о состоянии реального тела.

Итак, если Г. Риккерт связывает принцип жизни с принципом действительности и заключает, что «действительный мир может быть понят как мир жизненный» (Риккерт, 1998, с. 450), то каким же образом возможно познание действительности? Ответ прост: безусловно, путем *непосредственного переживания действительности и анализа* того, что ранее было пережито. Тело является инструментом познания мира; благодаря органам чувств осуществляется восприятие действительности, *благодаря идее опыт чувствования осознается и происходит дальнейшее интуитивное познание реальности*.

Значение интуиции в опыте самопознания

Какова же роль интуиции в познании человеком себя? Возможность интуитивного познания сущностей мира представлена в философии различными теориями. Для Б. Кроче интуиция есть «объективация наших впечатлений в выражении», интуиция представляет собой доинтеллектуальную форму познания. «Интуировать – значит выражать», – отмечает Б. Кроче (Асмус, 2004, с. 137). Очевиден вопрос: что и как выражать? Под «выражением» Б. Кроче понимает не только вербальные формы выражения, но и невербальные – объ-

ективацию впечатлений о восприятии цветов, линий, пластических форм, звуков, движений.

Напротив, В. Ф. Асмус, интерпретируя основные положения теории интуиции Б. Кроче, обнаруживает непоследовательность ее изложения, показывает зависимость интуиции от интеллекта (Асмус, 2004, с. 133). В то же время, согласно А. Бергсону, интеллект позволяет постигнуть не сами вещи, а *отношения* между ними. А. Бергсон полагает, что «наш интеллект, такой, каким он выходит из рук природы, имеет главным своим объектом неорганизованное твердое тело» (Бергсон, 2006, с. 165).

Таким образом, интуиция может быть представлена как феномен, отражающий синтез доопытного и опытного знания. Познание себя человек осуществляет интуитивно. Его объективное знание ограничено, но намерение исследовать свою суть, осознанно управлять функциями своего организма вызревает из интуитивного ощущения и понимания себя, движения в сторону самоорганизации.

В то же время нам близки взгляды Х. Плеснера, рассматривающего сущностную связь «между эксцентрической позиционной формой и выразительностью» как жизненный модус человека. В своем анализе экспрессивных форм жизни Х. Плеснер приходит к выводу о том, что эксцентричность является не тем или иным видом потребности человека в выражении, а некой фундаментальной чертой человеческой жизни, «которую нужно охарактеризовать как экспрессивность, как *выразительность проявлений человеческого бытия вообще*» (Плеснер, 2004, с. 279) (курсив мой. — В. Н.). Как видим, Х. Плеснер отождествляет категории «выразительности» и «экспрессивности»; с его точки зрения, и то и другое понятие означает имманентное побуждение человека к выражению своей сущности. В контексте данной мысли *красота объекта или явления, выраженная в форме, отражает эксцентричные качества наблюдаемого феномена.*

Безусловно, *экспрессивность* можно рассматривать как одну из характеристик выразительности, свидетельствующую о динамических, энергетических возможностях объекта. Тот индивидуум является выразительным, который при его восприятии вызывает чувство целостности, конгруэнтности, самобытности, эстетичности, пластичности. В акте перцепции человека соотносятся воспринимаемые признаки его телесных репрезентаций со знанием законов гармонии, с представлениями о ригидности и пластичности, деструктивности и структурности, жизненности и безжизненнос-

ти. Это знание приобретается в процессе субъективного опыта; оно имплицировано в представление индивидуума и о себе, и о культурных нормах гармонии.



Рис. 1.80–1.83. Работы участников проекта «Зоопарк Р.Г.»



Рис. 1.84–1.85. Участники проекта «Зоопарк Р.Г.» в мастерской Миклоша Шимона и Биа Баркош

В рамках стажировки «Визуальное искусство и арт-терапия», которая состоялась в Венгрии в г. Сегеде 2–10 ноября 2017 г., художник Габор Рошко представил проект «Зоопарк Р.Г.». Работа прохо-

дила в мини-группах. Целью проекта являлось выявление ведущих паттернов поведения и коррекция форм коммуникации участников действия. В течение 10–15 минут каждой паре референтов было предложено создать на листе конфликтные ситуации, разыграть их в диалоге, используя образы четырех животных. Структура отношений образов животных красноречиво передавала жизненные стратегии и актуальные состояния референтов. Проигрывание конфликта образов позволило не только снять противоречия между участниками сессии, но и расширить их представления о характере восприятия и переживания актуальных для каждого социальных ситуаций.

Анализ результатов эксперимента показывает, что трансформация ригидных культурных установок происходит эффективно благодаря наделению художественных образов экспрессией, выстраиванию в игровой форме таких коммуникативных отношений, в которых ментальные решения наполняются эмоциями и отражаются в таких телесных репрезентациях, в которых телесная форма или поза обладают эстетическим значением.

Но что собственно делает тело живым, Красивым? Само ли тело посредством актуализации своих функций поддерживает свою жизнь или же плоть, как эфемерная «живая» субстанция тела, является источником его жизненности, Красоты?

Феноменальный анализ опыта переживания «эффекта реальности»

С тем чтобы ответить на этот вопрос, проведем анализ впечатлений о чувствах, переживание которых указывает на *единство* в человеке соматического и психического. Для исследования этого вопроса обратимся к собственному опыту переживания чувства *эффекта реальности*, понятия, введенного Б. Бартом (Барт, 2001). Данный пример, по нашему мнению, помогает расширить представление о реальности и тем самым выявить объективные смыслы еще не означенного феномена (Имянитов, 2006, с. 84–94), то, что было определено Х. Плеснером как *духовный, сопредельный мир*, что, с нашей точки зрения, отражает содержание феномена *Ничто в феноменальном теле* (Никитин, 2006).

В чем же заключается сущность феномена, пробудившего во мне чувство «эффекта реальности»? Мои наблюдения за собственными переживаниями показывают, что новое пространство вызывает

устойчивое, выразительное *чувство*, несводимое только к переживанию сенсорных впечатлений. В детстве «эффект реальности» особенно выразителен; он не имеет конкретного содержания, но обладает яркими, экспрессивными чувственными качествами. Впечатление от переживания «эффекта реальности», на мой взгляд, сопоставимо с впечатлениями от восприятия необычного запаха, звука, вкуса. Это чувство качества среды, обладающее своей плотностью, структурностью, подвижностью, значением, но не вызывающее конкретный ассоциативный образ. То, что Ж.-П. Сартр определял как Ничто в своей книге «Бытие и Ничто» (Сартр, 2000).

Рефлексия. События происходили во время моих поездок на соревнования по шахматам, когда я перебирался из одного города в другой. Состояние яркого переживания возникало всегда неожиданно, когда я наблюдал новую местность (деревья, поля, небо, реки...) из окна поезда. Это было состояние беспредметного созерцания. Осознавая в себе проявление этого необычного чувства, я задавался вопросом: что это? Возможно «эффект реальности» связан с переживанием во мне и вне меня *качества среды*, не вызывающего аналогий или ассоциаций, что не позволяет мне определить его генезис. Возникает вопрос и о том, каким же образом ощущения, поступающие в сознание, оформляются в чувство «эффекта реальности». Опшем эту реальность.

Переживание возникает внезапно, как будто я попадаю во временное измерение. Это чувство нельзя отнести к разряду иллюзий, так как оно возникает в ситуациях, не связанных друг с другом и не зависящих от предьстории происходящего. По-видимому, «эффект реальности» можно рассмотреть как феномен, при восприятии которого вместо денотативно означаемой реальности проступает только коннотативное ее значение. *Реальность для меня превращается в Ничто, где отсутствует объект, но остается переживание чувства Ничто.*

Спрашивая себя о сущности феномена, я не могу объяснить его, я могу его только охарактеризовать. «Эффект реальности» не воспринимается как психическое или физическое явление. Созвучие его переживанию я нахожу только в восприятии состояний своего тела — вязкости или собранности, возбуждения или расслабления. Переживая чувство «эффекта реальности», я ощущаю тело как невесомое, парящее образование. Но тело не пассивный объект, оно занимает место воспринимающего, а не воспроизводящего, означа-

ющего, а не означаемого объекта. Может быть, я переживаю чувство перцептивной *плоти* в наиболее чистом его виде, описанном М. Мерло-Понти?

Но, может быть, «эффект реальности» связан с выходом за границы обыденного мира, в «зазеркалье», в котором посредством тела я переживаю в себе присутствие Ничто? Это чувство озарения я также переживал во время значимых для меня событий, в поле внимания которых актуализировалось чувство сопричастности с миром и исчезала социальная оценка моего положения в нем.

Скорее, «эффект реальности» — это встреча с «изнанкой» мира, который всегда здесь и который доступен для познающего субъекта исключительно посредством чувства. Но это чувство связано с *переживанием реального*, а не с восприятием иллюзорного мира, описываемого в работах, посвященных исследованию «эффекта присутствия» (Войскунский, Селисская, 2005, с. 84–94).

Наш опыт осознания чувства Ничто, данного нам в ощущениях и переживаниях, но не определяемого на уровне рационального мышления, позволяет выдвинуть *гипотезу о целостности человека, присутствующего в феноменальном мире, который обладает множественностью качеств и состояний. В единстве с сущностью феноменального мира и выражается жизненность индивидуума, его способность переживать чувство Красоты.*

Это чувство возникает естественным образом, и мы можем только найти близкие аналогии в этой реальности. Так, работы художника А. Лобанова притягивают внимание своей естественной гармонией форм, цвета и содержания. Именно эти качества позволили нам использовать их в сессиях *арт-терапии в рамках метода десенсублизации.*

Работа художника Артема Лобанова «Маки» (рисунок 1.88) притягивает своей легкостью и теплом. Красные маки — это символы жизни, дарящей энергию и движение, это пространство, наполненное воздухом и незавершенностью форм. Естественность и открытость делают этот мир образов близким и уютным для воспринимающего субъекта.

На другом рисунке «Полет» (рисунок 1.89) художник раскрывает внутренний безбрежный мир ребенка, в котором соединяются волшебство и реальность, надежда и вера, полет и яркость. Нужно только очень захотеть... и чудо произойдет, мир откроет свои тайны человеку летящему, творящему, удивляющемуся.



Рис. 1.88. *Артём Лобанов. «Маки»*



Рис. 1.89. *Артём Лобанов. «Полет»*

Итак, феноменальное тело доступно для восприятия, а значит, и для познания. Его качество – Красота – говорит о его витальности, здоровье. Красота является объективным феноменом, базовым ориентиром гармоничного развития человеком себя. Определяя кри-

терии красивого, индивидуум, обращаясь к ним, сознательно способен регулировать состояние своего феноменального тела, своего здоровья, развивать в себе способности к саморегуляции и познанию сущности Ничто.

НЕЙРОПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ САМОРЕГУЛЯЦИИ

Вопрос о возможностях человека по исследованию и изменению себя — это вопрос о смысле его существования, его отношения к себе и к другим. Кто мы и куда мы движемся? В чем смысл жизни и что нас ждет после перехода в инобытие? Эти и другие вопросы бесконечно задает себя всякий разумный человек и, не найдя на них ответы, остается неприкаянным, неудовлетворенным своей жизнью. Определение смысла и ясности своего бытия достигается исключительно посредством эксперимента над собой.

В своем повествовании о возможности познания феноменального тела и его регуляции мы хотим избежать неопределенности, многозначности в описании фактов и феноменов, присущей немногочисленным работам представителей различных культурных традиций, которые были посвящены анализу собственного опыта исследования. Мы полагаем, что современный язык, сложившийся в философии и науке, позволяет точно выразить суждение, не прибегая к использованию абстрактных категорий. Последние придуманы людьми, стремящимися заглянуть по ту сторону материальной реальности, в Ничто, в то, что невозможно описать в рамках научной парадигмы. Метафизические категории используются для обозначения того, что остается непостижимым для рационального сознания. Но именно благодаря этому сознанию мы пытаемся определить для себя то, что недоступно для объективного анализа. Таким образом мы входим в противоречие с наблюдаемым процессом рефлексии; отвергая силу «рацио», мы возвращаемся к нему в процессе его отрицания.

Немного о предыстории вопроса.

Актуализация интереса к исследованию возможностей восприятия и определения субъектом себя происходит в начале XX в. Последовательный анализ данной проблематики представлен в работах философов феноменологического направления — Э. Гуссерля, М. Мерло-Понти, Б. Вальденфельса и др. Исследование проблемы

связывается с рассмотрением сущности движения, восприятия, сознания. Особое влияние на понимание природы человеческого существования также оказали идеи представителей экзистенциализма — К. Ясперса, Ж.-П. Сартра, А. Камю, Г. Марселя, которые рассматривали человека как существо, способное само определять свое бытие, обуславливать формы его познания.

Представители немецкой философской антропологической школы выдвигают задачу определения места человека в системе органической жизни. Индивидуум, обладая «эксцентрической позициональностью» (Х. Плеснер), способен осуществлять рефлекссию своего органического бытия, постигать себя как «предметно данное тело», как душу в теле и как «Я» (М. Энафф, П. Шульц). В то же время А. Гелен пишет о «незавершенности» человека в силу его «неприспособленности» к миру и «оттеснения инстинктов»; преодоление, снятие ущербности человека он видит в его способности созидать себя и среду.

Особое место в развитии взглядов на проблему психического здоровья занимает психоаналитическое направление: в работах З. Фрейда, К. Г. Юнга, В. Райха, А. Лоуэна, Э. Нойманна состояние здоровья рассматривается как конфликт вытесненных и реальных психических процессов и сознательных намерений. В свою очередь, Ж. Лакан усматривает в человеческом бытии радикальную несоизмеримость с природным началом; возможность ее восполнения он видит в функциях символического — в традиции, культуре, языке. Тенденция к символизации наиболее последовательно прослеживается в работах философов постмодернизма Ж. Дерриды, Ж. Делеза, Ф. Гваттари, Ж. Батая, М. Фуко, Ж. Бодрийера, Ж.-Л. Нанси и др. Тело наделяется различными дискурсивными значениями, становится конструктом мысли.

Проблеме психического здоровья личности и воспитания здорового образа жизни было уделено внимание в работах российских ученых XX в. В. М. Бехтерева, М. И. Покровской, П. Ф. Лесгафта, И. Т. Назарова, А. Е. Адрианова и др. Во второй половине XX столетия гигиенические аспекты здоровья у детей и в семьях рассматривались в трудах И. И. Шувалова, С. А. Аптаева, В. А. Холодовой, Т. В. Благодаровой, В. Н. Кудинова и др. Проблеме формирования психофизической защиты организма и саморегуляции были посвящены работы С. Б. Мельникова, Ю. Е. Дворянина, В. И. Аверкова и др. Однако результаты представленных исследований в области психологии здо-

ровья и саморегуляции стали известными только узкому кругу специалистов и не получили реального воплощения.

Несмотря на то, что в копилке современной науки можно обнаружить различные методические решения вопросов психической саморегуляции, проблема осознанной коррекции личностью собственного здоровья не решена. Из существующих подходов регуляции психосоматического состояния выделяют такие, как аутогенный тренинг И. Г. Шульца, метод прогрессивной релаксации, разработанный Д. Джейкобсоном, методика систематической десенсибилизации Дж. Вольпе, метод биологической обратной связи, метод медитации, методика психорегулирующей тренировки А. В. Алексеева, метод идеомоторной тренировки и др. Однако, несмотря на относительную эффективность их использования в решении определенного круга психосоматических проблем, вопрос о методологии целостного оздоровления остается открытым. В подборе регулирующих приемов доминирует эклектический подход, вне поля внимания остается создание моделей оздоровления с учетом индивидуальных особенностей человека.

Исследование возможностей формирования способностей к саморегуляции здоровья представлено в работах проф. Г. Лозанова. С 1985 г. до конца XX в. в центре «Суггестология и развитие личности» Софийского университета разрабатывалась концепция о внушении (суггестологии), рассматривающая пути освобождения скрытого потенциала возможностей человека, связанных с регуляцией своего целостного состояния. Ряд теоретических положений психотерапии и психогигиены обучения легли в основу учебно-воспитательного процесса, направленного на раскрытие резервов памяти, повышение интеллектуальной и творческой активности молодого человека. Исходя из теории психофизиологии, была разработана методология, построенная на синтезе воздействия трех ресурсных групп: психологических, дидактических и художественных. Следует отметить, что средства искусства рассматривались как наиболее эффективные для гармонизации восприятия, переживания и раскрытия резервов личности.

При рассмотрении вопроса о возможности регуляции субъектом своего целостного состояния здоровья встает вопрос о природе воздействия мысли, намерения, образа, чувства на психосоматическую сферу. Если в предыдущем материале наше внимание было уделено последовательному изучению онтологических аспектов

природы образа и тела, чувства и сознания, то далее мы остановимся на рассмотрении нейрофизиологических и нейропсихологических аспектов саморегуляции целостного состояния организма и отдельных его функций.

Итак, каждой индивидуальности, с одной стороны, присущи врожденные, генетически детерминированные качества и способности и, с другой стороны, вложенные в его сознание социально-психологические установки и системы оценок. С точки зрения современной науки, функциональная организация человеческого мозга отвечает за формирование и действие всех составляющих элементов темперамента и личности. И несмотря на то, что структура мозга представляет собой крайне сложное функциональное образование, можно выделить те его подструктуры, которые отвечают за формирование ощущений и образов, получаемых в процессе восприятия объектов внешнего мира, и те морфологические образования, которые определяют характер возникновения ощущений от восприятия состояния внутреннего мира.

Нейрофизиологические исследования показали, что формирование образа внутреннего мира обеспечивается деятельностью нейронных систем с множественными внутренними связями, подкрепленными обширным числом нейронов с короткими, сильно разветвленными тонкими волокнами. Центральная роль в этом преобразовании принадлежит рецепторам ствола мозга, особенно чувствительным к химическим веществам, содержащимся в окружающей ткани и кровяном русле.

При этом ряд исследований показало, что разделение мозга на задний, средний и передний планы весьма условно, свойства ретикулярной формации среднего мозга присущи и части гипоталамуса и таламуса. Такая организация мозга обеспечивает быструю передачу информации от глубоких структур ретикулярной формации до новообразований неокортекса и наоборот. Иначе говоря, морфологическое строение мозга обеспечивает эффективное взаимодействие и взаимовлияние его различных подструктур, определяющих уровень и характер регуляции общей возбудимости центральной нервной системы.

Для понимания механизмов воздействия сознания-мысли, сознания-образа на психофизическое состояние организма, приведем выводы, полученные Лешли при описании источников активации нервной клетки:

«Здесь мы сталкиваемся с такой дилеммой. Нервные импульсы проводятся по определенным, строго ограниченным путям, по сенсорным и моторным нервам и в центральной нервной системе от клетки к клетке и через-определенные межклеточные связи. *Однако кажется, что все поведение детерминировано массой возбуждения, формой, отношением или соотношением возбуждения внутри общих полей активности безотносительно к отдельным нервным клеткам.* Важна динамическая структура возбуждения, а не отдельный элемент» (курсив мой. — В. Н.) (Прибрам, 1975, с. 134).

Гипотеза о существовании нейрологических сил, определяющих целостный характер деятельности мозга, позволяет допустить возможность формирования психического механизма самоорганизации человека. В ракурсе данной онтогносеологической позиции можно предположить, что в осознанной организации внутренней жизни организма должны участвовать все структурные компоненты мозга, включая те, которые отвечают за формирование мысли и психических образов. Исходя из постулата о том, что «подобное рождает подобное», можно принять идею о единой природе развития всех форм проявления организма — от низших (материальных) до высших (психических).

При этом структурная организация мозга не сводится только к принципу иерархической соподчиненности различных систем мозга; существует определенная избыточность участия функциональных систем в процессе принятия решения (Хомская, 1987, с. 43). Такая форма организации имеет компенсаторное значение, обеспечивает резервные возможности мозга для развития и совершенствования.

В то же время мозг обладает врожденной способностью к пластической перестройке своих функций, благодаря которой осуществляется быстрая адаптация организма к изменениям внешней среды. Эта способность обусловлена клеточными механизмами мозга, строением нейронов, осуществляющих передачу информации. В исследованиях Блюма отмечается мысль о том, что «во время короткого периода возбуждения внутренность нейрона менее чем на 1/1000 секунды становится положительной. Этот переход от обычного отрицательного состояния содержимого клетки к кратковременному положительному называют *потенциалом действия*, или *нервным импульсом*... Главное преимущество электрического проведения импульса по аксону состоит в том, что возбуждение быстро распространя-

ется на большие расстояния без какого-либо ослабления сигнала» (Блум, Лейзерсон, Хофстедтер, 1988, с. 41).

Согласно исследованиям Б. Либета (1966), И. Камийя (1968), Г. Галбрейфа с соавт. (Galbraith et al., 1970), Энгстрема, Лондона и Харта (Engstrom, London, Hart, 1971) доказано, что электрическая активность соединений в центральной нервной системе связана с процессом осознания. Так, испытуемые могут различать состояние ЦНС с доминирующей частотой в 10 Гц волн альфа-ритма, продуцируемых их мозгом, которое характеризуется переживанием чувства приятного расслабления. При этом ощущения, вызываемые стимуляцией мозга, возникают не сразу, а спустя 0,5 с—5 мин. Согласно выводам Либета, ощущение от электрической стимуляции возникает тогда, когда создается некоторое устойчивое энергетическое состояние в мозговой ткани.

В свою очередь ранние исследования Д. Хебба (1949) показали, что характер восприятия определяется степенью возбуждения специфических клеток в центральной нервной системе. Последующие исследования подтвердили данные выводы (Юнг, 1961). Это дало основание предположить, что единица восприятия соответствует нейронной единице. И далее экспериментальные работы Кёлера (1958) показали, что существует прямая корреляция между функциями мозга, поведением и электрическими полями постоянного тока, вызываемыми в мозгу посредством стимуляции.

С учетом данных выводов К. Прибрам выдвигает *голографическую гипотезу функционирования мозга*, согласно которой «голография понимается как мгновенная аналоговая кросс-корреляция, осуществляемая в результате сопоставления фильтров» (Прибрам, 1975, с. 174).

Современные нейрофизиологические исследования, проведенные в Институте мозга Н. П. Бехтеревой, позволили выделить два принципиально важных свойства мозга:

- «минимизация территорий мозга, необходимых и достаточных для обеспечения сформированной и стабильно реализующейся функции;
- закрепление, фиксация функций в мозге в матрице долгосрочной памяти» (Бехтерева, 1980).

Выделяя «жесткие» и «гибкие» звенья мозгового обеспечения психической деятельности, Н. П. Бехтерева подчеркивает мысль о рациональном обустройстве системы саморегуляции организма. Если жесткие звенья отвечают за существование и обеспечение экономич-

ности работы мозга, то гибкие обладают свойствами, определяющими развитие и адаптацию организма в новых условиях.

Таким образом, функциональная организация мозга говорит о вовлеченности в процесс саморегуляции всех его структур. Вызревая в процессе онтогенеза, механизмы мозговой регуляции функционального состояния организма, с одной стороны, обеспечивают лучшую адаптацию человека к новым средовым условиям, с другой — обеспечивают нейрологическое основание для развития у него способности к осознанной регуляции своего психофизического состояния. И решающее значение в этих условиях с точки зрения теории существования иерархичной структуры мозговых связей приобретают высшие психические формы отражения действительности, представленные в виде образов и мысли.

Вопрос лишь в том, насколько мысль способна обладать такой силой влияния, чтобы передаваемое посредством нее намерение личности привело к изменению целостного состояния организма? И может ли этот механизм регуляции состояния функций организма быть активирован благодаря осознанному намерению человека изменить свое психосоматическое состояние?

Онтогносеологический анализ опыта саморегуляции

С тем чтобы ответить на эти вопросы и приблизиться к реализации идеи о том, что всякий рефлексирующий себя субъект способен к самосовершенствованию и регуляции состояния собственного организма и психики, мы провели собственный пролонгированный эксперимент продолжительностью 25 лет. Помимо автора в исследовании приняло участие более 1000 человек в возрасте от 18 до 55 лет различной этнокультурной принадлежности. Проект получил название *Наули* — одной из эффективнейших техник хатха-йоги, направленной на регуляцию широкого спектра соматических проблем организма. К ним, в частности, относится решение таких вопросов, как регуляция функционального состояния органов брюшной полости, сердечно-сосудистой, дыхательной и иммунной систем, а также развитие способности к глубокому сосредоточению на восприятии афферентаций о состоянии внутренних систем организма и управлении ими посредством намерения (мысли-образа).

При создании модели эксперимента мы опирались на методологию, разработанную нами с позиций синергетики, трансперсональ-



Рис. 1.90–1.93. Этапы выполнения техники «Наули» (проф. В. Н. Никитин, 2015)

ной и арт-терапии, на знания в области нейропсихологии, нейрофизиологии, психологии ощущений, восприятия, эмоций и сознания. Определяющим началом в достижении состояния трансгрессивного перехода выступают идеи философии сознания и жизни Патанджали и А. Бергсона, онтологии восприятия М. Мерло-Понти, философии свободы А. Бердяева, трансгрессии М. М. Бахтина, философии сознания и рефлексии М. К. Мамардашвили.

Целью эксперимента являлось исследование закономерностей изменения состояния организма и психики в течение 10 дней в процессе последовательной практики систем упражнений по саморегуляции.

В ходе эксперимента был разработан алгоритм последовательного действия с учетом индивидуальных психофизиологических особенностей респондентов. В процессе тренинга использовались приемы работы с художественным образом и резонансным голосовым звучанием с использованием «регулирующих» возможностей морской среды. Эксперимент проходил в экологически чистых местах побережья Черного моря, в частности в заповеднике Кара-Дере в Болгарии.

В основу эксперимента также были положены теоретические и практические выводы, полученные на основе анализа многолетнего опыта наблюдения и исследования автором собственных возможностей регуляции своего психофизического состояния.

Предварительный анализ психологических механизмов осознанной регуляции субъектом своего психосоматического состояния показал, что эффективность его действий по саморегуляции зависит от *уровня развития его сознания* и его *представлений о гармонии и красоте*. В качестве гипотезы выдвигалось положение о том, что *эффективность регуляции индивидуумом собственного состояния тела и психики определяется уровнем развития его рефлексии и сензитивности*. В сферу внимания были включены вопросы об экзистенциальных представлениях референтов, о смыслах их существования.

Постановка проблемы

По всей видимости, центральным вопросом, определяющим вектор движения всякого ищущего знания человека, является вопрос о том, способен ли он изменить самого себя, сделать себя более здоровым и совершенным. Существует ли вообще такое знание или человек остается «вещью в себе» — непознаваемой сущностью и для себя, и для других? Позволяет ли такое знание решать насущные психические и телесные проблемы, проникать в пространство трансцендентального, в котором покоятся ответы на вопросы о смысле нашего существования?

В поисках ответов современный человек обращается к литературным источникам, в которых описываются практики различных систем самопознания — от «классической» йоги Патанджали до интегральной йоги Шри Ауробиндо, от суфийских проектов Гурджиева до авторской системы духовного развития «панэвритмии» Петра Дынова, от метафизики Елены Блаватской до «пейотль»-путешествий Карлоса Кастанеды. Однако в представленной литературе исследо-

вание вопроса о способности субъекта к осознанной саморегуляции сводится к описанию и анализу примеров из различных эзотерических практик или телесно-ориентированных подходов в психотерапии.

В действительности публикаций, посвященных системному описанию и научному анализу результатов процесса самопознания, крайне мало. При обилии эзотерической литературы мы редко встречаем попытки системного обоснования процесса формирования способностей к регуляции субъектом своего психофизического состояния, а тем более исследования пролонгированной практики регуляции состояния своего тела.

Предметом исследования, как правило, выступают физиологические параметры организма и мозга, фиксируемые с помощью современных подходов в области биологии, нейрофизиологии, нейропсихологии. Эти данные, безусловно, имеют научное значение для понимания процессов, происходящих в человеке на уровне материального тела. Но они не позволяют увидеть целостной картины связей психического и физического, духовного и материального в человеке, оставляют за скобками рассмотрение влияния сознания и духовности на результаты эмпирического опыта.

В этой связи тем более актуальным становится анализ тех немногочисленных примеров исследования практик самосовершенствования, которые могут приоткрыть завесу над пониманием генезиса взаимосвязей в человеке двух его начал и возможностей самоорганизации.

Стратегии исследования сознания

Что же явилось методологическим основанием разработки модели нашего эмпирико-аналитического эксперимента саморегуляции? Если фиксация физиологических показателей является недостаточным условием для получения объективной информации о возможностях человека, то вопрос заключается в том, что может дополнить, а возможно, и изменить научное представление о феномене осознанной регуляции человеком состояния своего тела?

Ответ на данный вопрос кроется в понимании характера восприятия человеком феномена «человек». Если исследователь придерживается механистической точки зрения (в контексте философии картезианства), то человека «человеческим» делает его ментальный рассудок, выступающий в качестве функции физического мозга.

В этом случае изучение структуры и функций мозга может приблизить нас к разгадке вопроса о сущности человека. Напротив, допущение о существовании некоего потустороннего мира уводит исследователя от объективной фиксации параметров состояния организма и психики в сторону их поверхностного описания и попытки объяснения природы скрытых от прямого восприятия «жизненных сил».

Безусловно, и та и другая методологическая позиция в той или иной степени позволяет описать человека, однако обе позиции не оставляют надежды на достижение истинного знания о реальном переживании субъектом своего психофизического состояния. Именно поэтому в своем исследовании мы попытались избежать данной дихотомии, допуская мысль о том, что человек является объектом отражения и материального мира, и того, что остается вне постижения на нынешнем уровне сознания, но проявляет себя в наблюдаемых проявлениях жизни его феноменального тела.

В качестве точки отсчета в разработке модели эксперимента мы взяли основные постулаты *теории синергетики* о жизни диссипативных систем, к которым, безусловно, относится и человек. Ключевыми понятиями в синергетике, как известно, выступают категории порядка и хаоса.

Исходя из предпосылок теории синергетики, в качестве допущения мы выдвинули *гипотезу, согласно которой возможность самоорганизации определяется способностью человека к регуляции в себе психического и соматического состояний путем уравнивания сил, определяющих порядок и хаос его восприятия, чувствования, мышления, поведения.*

Под *порядком* мы понимаем осознанное действие, направленное на себя и мир. Под *хаосом* — то, что протекает вне сферы осознания, некое отражение актуальных бессознательных намерений человека. Так, например, если индивидуум некоторое время способен удерживать сосредоточенное внимание на ощущениях, отражающих состояние его тела, то можно говорить об определенном уровне порядка в его осознании себя. И напротив, неспособность к концентрации внимания на ощущениях говорит о хаосе в его восприятии собственного организма.

Безусловно, в каждой конкретной деятельности проявляют себя определенно сформированные в процессе онтогенеза и, возможно, заложенные на уровне генома способности и навыки. Именно они и указывают на степень осознания объекта или процесса и, соот-

ветственно, эффективности деятельности субъекта в той или иной области. В контексте поставленной задачи нас интересует способность к осознанному восприятию индивидуумом состояния собственного тела и его функций и, как следствие возможности развития способности регуляции состояния психосоматической сферы.

Каким же образом мы можем определить способность к рефлексии и тем самым к регуляции своих психофизических возможностей? При решении данной задачи встречаются методологические затруднения. Если мы рассматриваем человека как некоторое неразрывное единство всех его способностей и знаний, то каким образом можно определить его способность к целостному глубинному восприятию себя? Что, собственно говоря, обуславливает наше понимание себя?

Очевидно, что представление индивидуума о себе складывается в процессе онтогенетического развития. Окружающий мир закладывает в развивающееся сознание информацию о себе и тем самым научает человека воспринимать и понимать себя таким образом, который закреплен в предъявляемом ему знании. В природной среде индивидуум способен видеть и интерпретировать информацию, которая проходит вне поля осознания субъекта, выросшего в урбанизированном мире.

И наоборот, «культурный» человек в отличие от «природного» является носителем знания, сложившегося в обществе в процессе его исторического развития. Это знание отражает установки и ценности социального мира, которые, становясь значимыми в процессе социализации, предопределяют характер восприятия и переживания индивидуумом себя и среды. И в первом и во втором случае сознание отражает то, что актуально для конкретного субъекта в мире окружающих его объектов. А актуальным является то, что помогает ему выжить.

Иными словами, сознание является продуктом воздействия среды на человека; оно всегда видоизменяется в сторону большей приспособляемости его к миру. Но и сам индивидуум на определенном уровне развития рефлексии способен выбирать объекты среды, посредством которых сознание, направляя внимание на самоё себя, будет развивать в себе определенные качества и возможности. Чем выше уровень сознания, который может быть определен по характеру взаимодействия субъекта с собой и миром, тем эффективнее его развитие и тем продуктивнее его деятельность по отношению к человеку в целом.

Значение сензитивности

Говоря о возможности регуляции индивидуумом состояния и функций собственного организма и психики, невозможно не отметить мысль о том, что познающая себя личность должна обладать развитой способностью к восприятию и чувствованию. Речь идет как о восприятии качеств и признаков внешнего мира, так и о перцепции и переживании впечатлений о состоянии собственного организма, чувств и мыслей. Способность к уточненному восприятию и различению расширяет возможности объективного исследования предметов наблюдения и, соответственно, нахождения приемов и средств воздействия на них.

Так, мастера кухни способны определять сложный спектр вкусовых комбинаций и зачастую на интуитивном уровне предвосхищать идеальные сочетания вещественных компонентов, благодаря которым достигается гастрономический вкусовой эффект. Талантливый художник схватывает композицию цвета, исходя как из своих эстетических предпочтений и художественных намерений, так и путем отбора цветовой гаммы по наитию, не прибегая к рациональному суждению. Способность к организации перцептивного пространства в определенной степени формируется в процессе обучения. Но, без всякого сомнения, для каждой индивидуальности существует своя генетическая основа, которая инициирует особенности организации нейронных структур мозга, ответственных за перцептивное различение.

Мы полагаем, что фактор *сензитивности* неразрывно связан с фактором *рефлексии*. Исходя из филогенетически закрепленной возможности развития вида, оба фактора обуславливают вероятность достижения индивидуумом такого уровня сознания, который позволяет изменять состояние организма и его функций посредством направленного внимания. *Знание индивидуума относительно характера жизнедеятельности собственного организма и психики, получаемое в ходе осознанного наблюдения за своим поведением в процессе онтогенеза, является базовым основанием для интенции его намерений по их гармонизации.*

Методология исследования

Методологическое обоснование представленного эмпирического исследования было сформулировано в двух авторских диссертационных работах в области философии и практической психологии (Ни-

китин, 2002, 2007), посвященных аналитическому и практическому исследованию феномена телесности человека. Исследованию онтогносеологических и психологических сторон формирования образа и его воздействия на сознания и тело посвящены научные монографии в области философской онтологии, телесно-ориентированной терапии и арт-терапии (Никитин, 2006, 2014).

Следует отметить, что телесность как феномен переплетения в человеке соматического и психического является отражением исключительно индивидуального, а не всеобщего начала. Вопрос об объективности познания собственной телесности сводится к возможности осуществления беспристрастного опыта исследования состояния собственного тела, его проявлений и его связи с миром души. И это исследование не может носить отпечаток случайного действия и не должно быть скрупулезно выстроено на ментальном уровне. В обоих случаях объективное восприятие состояния тела и его функций, и отражения его жизни в ментальном мире рушится из-за неготовности сознания к переработке неупорядоченной или жестко упорядоченной информации о нем. Ни строгая рационализация, ни следование за интуицией не позволяют приблизиться к такому состоянию сознания, которое может уловить в своих ощущениях признаки нового опыта и научиться управлять производными этого опыта.

Знание, как изменить себя, произрастает из столкновения ранее приобретенного индивидуумом представления о Человеке и собственного опыта переживания нескончаемых эпизодов восприятия и чувствования форм проявления своей души и своего тела. Это знание не может быть полным, так как оно строится на отрывочных воспоминаниях о себе и относительном представлении о природе Человека. Иначе говоря, оно рождается в ходе перманентного наблюдения за собой и миром и потому постоянно изменяется. И тем не менее в этом круговороте противоречий можно наблюдать некоторые закономерности, опираясь на которые мы можем получить ожидаемый результат. Или, напротив, мы способны предвосхитить такое состояние сознания и чувствования тела, которое на данном этапе нашего развития не позволяет продвинуться дальше в объективации информации о себе.

Исходя из вышесказанного, мы считаем, что открытие в себе способности к управлению соматической сферой предполагает наличие такого состояния сознания, находясь в котором индивидуум мини-

мизирует активность вербального мышления, оставаясь при этом в состоянии полного осознания себя. В научной литературе такое состояние сознания определяют как *измененное* состояние сознания, или *состояние транса*. Раскрытие его содержания носит скорее описательный, чем онтологический характер в силу того факта, что сам феномен сознания остается скрытым для понимания. Более того, в нашем случае речь идет об управляемом состоянии транса, нацеленном на трансгрессивный переход в сознании познающего себя субъекта.

Условия трансгрессивного перехода

Какие же предпосылки создают условия для достижения состояния *управляемого транса*? Анализ результатов наблюдения позволяет нам выделить приоритеты в оценке значения качественных характеристик среды и самого исследующего себя субъекта, к которым мы можем отнести следующие факторы:

- чувство свободы от эгоцентрических установок и, как следствие этого факта, открытость субъекта к новому опыту восприятия и переживания;
- высокий уровень развития аналитического мышления, обеспечивающий субъекту возможность объективировать результаты получаемого опыта наблюдения и регуляции;
- готовность к риску, к вхождению в ситуацию, требующую коренной перестройки стратегии выживания, что обеспечивает трансформацию всей системы самоорганизации личности;
- способность к осуществлению креативного действия, свидетельствующая о выраженном стремлении субъекта к поиску нового знания;
- обширный опыт осознания субъектом собственного телесного и чувственного переживания, указывающий на развитие сензитивных способностей и эмоциональной сферы;
- отсутствие признаков аддиктивного поведения, что обуславливает возможность волевого сосредоточения внимания и чувств на последовательном исследовании новых состояний души и тела;
- осуществление опыта исследования себя в экологически сохранных природных условиях, обеспечивающих информационно-энергетическую защиту субъекта от негативного антропогенного воздействия;

- нахождение в природной среде, облегчающей и усиливающей трансгрессивный эффект, который стимулирует включение механизмов адаптации, заложенных на уровне генома.

Безусловно, перечень феноменальных позиций можно продолжить. Но вопрос заключается не в том, чтобы ранжировать значимость представленных факторов для осуществления трансгрессивного перехода, а в том, чтобы определить целостную картину методических предпосылок, обеспечивающих возможность достижения субъектом познания особого, аутентичного знания о себе.

В этой связи особо следует подчеркнуть значение для процесса самопознания первой позиции. Эгоцентризм отражает в себе такое состояние сознания личности, в котором мир и сам субъект познания предстают в жестко определенной позиции. Такое отношение к реальности проходит вне критического анализа со стороны сознания субъекта. И, как следствие этого, эгоцентрический характер восприятия отражается в постоянном сопоставлении своего отношения к событиям любого порядка. Такой человек не знает покоя, его внимание увязает в оценке текущих событий, ему трудно сосредоточиться на ощущениях собственного тела, так как само физическое тело воспринимается как менее значимое, чем чувства, рождаемые от оценки ситуативного, внешнего фактора.

Для такого субъекта, исходя из его представления о миропорядке, характерно стремление критического контроля за внешними действиями других. То, что не вписывается в его понимание, решительно отвергается. Иначе говоря, его внимание сосредотачивается не на восприятии нового, ранее не определенного факта или ощущения, а на оценке того, что воспринимается через призму устоявшихся установок. И, таким образом, дверь перед новым опытом захлопывается; чуть приоткрывшись, она закрывается под давлением рациональной критической оценки.

Эгоцентризм обуславливает формирование такого типа отношения к реальности и поведения, осуществляя которое личность испытывает постоянное возбуждение, переживает состояния аффекта или депрессии (амбивалентные чувства). Ни высокий уровень интеллекта и культуры в целом, ни относительно здоровое тело не позволяют такой индивидуальности продвинуться в познании себя.

К сожалению, можно констатировать факт, что современное европейское сознание крайне эгоцентрично. На это указывают работы

таких выдающихся исследователей сознания, как Карл Ясперс и Эрих Фромм, отмечавших тот факт, что для современной цивилизации невротическое состояние сознания является нормой. Но без переживания чувства покоя и удовлетворения индивидуум не способен углубиться в восприятие того, что не имеет внешней оценки. Достижение нового знания о самом себе останавливается при первой попытке сосредоточения на том, что не имеет предметного характера, и тогда такой субъект обращается к мнениям других. В этой неспособности достижения трансцендентального состояния и заключается ответ на вопрос о том, почему большая часть практикующих респондентов системы совершенствования не достигают даже минимального успеха.

Когда мы говорим о трансгрессивном переходе, то подразумеваем некий скачок в неизвестное, заключающийся в допущении постижения того, что еще не определено на языке слов. Наше намерение направляет внимание на восприятие ощущений и чувств, приходящих от тела и среды. По мере накопления опыта восприятия формируется знание о состоянии тела и его функциях. Этот процесс постижения себя не может быть регламентирован. Это постоянно живое, изменяющееся во времени качество восприятия, зависящее от текущего состояния тела, сознания, среды и предыдущего опыта наблюдения.

Скачок в сознании возникает в тот момент, когда опыт накопленного знания достигает некоторого критического порога. Мы не можем его предвидеть. Более того, наше стремление к его предвосхищению только усложняет путь и замораживает процесс познания. В этом противоречии желаемого и достижимого заключается загадка нашего существования. Без намерения невозможно движение в сторону знания, однако чрезмерное желание достижения истины приводит к остановке познания. Где же находится граница оптимального стремления?

Чтобы попытаться ответить на этот вопрос, зададимся другим. Каким образом рождается стремление к самопознанию, что предопределяет наше стремление к постижению себя и мира? С биологической точки зрения это стремление к выживанию, это базовый безусловный рефлекс. Расширение знания о своих возможностях и об устройстве мира делает нашу жизнь более эффективной и продуктивной.

Однако существует и другой взгляд на понимание природы познания. Мы познаем мир не из необходимости выживания, знание

о нем освобождает нас от страданий и делает бессмертными. «Для того чтобы освободить человека от страдания, санкхья и йога предлагают отрицать страдание как таковое, что, по их мнению, ликвидирует любую связь между страданием и Я», — отмечает румынский исследователь брахманистской традиции йоги Мирча Элиаде (2009, с. 29). И далее: «Тот, кто желает обрести независимость, должен начать с глубокого постижения сущности пракрити и законов, управляющих ее эволюцией» (Элиаде, 2009, с. 19). Под «пракрити» Элиаде понимает первоматерию.

Исходя из этого постулата, можно допустить мысль, что *желание постижения себя и мира вызвано нашим стремлением к бессмертию*. Достижение знания, которое открывало бы завесу над тем, кто мы есть и в чем смысл нашего существования, возможно только посредством эмпирического опыта исследования себя и мира.

Казалось бы, каждый человек должен быть мотивирован к самопознанию. Однако в действительности крайне малое количество людей стремится к исследованию себя, большая часть человечества даже не помышляет об этом. Здесь мы подходим к критической точке нашего рассуждения. Почему у одного человека стремление к саморазвитию проявляет себя уже в детстве, в то время как у другого оно спит под бременем текущих проблем и желаний? И даже те, кто встали на путь познания, остаются крайне неадекватными в восприятии себя и мира. В данном случае мы видим логический тупик, экзистенциальный парадокс.

Кто или что скрывает нас от самих себя? Можем ли мы говорить о праве на свободу выбора или все уже предопределено? Наш опыт и наблюдения говорят о том, что для каждого индивидуума существует свой, необъяснимый с точки зрения логического мышления, мир вещей, в котором проявляется его Самость. Это, прежде всего, такие явления, как *сны, а также факты «случайной» синхронизации реальных событий*. Для одной личности эти феномены проходят вне сферы осознания, для другой выступают в качестве векторного знания для жизни.

Мы полагаем, что существует прямая корреляция между неповторимостью и глубиной переживания индивидуумом феноменов непредметного, образного мира и его способностью к восприятию того, что остается за пределами рационализации. В процессе перцепции такой субъект ориентирован не на интерпретацию наблюдаемого ощущения и соответственного ему чувства, а на непо-

средственное его восприятие и принятие его таким, каким оно дается ему, не замутненным деятельностью рационального сознания. Так воспринимают мир дети, наделяющие объекты реальности мифологическим значением.

Сакрализацию художественных образов, обладающих значением оберега, можно увидеть в творческих работах детей, создающих собственными руками фигуры Добряшей (рисунки 1.94–1.102). В творчес-



Рис. 1.94–1.102. Добряши

ком проекте арт-психолога Светланы Житных образ Добряша имеет терапевтическое значение: он помогает детям избавиться от чувства трансцендентного одиночества, страха и незащищенности. Идентификация с образом-оберегом ускоряет процесс самоопределения, развивает аутентичные, неповторимые нотки характера и поведения.

Пространство сна открывается индивидуальности, для которой мир не вписывается только в проблематику материального выживания. Намерения такой личности связаны с попыткой исследования того, что остается непознанным, неопределенным с точки зрения общепринятой логики. Возможно, такое состояние сознания и предопределяет страстное желание исследования себя; в нем отсутствуют жесткие установки и само ожидание результата, сам процесс познания и есть то, что является результатом намерения.

Риск как базовый принцип самоорганизации

Какой же стратегии в работе с собой должен придерживаться индивидуум с развитой рефлексией и высоким уровнем сензитивности? Наши пролонгированные исследования эффективности использования моделей самоорганизации на различных выборках респондентов позволяют выделить один из базовых принципов работы. Его суть заключается в том, что перестройка системы функционирования такого целостного материального образования, которое определяется понятием «организм», не может быть глубокой без опыта преодоления им (организмом) стрессовых состояний. Состояние стресса возникает в условиях, которые можно охарактеризовать как риски для жизнедеятельности организма.

Риск выступает в качестве причины, вызывающей «скачок» в перестройке функций всего организма. Эффект скачка отражает фундаментальный закон диалектики — перехода количества в качество. Он возможен только в той реальной ситуации, в которой тело вынуждено изменить форму и качество своего существования. Трансформация отношений между системами организма связана с достижением одной цели — выживание в новых условиях среды.

Процесс перестройки и адаптации тела к агрессивным по отношению к нему факторам сокрыт для рационального сознания. Мы можем его приблизительно описать, опираясь на объективные показатели функционирования биосистемы и субъективные впечатления о ее состоянии. Рациональное вмешательство в этот процесс

трансформации связей органических систем и психических структур, как правило, малоэффективен. Знание, которое мы получаем о характере протекания связей психического и физического, не позволяет нам сознательно управлять целостным состоянием организма. И этот очевидный факт указывает на то, что процесс перестройки системы может быть продуктивным в том случае, если субъект, имея объективное представление о законах функционирования тела и психики, способен вводить себя как единое психофизическое образование в благоприятные для себя условия развития.

И в качестве такого стимула к целостному изменению человека выступает феномен *риска*, принимая который, организм и психика вынуждены перестраивать свои функции. Безусловно, без предварительного опыта и подготовки человека к риску вероятность достижения оптимального функционального состояния организма сводится к минимуму.

С чем же могут быть связаны риски? Можно ли построить универсальную модель такого поведения, осуществляя которое человек изменяет состояние собственного организма в сторону усиления его адаптационных возможностей?

Следует отметить, что риск указывает на присутствие в акте действия волевого усилия, направленного на преодоление неких границ типичного для конкретной индивидуальности поведения. Рискуя, индивидуум попадает в ситуацию, в которой опыт его предыдущего существования не позволяет предопределить характер оптимального поведения. Степень риска свидетельствует о значимости для субъекта действия достижения намеченной цели. Чем значимее цель, тем выше степень активации ресурсов организма. *Но и ресурсы имеют свой предел. Следовательно, не всякий риск может привести к положительным результатам в перестройке функций организма.*

Безусловно, решение идти на риск принимает рациональное мышление, но его принятие строится на опыте предыдущей жизни. Интуитивно человек способен предчувствовать, предугадывать вероятность своей адаптации к тем или иным агрессивным условиям среды. Иначе говоря, интуитивное видение существования в условиях риска зарождается в сфере бессознательного, предопределяя характер мышления. В то же время способность к принятию риска зависит от объективного знания человеком возможностей своего организма и психики, а также особенностей воздействия средовых факторов на его целостное состояние. Чем меньше опыт действия

в неопределенных условиях, тем больше вероятность ошибки в принятии правильного интуитивного решения и тем меньше вероятность достижения позитивного эффекта от риска.

Иначе говоря, мы рискуем для того, чтобы расширить границы своего существования. Понимание базовых механизмов трансформации организма в тех или иных условиях дает надежду на предвосхищение результатов осознанного действия в состоянии риска.

С какими же модальностями нашего бытия могут быть связаны риски? Это, прежде всего, риски, направленные на:

- преодоление физических нагрузок с целью улучшения адаптационных возможностей организма;
- изменение характера питания с целью гармонизации работы висцеральных систем и всего организма в целом;
- адаптацию к психическим стрессогенным факторам, имеющим социокультурный след;
- принятие состояния депривации как необходимого условия по осуществлению направленного исследования психофизического состояния своего организма и осознанного управления им;
- терапию хронических заболеваний с целью усиления работы иммунной системы и всего организма в целом.

В каждом конкретном случае принятие той или иной модели действия строится с учетом вышеприведенных факторов, обуславливающих вероятность получения позитивного результата. Точкой отсчета в определении элементов, составляющих модель рискованного поведения, является объективная, беспристрастная оценка физических, психических и духовных сторон личности.

Роль мастера

Итак, вышеприведенный анализ смысла риска для перестройки функций организма позволяет говорить о том, что процесс самопознания и самоорганизации зависит от психических и физических особенностей индивидуума, которые предопределяют эффективность регуляции психосоматического состояния. Для каждой личности в каждый момент времени существует свое представление о факторах, определяющих процесс конфигурации соматической сферы на новом уровне, несводимый к ориентации на общие модели развития. Выбор продуктивного пути является одной из самых труд-

ных задач, которую, как правило, на определенном этапе движения к себе не может решить успешно сам субъект познания. Для этого у него нет ни знаний, ни возможностей.

Поэтому определяющую роль в организации терапевтического пространства и самого процесса совершенствования играет мастер (тренер-психолог, психотерапевт), который может видеть и понимать то, что недоступно для обыденного сознания. Видеть возможности конкретной индивидуальности дано такой личности, которая не только прошла собственный путь познания и добилась определенных результатов, но и понимает объективные механизмы регуляции психического и физического состояния человека. Знание, полученное в ходе многолетнего эксперимента над собой, имеет и объективную, и субъективную стороны. Оно не может быть конечным, идеальным. В качестве системы оценки достоверности субъективного знания выступает анализ личных достижений специалиста как в психической, так и соматической сферах. То, что отражено в теле, мыслях, образах и поведении мастера, говорит об объективности его знаний в отношении понимания себя и процесса саморегуляции. Напротив, любые расхождения между декларируемой мыслью и наблюдаемым результатом вызывают сомнение, отрицание представляемого субъективного опыта.

Безусловно, такое положение вещей вызывает сопротивление со стороны некоторых респондентов, видящих в подобной ситуации ущемление их права выбора пути к себе. Привилегия быть учителем никоим образом не означает превосходство одного человека над другим. Речь идет о наличии у специалиста знания, которое может быть положено в основу начала движения референта к себе. Специалист задает вектор движения, выстраивает начальную модель безопасного эксперимента ученика над собою. Как художник в живописи, мастер чувствует оттенки психического и физического отражения внутреннего мира человека, проекции его мыслей и чувств на себя и внешний мир; видит его способность к различению и пониманию воспринимаемой им информации о себе и среде.

Результаты эксперимента

При интерпретации опыта самоорганизации и саморегуляции вырисовывается следующий образ «человека познающего»: качество осознания индивидуумом функциональных возможностей организма и управления его витальными процессами определяется

глубиной рефлексии феноменального мира и себя как его продолжения. Каждый участник эксперимента достигает своих результатов, но все они имеют объективный характер и могут быть описаны в рамках научной парадигмы.

Анализ результатов работы пролонгированных групп (10 дней) показал закономерности в изменении состояния организма и его функций, психических и психологических сторон референтов. Терапевтический процесс всегда отражал три этапа трансформации сознания и тела.

Первые два—три дня референты переживают состояние экзистенциального хаоса: разваливаются ригидные установки и формы поведения, не вписывающиеся в новые условия существования. События переживаются драматично как в физическом, так и в психологическом планах. Возможно проявление органических и функциональных нарушений на телесном уровне, агрессии, аффектов, депрессии в психической сфере. Этот критический порог адаптации 90% участников групп преодолевают естественно и самостоятельно, остальным оказывается психологическая помощь в рамках индивидуальной терапии. Безусловно, это трепетный момент, требующий от ведущего высокого уровня профессионализма и душевных сил.

На втором этапе — *пребывание в состоянии хаоса*, который занимает от трех до пяти дней — постепенно исчезает болезненная симптоматика, нормализуются жизненно значимые функции, включая деятельность сердечно-сосудистой системы, желудочно-кишечного тракта и состояние суставов. По мере адаптации к процессуальным условиям референты осваивают техники регуляции своего психофизического состояния, научаются контролировать организмические проявления своего тела и формы коммуникативного поведения.

На третьем этапе — *креативном уровне*, который в силу ограничений времени тренинга продолжается два—три дня, можно наблюдать всплеск творческой активности референтов, проявляющийся и в создании художественных образов, и в работе с трансгрессивными состояниями. Психофизическое самочувствие не только стабилизируется, но и значительно улучшается. Исчезает болевая симптоматика, улучшаются показатели выносливости всех систем организма.

В ходе тренинга системно проводятся антропометрические и физиологические замеры. Так, великолепная динамика пульса показывает целостную перестройку всех систем организма. Если в начале тренинга после прохождения 3,5 км пути до моря пульс в среднем

находился в пределах 120–150 ударов и сам процесс движения занимал 1,5 часа, то к концу занятий пульс у большинства участников стабилизировался в пределах 70–90 ударов, время пути сократилось до 40–45 минут.

Но наиболее значимые изменения происходили на психологическом уровне: к концу тренинга состояние трансцендентального душевного равновесия обретали все референты, повышался их уровень внимания, при этом активизировалась аналитическая деятельность, изменялось содержание и структура композиции художественных образов в сторону конгруэнтных и эстетических решений. Большая часть респондентов пересматривали свое отношение к возможностям осознанной регуляции состояния собственного здоровья. Вес тела референтов за десять дней работы в среднем снижался на 3–5 кг. Во время тренинга не вводились требования по ограничению питания, но до осознания референтов доводилась научная информация о специфике законов питания и особенностей его усвоения организмом.

Полученные результаты пролонгированного эксперимента безусловно свидетельствуют о возможностях эффективной перестройки функций организма и психики за короткий срок пребывания человека в подготовленном терапевтическом пространстве эксперимента над собой. Безусловно, технику «Наули» осваивает небольшое количество людей в группе, но для остальных референтов это достижение доказывает идею возможности осознанной саморегуляции.

Можно сделать вывод и том, что процесс управления тем, что недоступно для обыденного сознания, например «вращением» прямыми и косыми мышцами брюшной полости (техника «Наули») посредством намерения (образа-мысли), обеспечивается *системной организацией нейронных ансамблей, ответственных за выполнение данного физического действия*. Подтверждением этой гипотезы является констатация у референтов, овладевших техникой «Наули», способности к регуляции качества собственного телесного движения. Исходя из теории построения движения Н. А. Бернштейна, для осуществления сложных двигательных актов необходимо наличие нейронных структур мозга, обеспечивающих осознанное управление качественными и пространственными характеристиками телесных репрезентаций (Бернштейн, 1990). При этом эффективность обучения техникам регуляции качества движения зависит от силы намерения, уровня сознания и опыта телесного переживания.

В заключение мы представляем эссе одного из участников тренинга саморегуляции, в котором в художественной форме отражены чувства и смыслы человека, познающего себя. Этот опыт переживания и выражения в художественном образе пространства самопознания показывает уникальность каждой личности в понимании процесса движения к себе. Это нарративный текст, несущий в себе предпосылки осознания личностью, ищущей истины, экзистенциальных вопросов.

**ВПЕЧАТЛЕНИЕ УЧАСТНИКА ТРЕНИНГА «НАУЛИ»
(15–24.08.2016) НАТАЛЬИ НИКИТИНОЙ**



Рис. 1.103. Наталья

Точка и расстояние

Эссе

С чего же все начинается?

Жил-был уединенный монах, старец, прелестное дитя. И вот однажды, в один день, миг произошло нечто, что... И с этого момента разворачивается история, представляя собой череду событий, ткется ковер времени, сцепляя все происходящее в единое полотно. Маленькая девочка превращается в очаровательную добрую принцес-

су, влюбляющую в себя всех вокруг; умудренный старец посвящает в тайны бытия непосвященных, и свет озаряет их лица...

Наша история начинается с Кара-Дере, небольшого местечка на берегу Черного моря, где еще плещется чистая вода и волны бьются о песчаный берег. Казалось бы, Кара-Дере вовсе не герой нашего романа, точка в пространстве, и не более того.

И вот мы стоим на самой верхней точке на плато и видим Кара-Дере как на ладони. Оно совсем недалеко, доступно. И не требуются дни, годы, как в сказках, чтобы добраться до него, преодолевая немислимые трудности. Мы начинаем спуск и неожиданно для себя попадаем в «разворачивающееся» пространство. Дорога от точки А до точки Б кажется уже не такой близкой и прозаичной: подсолнухи, мимо которых лежит наш путь, оказываются выше нашего роста и порою закрывают линию горизонта, уходя головками в небо. «Желтое в синем» — этот образ завораживает. Овраг, который с высоты птичьего полета казался овражком, вырастает в серьезную непроходимую преграду, и на какой-то момент дорога, вьющаяся вдоль него и поля «приподнимает» нас. И создается ощущение, что поле, самым чудесным образом, врезается глубоко в море, потому что за его кромкой виднеются корабли. По сути, они должны быть далеко от берега, а кажется, что они взлетели и причалили к полю.

Так что же такое точка и расстояние?

Переступив порог дома, мы отправились в путешествие, которое не обозначено на карте. Расстояние от дома до Кара-Дере превратилось из отрезка с двумя пограничными точками в путешествие в мир, который мы наделили своей сопричастностью. Мы отправились в путешествие за «другой» реальностью, в которой то, что воспринималось как точное, прагматически выверенное, незыблемо существующее, превращается в иллюзию: точка превращается в пространство, а пространство в бесконечность...

А так ли это?

Эссе

Двенадцать часов дня. Солнце находится в зените, но его лучи словно потеряли силу и свет: в небе, в воздухе, над морем стоит дымка, застилающая собой границы и стирающая все краски. В такие дни море будто спадает с неба: они оба серовато-бледные, нет привыч-

ной игры света и тени, исходящей от проплывающих над водной гладью облаков.

Мы поднимаемся на панорамную точку над Бялой: не видно привычных красных крыш домов, зелени садов, синевы гор — все погружено в беловато-серую дымку. Дыхание немного затруднено: высокая влажность окутала все вокруг. Кажется, что земля, воздух и море превратились в одно целое плотное пространство. Чувство лености и томности разлито над Бялой. По дороге на Кара-Дере нам не встречается ни один путник. Мы выходим к морю: оно тихое и спокойное. Аборигены, живущие на пляже, томно, будто в забытьи, лежат под тентами на песке. Редко кто из них «проплывет» словно в медитации мимо нас по кромке берега и скроется из вида. Никто из них не несет с собой питьевой воды, что так естественно для этих мест. Ее сегодня в избытке: в море, нежно плещущемся у берега, в воздухе, облипающем вас, и в самом теле, которое хочется обветрить, просушить и привести в подвижную легкую форму. Вода в море теплая, располагающая к долгому плаванию. Мы с удовольствием окунаемся в нее и плаваем настолько интенсивно и продолжительно, чтобы вернуть в теле ощущение приятной усталости от активной физической нагрузки. Пожалуй, на пляже мы чуть ли не единственные, кто зашел в воду, не распластавшись в ней в почти растаявшем состоянии.

На обратном пути, остановившись на «повороте черепахи», с которого открывается объемное видение пространства на несколько десятков километров, мы ловим себя на мысли, что безмятежную тишину полей и виноградников прерывают только звуки наших шагов: нет дуновения ветра, шелеста виноградных листьев, стрекотания кузнечиков, цикад, разговора птиц — ничто не подает голоса. Ощущение необыкновенной, почти вселенской тишины и спокойствия чувствовалось при созерцании Кара-Дере, моря, спадающего с неба, виноградников, полей с подсолнухами. Ни один из них не притеснял другого, не давил своей массивностью и мистичностью. Это было чистое восприятие мира, который слушал и созерцал самого себя. Это был мир, в котором читалось бытие спокойствия.

Но так ли это было?

Вечером того же дня мы пережили сильнейшую грозу и шторм. Картина мира через три часа представлялась совсем иной: огромные потоки энергии обрушились на нас со всех сторон. О спокойствии, созерцательности не было и речи. Но так ли это?

Всем видевшим и прошедшим Кара-Дере посвящается

Эссе

Появление мысли в голове, если призадуматься, — явление весьма необычное. Но мы настолько привыкли к ее или к их присутствию, что порою в нашей голове происходит то же, что и в штормовом море, когда одна волна накатывает с размаху на другую, гася ее, а через несколько секунд ее ожидает та же участь — быть побежденной следующей волной. Рой мыслей, которые беспрестанно толкаются, брыкаются и отвергают друг друга, похоже, становится новой моделью мышления в современном мире. Зацепить одну мысль за хвост, удержать ее и разворачивать в процессе размышления, любоваться ею, как закатом солнца, часами — вещь, к сожалению, во многом недоступная и недостижимая, особенно если она, эта мысль, напрямую связана с тем человеком, в чьей голове она зародилась. Сопряжение предмета моего внимания и меня как такового происходит одновременно, усиливая телесное переживание себя.

Идея отправиться в путешествие за самим собою порою так быстро покрывается скептической пылью или отвергается сомнением, или трансформируется во что-то, что воспринимается как естественное желание видеть себя успешным исключительно в современном социальном мире.

Начало пути на Кара-Дере начинается обычно с мысли: готов ли я, все ли взял с собою, как будто вещи и есть то, с чего начинается движение. С первой секунды ощущение того, что ты оказался на неизведанной дороге в неизвестном пространстве, приводит к тому, что глаз непрерывно фиксирует детали, которые в равной степени могут вызвать у тебя страх или радость очарования. Это и колючая трава, из-под которой может выскочить небольшая ящерка и мгновенно шмыгнуть в кустарник, и вьющаяся дорога меж поспевающим виноградником и ежевикой, склоненные головы подсолнуха на фоне синего неба и неожиданно появляющееся море, звук которого слышен задолго до того, как оно откроется взгляду.

Эта внутренняя разболтанность отражается в сбивающемся дыхании, учащенном сердцебиении, в неуклюжем, неуверенном шаге, в плоской стопе, которая тяжело ступает по дороге, цепляясь за торчащие корешки растений или разбросанные ветки, а когда попадаем на прибрежную полосу, стопы плюхаются или проваливаются в песок, неуклюже обходя мелкие ракушки, разбросанные на берегу.

Но вот в какой-то момент внимание сосредотачивается на дыхании, идти становится легче, стопа работает мягко, движение становится быстрым, уверенным и создается ощущение телесного вхождения в пространство. Оно перестает быть чуждым, недоступным, отгораживающимся, образуются, нарастают некие связи, поддерживающие меня в этой среде.

И, как это ни странно, разрозненная картинка превращается в одно целое: в ней соединяются и общий вид ландшафта, и мелкие детали со всей гаммой красок, оттенков и запахов, и, самое главное, возникает естественное ощущение себя в этом пространстве Кара-Дере и в своем теле. Все меньше чувствуется напряжение от того, что ты поначалу никак не был вписан и приспособлен к окружающей среде. Ее чужеродность рождала чувство отстраненности и опасности. Сейчас же оно постепенно уступает место другому чувству – чувству красоты того мира, в котором ты находишься.

Правды ради стоит отметить, что многие из нас переживали подобное ликующее состояние, пытаясь зафиксировать его в записях, фотографиях, видеосюжетах. Бесспорно, на планете много живописных мест, начиная с самой планеты, снимки которой из космоса поражают необыкновенной лазурностью водной глади и проплывающей над ней белесой облачной пеленою и, конечно, округлостью формы планеты Земля.

Так в чем же заключается феномен красоты Кара-Дере? Не от того ли, что то, что мы видим, вызывает в нас приятное чувство соразмерности и соотнесенности всех предметов, которые можно охватить взглядом в пространстве. Это и виноградники, среди которых вьется проселочная дорога, то поднимаясь в гору, то спускаясь с пригорка. Сами виноградники, разбитые на склонах холмов, в большинстве своем ухожены, вычищены, лоза крепко прикреплена жгутом, чтобы выдержать тяжелые поспевающие гроздья винограда. Дикая, заброшенная часть виноградников заросла травой и вьющимися растениями, которые местами плотно прикрывают лозу, создавая ощущение джунглей. Рядом с виноградниками, по соседству, раскинулись поля: одни нетронутые, свободные, ожидающие возделывания, другие засеяны подсолнухами, кукурузой, зерновыми.

И наконец, Кара-Дере, гора, появляющаяся на горизонте в виде притаившегося крокодила, морда которого утыкается в море, в огромное блюдо воды, упирающееся в небо. О небе надо сказать отдельно.

Оно не просто есть, не просто обозначено синей краской, оно занимает неимоверное количество пространства, его словно опрокинуло на землю, чтобы залить ее светом. Такого количества света, пронизывающего все, что растет, движется, летит, ползает, трудно себе вообразить. Он не только радует глаз, но в буквальном смысле этого слова насыщает вас энергией: глаза, утомленные серостью города, начинают лучше видеть, в теле появляется желание двигаться, преодолевать усталость.

Однако возникает вопрос, насколько наше тело готово справиться с солнечным потоком энергии. Являясь источником всего живого на земле, оно в то же время провоцирует наш организм, проверяя его на выносливость. Наш организм может мгновенно отреагировать на соприкосновение с солнечными лучами покраснением на коже, проявлением головной боли, падением или повышением кровяного давления, учащенным сердцебиением. Добавьте к солнцу еще одну стихию — ветер, и то, что вам казалось решением — стало легче дышать, уходит аритмия, — неожиданно становится еще одной проблемой. Вы с грустью осознаете, что ваше тело уязвимо: вы одновременно обгораете и мерзнете на солнце и ветре. И нужно время, чтобы пришло внутреннее ощущение готовности открыться солнцу и ветру, понять и почувствовать, что за этими стихиями стоят не сухие цифры обозначения скорости и содержания радиоактивных частиц, но энергия, научаясь чувствовать которую, возрастает наша способность адаптироваться к ней, ладить с ней. Невольно на ум приходит дерзкая идея: как люди много-много времени тому назад научились передвигаться? Может быть, это благодаря ветру наши предки, используя вихревые потоки, могли переноситься из одной точки в другую «со скоростью ветра»?

Вот мы и подошли к морю, Черному морю, еще одной невероятно мощной стихии. Люди с непреодолимым желанием стремятся к нему, но вот парадокс: добираясь, доезжая и даже уже доходя до него, многие останавливаются на берегу, стоя, сидя, лежа, читая, грызя что-то из прихваченного с собою, в лучшем случае во что-то играя или строя вместе с детьми. А когда заходят в море, то чаще не плавают, а продолжают общаться, стоя или лежа на волнах. Оказывается, что реальное море — это вовсе не то, что мы себе надумали в воображении, не бассейн с комфортно подогретой для нас водой, без водорослей, волн, медуз и прочей нечисти, а что оно существует вне нашего воображения и неотделимо от других энергий: земли,

солнца, ветра и воздуха. И когда мы входим в воду, погружаясь в нее, мы вдруг осознаем, что вода — это то, что дано нам в непосредственном ощущении сейчас. Это значит, что она может быть холодной или теплой, плотной или легкой, спокойной или волнующейся, с волнами, барашками, идущими внахлест друг за другом, может быть покрыта рябью из-за морского бриза, который сдувает верхний теплый слой и не дает возможности спокойно набирать в легкие воздух. Это значит, что в ней живут существа, которые могут нам нравиться или нет и даже быть для нас опасными, но они в ней живут и вряд ли будут спрашивать нашего согласия. И все называется морем и его морской жизнью.

И когда уставшие, разгоряченные, немного поджаренные на солнце и ветре мы окунаемся в воду, то оказывается, что это продолжение пути к себе, а не его финальная точка, что это не абсолютная точка радости, а движение к ней, что, ломая привычный кокон вещей в себе, мы реализуемся сами и открываем миры, которые не просто входят в понятие окружающей нас среды. Напротив, это то, с чем мы постоянно находимся в контакте, соприкасаемся, что мы познаем, принимаем или отвергаем, что воздействует на нас вне зависимости от нашего желания и контроля, поскольку это то, что существовало задолго до нашего рождения и будет существовать еще долго после нас.

Воистину, путь к себе — это испытание познанием, в котором неразделимо присутствуют бесстрашие и смятение, уверенность и разочарование, боль и радость. И наконец, это принятие возможности стать здоровым, проходя испытания, которые порою не просто не видны нашему глазу, но и недоступны нам для понимания. По сути, мы сталкиваемся с загадками, которые находятся не только вне нашего организма, но и в нем самом.

Пожалуй, обратная дорога домой с моря отнюдь не похожа на ту сказочную, когда былинный герой гордо возвращается после славного похода в родной город, чтобы устроить пир на весь мир. Отнюдь: она переносится тяжелее не только в силу общей усталости организма в целом, но и в силу той внутренней работы, которую наше тело и мозг пытаются проделать, чтобы найти оптимальные решения и не сдаваться. И те, кто сумели преодолеть боль, недомогание, непонимание того, почему так непросто все происходит с собственным телом, и увлекся идеей его познания, отправляются назавтра в путь снова и снова, открывая в себе непознанного.

Резюме к главе 3

Арт-терапия как психологический метод работы с художественным образом предоставляет уникальную возможность познания человеком самого себя, разрешения своих психосоматических и социально-культурных вопросов и проблем. Искусство как синтез духовного и телесного воплощения выступает в качестве креативного пространства бесконечных возможностей по самоорганизации и саморегуляции. Вопрос только в том, каким образом художественный объект воздействует на конкретную индивидуальность? Возможно ли наделить художественный образ не только значениями символа или знака, но и той информационно-энергетической силой, которая способна запустить механизмы самоорганизации?

Именно поэтому сессии по арт-терапии не могут проходить вне актуализации трансцендентального сознания, раскрывающего значения того, что стоит за психическим и телесным. В трангрессивном состоянии сознания проявляется возможность качественного скачка в преодолении нежизненных стереотипов, обыденных установок.

И поэтому целью арт-терапии должно выступать бесконечное развитие человека, а не краткосрочная терапия текущего состояния. То, что притягивает сознание, что делает этот процесс движения в бесконечность желанным и радостным, называется Красотой. Красота становится вектором и смыслом бесконечного познания человеком себя и мироустройства. Художественный опыт приближает нас к Прекрасному, а психология и психотерапия делает процесс осознанным и более точным.

Техника «Наули» представляет собой объективный пример воплощения виртуального ментального намерения в реальное телесное событие. Психический образ, порожденный намерением, актуализирует те нейронные структуры и мышечные паттерны, которые обеспечивают процесс запуска и реализации мышечного движения. Но переживание образа движения, не подкрепленное реальным чувством тела, способностью к дифференциации бесконечного информационного потока о его состоянии, поступающего по афферентным путям, не позволяет осуществить это волшебное действие. Необходимо не только способность к волевой концентрации и удержанию внимания на ощущениях, приходящих от восприятия состояния

тела, но и способность к осознанной перцепции бесконечного числа интерорецептивных сигналов, отражающих состояние внутреннего мира человека. Именно поэтому осознанный образ порождает осознание чувства тела, а осознанное тело приближает к пониманию содержания образа.

ПОСЛЕСЛОВИЕ: СОН, КОТОРЫЙ ИЗМЕНИЛ МОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О МИРОУСТРОЙСТВЕ (начало 2000-х годов)

Каждый человек ищет смыслы. Смыслы определяют его намерения и мотивы. Но в каждом из нас присутствует некое неопределяемое словами чувство, которое вне смыслов направляет сознание и ведет к поиску бесконечно ускользающего знания. В отсутствие такового жизнь наполняется сомнением.

В жизни случаются события, которые дают нам надежду на движение в будущее, веру в смысл нашего существования. Эти явления — моменты прозрения, самоопределения и восторга перед жизнью. Для меня такими событиями являются сны, в которых ясность и сила осознания происходящего не дают усомниться в том, что воспринятое есть откровение, не требующее разъяснения. Оно сильнее и объективнее, чем попытки рациональной интерпретации человека, для которого такие сны не более чем фантазии бессознательно-го. Поскольку сон — это глубоко личное состояние, то и понимание его дано исключительно сновидящему, находящемуся в состоянии трансцендентального переживания.

Именно один из таких снов открыл мне всепоглощающее чувство Красоты и дал знание о мироустройстве. Он подкрепил присутствующее во мне с раннего детства чувство того, что наш мир — это творение, в котором нет ни начала ни конца, и мы сами являемся отражением его совершенства.

Итак, в виртуальном пространстве без объектов и границ, вне времени и пространства я осознаю свое присутствие и вижу образ Христа (ни до, ни после Христос мне не снился). В белых одеяниях он спокойно стоит в воздухе. Вокруг него — бесконечная масса людей, которые целуют ему руки и ноги. Смотря на него и радуясь этой встрече, я мысленно обращаюсь к нему: «Я рад тебя видеть, но зачем ты позволяешь целовать свои руки и ноги?».

Он обращает свой взгляд на меня, смотрит мне в глаза, и неожиданно какая-то сила толкает меня в спину и притягивает к нему. Странное чувство сопротивления овладевает мною. Я понимаю, что не могу противиться его воле. Но все же в мыслях спрашиваю его: «Ты спросил меня, хочу ли я этого?» И... с еще большей скоростью лечу к нему и прикасаюсь губами к его руке.

В это мгновение происходит событие, которое по своей силе и яркости не может сравниться ни с одним событием в моей реальной жизни. Вспышка света озаряет все пространство вокруг меня и во мне. Мощный поток сверкающего света, отливающего многоцветьем красок, то уплотняющихся в удивительные красочные облака, то растекающихся в бесконечные дали вызывает во мне всеохватывающее чувство Любви, Восторга и Восхищения Красотой. Нет мыслей, нет меня. Красота – неопишущая, непостижимая... Исчезает «Я», остается лишь чувство всеобщей Любви. Христос кладет обе руки на мою голову и долго массирует ее пальцами. Так проходит 1,5–2 часа (внутреннее ощущение времени).

Картинка сменяется. Я вижу себя в старинном замке, на верхних этажах. Смотрю в окно, в которое летит, подобрав под себя копыта, зеленая лошадь (ни до, ни после этого переживания мне не снились подобные сюрреалистические образы). Движением моей ладони она останавливается и исчезает. Но появляется быстролетящее сверкающее спиралевидное образование. Оно имеет угрожающий вид. Я подставляю ладони, собираю его в руки, раскрываю их и вижу, как спираль превращается в шарик мягкого света.

Появляется третья картинка. Я вижу себя Другого в теле и одежде, стоящего в пространстве. Я заглядываю в свои глаза Другого и отмечаю для себя, что начинается процесс трансформации сновидящего тела Другого, которое я со стороны наблюдаю. Меня обуревают любопытство и страх: «В кого я могу превратиться?» И вот я вижу перед собой себя Другого в образе смуглого мальчика лет 11–13 восточной национальности, стоящего на холме. Мальчик одет в робу из грубой серой ткани – мешковины, спокойно смотрит вперед. Я, смотрящий на себя Другого, говорю себе смотрящему: «Сейчас я коснусь одежды, и если почувствую ткань, то этот мальчик, или „Я“ Другой, существует. Если нет, то все происходящее всего лишь виртуальное событие». Я дотягиваюсь до полы одежды, беру ее пальцами и *ощущаю грубую ткань*. Перекатывая ее в пальцах, я понимаю, что это *реальность* и просыпаюсь.

ЛИТЕРАТУРА

- Анохин П. К.* Очерки по физиологии функциональных систем. М.: Медицина, 1975.
- Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. Благовещенск, 2000.
- Арто А.* Театр и его двойник. Театр Серафима. М., 1993.
- Асмус В. Ф.* Проблемы интуиции в философии и математике: Очерк истории: XVII—начало XX в. М., 2004.
- Барт Р.* Эффект реальности // Постмодернизм: Энциклопедия. Мн., 2001.
- Батуев А. С.* Физиология высшей нервной деятельности и сенсорных систем. СПб., 2009.
- Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // Собр. соч. Т. 1. М., 1992.
- Бергсон А.* Творческая эволюция. М., 2006.
- Бериташвили И. С.* Избранные труды: Нейрофизиология и нейропсихология. М., 1976.
- Бернштейн Н. А.* Физиология движения и активность. М., 1990.
- Бехтерева Н. П.* Здоровый и больной мозг человека. Л., 1980.
- Блум Ф., Лейзерсон А., Хофстедтер Л.* Мозг, разум и поведение. М., 1988.
- Буданов В. Г.* На пути к постнеклассическим концепциям управления / Под ред. В. И. Аршинова, В. Е. Лепского. М., 2005.
- Величковский Б. М.* Современная когнитивная психология. М., 1982.
- Визгин В. П.* Тело и воплощение в философии Габриэля Марселя // Логос живого и герменевтика телесности. Постижение культуры. Вып. 13–14. М., 2005. С. 251–268.
- Войскунский А. Е., Селисская М. А.* Система реальностей: психология и технология // Вопросы философии. 2005. № 1. С. 84–94.

- Воррингер В.* Абстракция и вчувствование // Современная книга по эстетике: Антология. Пер. с англ. М., 1957.
- Гельмгольц Г.* О восприятии вообще // Психология ощущений и восприятия. М., 2002. С. 21–46.
- Грегори Р.Л.* Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия. М., 1970.
- Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001.
- Запорожец А.В.* Восприятие и действие. М., 1967.
- Зейгарник Б.В.* Введение в психопатологию. М., 1969.
- Имянитов Н.С.* Объективные смыслы жизни и существования // Вопросы философии. 2006. № 7. С. 84–94.
- Костандов Э.А.* Функциональная асимметрия полушарий мозга и неосознаваемое восприятие. М., 1983.
- Кругликов Р.И.* Нейрохимические механизмы обучения и памяти. М., 1981.
- Кузин В.С.* Психология. М., 1997.
- Кунциман П., Буркард Ф.-П., Видман Ф.* Философия. М., 2002.
- Менский М.Б.* Квантовая механика, сознание и мост между двумя культурами // Вопросы философии. 2004. № 6.
- Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб., 1999.
- Мерло-Понти М.* Видимое и невидимое. Мн., 2006.
- Микешина Л.А.* Философия познания. Poleмические главы. М., 2002.
- Микешина Л.А., Опенков М.Ю.* Новые образы познания реальности. М., 1997.
- Никитин В.Н.* Психологическая коррекция неадекватного образа «Я» в подростковом и юношеском сознании методами телесно-ориентированного подхода: Автореф. ... канд. психол. наук. Ярославль, 2002.
- Никитин В.Н.* Онтология телесности: Смыслы, парадоксы, абсурд. М., 2006.
- Никитин В.Н.* Человеческая телесность: онтогносеологический анализ: Автореф. ... докт. филос. наук. М., 2007.
- Никитин В.Н.* Арт-терапия: Учебное пособие. М., 2014.
- Николаенко Н.Н.* Психология творчества. СПб., 2007.
- Николаенко Н.Н., Егоров А.Ю.* Функциональная асимметрия мозга и изменение структуры зрительного пространства при патологии эмоций и психотропных воздействиях // Журнал высшей нервной деятельности. 1991. Т. 41. № 4. 680–690.
- Ницше Ф.* Эссе Homo // Сочинения. В 2 т. М., 1990. Т. 2.

- Пауль Г.* Философские теории прекрасного и научное исследование мозга // Красота и мозг: Биологические аспекты эстетики. М.: Мир, 1995. С. 15–28.
- Плеснер Х.* Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004.
- Подорога В. А.* Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. М., 1995.
- Прибрам К.* Языки мозга. М., 1975.
- Райх В.* Характероанализ: Техника и основные положения для обучающихся и практикующих аналитиков. М., 1999.
- Риккерт Г.* Философия жизни. Киев, 1998.
- Сартр Ж.-П.* Бытие и Ничто. М., 2000.
- Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб., 2002.
- Синергетика и психология: Тексты. Вып. 3: Когнитивные / Под ред. В. И. Аршинова. М., 2004.
- Слинин Я. А.* Онтология Николая Гартмана в перспективе феноменологического движения // Н. Гартман. К основоположению онтологии. СПб., 2003.
- Тищенко П. Д.* Психика и соматические процессы // Общественные науки и здравоохранение. М., 1987. С. 184–194.
- Тхостов А. Ш.* Психология телесности. М., 2002.
- Ухтомский А. А.* Доминанта. СПб, 2002.
- Фейгенберг Е. И., Асмолов А. Г.* Некоторые аспекты исследования невербальной коммуникации: за порогом рациональности // Психологический журнал. 1989. Т. 10. № 6. С. 58–66.
- Функциональная асимметрия мозга и изменение структуры зрительного пространства при патологии эмоций и психотропных воздействиях // Журнал ВНД. 1991. Т. 41. № 4. С. 680–690.
- Хомская Е. Д.* Нейропсихология. М., 1987.
- Хольт Р.* Образы: возвращение из изгнания // Психология ощущений и восприятия. М., 2002.
- Цанев П.* Психология на изкуството. София, 2008.
- Чайченко Г. М.* и др. Физиология человека и животных. Киев, 1998.
- Чебанов С. В.* Интерпретация тела и постижение жизни // Логос живого и герменевтика телесности. Постижение культуры. Вып. 13–14. М., 2005.
- Шелер М.* Феноменология и теория познания // М. Шелер. Избранные произведения. М., 1994.

- Шорохов Е. В.* К вопросу о композиции // Проблемы композиции. М., 2000.
- Щитцова Т. В.* К истокам экзистенциальной онтологии: Паскаль, Киркегор, Бахтин. Минск, 1999.
- Элиаде М.* Йога: бессмертие и свобода. М, 2009.
- Ясперс К.* Общая психопатология. М., 1997.
- Bitbol M.* Physique et Philosophic de l'esprit. Paris: Flammarion, 2000.
- Chebanov S. V.* Theoretical biology in biocentrism // Lectures in Theoretical Biology. Tallin, 1988.
- Dorner D., Vehrs W.* Asthetische Befriedigung und Unbestimmtheitsreduction // Psychol. Rev. 1975. № 37. P. 321–334.
- Edelman G., Tononi G.* Comment la matiere devient conscience. Paris, 2000.
- Elbi-Eibesfeldt I.* Ethology – The Biology of Behavior. N. Y., 1975.
- Freeman N. H.* Strategies of representation in young children: analysis of spatial skills and drawing processes. L., 1980.
- Gombrich E. H.* The sense of order. A study of the psychology of decorative art. Oxford: Phaidon, 1979.
- Husserl E.* Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie. Hague, 1969. S. 143–172.
- Klein R.* Über Halluzinationen der Körpervergrößerung // Mschr. Psychiatr. 1928. № 67.
- Kolb B., Mohamed A., Gibb R.* Поиск факторов, лежащих в основе пластичности мозга в здоровом и пораженном головном мозге // Журнал Расстройства коммуникации. doi: 10.1016/j.jcomdis.2011.040.007.2010.
- Plato.* The republic. L.: William Heinemann, 1969.
- Rubin A. J.* Introduction to art-therapy sources and resources. N. Y., 2010.
- Sander F.* Gestaltpsychologie und Kunsttheorie. Ein Beitrag zur Psychologie der Architektur // Neue Psychol. Studien. 1931. № 8. P. 311–333,
- Schilder P.* Das Körperschema. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des eigenem Körpers. Berlin, 1923.
- Schlette M., Fuchs T., Kirchner A. M.* Anthropologie der Wahrnehmung. Heidelberg, 2017.
- Schuster M., Beisl H.* Kunst-Psychologie «Wodurch Kunstwerke wirken». Köln, 1978.
- Sheldrake R.* A New Science of Life. Los Angeles, 1981.
- Sheldrake R.* Seven Experiments that Could Change the World. L., 1994.
- Turner M.* The artful mind cognitive science and the riddle. Oxford, 2006.
- Valery P.* Reflexions simples sur le corps // P. Valery. Euvres. T. 1. Paris, 1957. P. 926–929.

ЧАСТЬ II
ЭКТОПЛАСТИЧЕСКАЯ АРТ-ТЕРАПИЯ

Петер Цанев

АРТ-ТЕРАПИЯ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ГРАНИЦЫ ИСКУССТВА

Арт-терапия зарождается на психологических границах искусства. Можно сказать, что появление и развитие арт-терапии в наибольшей степени показывает пограничную ситуацию, которая предстает перед психологическим человеком, когда он открывает силу современного искусства в качестве психологического инструмента. Современный человек открывает искусство как психологическую территорию и, таким образом, ставит вопрос о границах этой территории.

Арт-терапия возникает одновременно и как новый психологический жанр и как новый вид искусства. Это феномен, создающий неуловимое промежуточное пространство, пульсирующее своим собственным образом, вне всех известных современных институтов, которые пытаются регулировать поведение человека.

Арт-терапия рассматривает психологические откровения как самую важную ценность и смысл искусства. То, что арт-терапия предлагает, можно определить как психологическую сакрализацию искусства, потому что арт-терапия видит в искусстве новую истину.

КТО МЫСЛИТ ИСКУССТВО?

Самый необычный вопрос, связанный с искусством, — «Кто мыслит искусство?». Этот вопрос, заданный сегодня, в начале XXI в., во время поздней модерности, не позволяет нам представить искусство как одну самостоятельно обособленную интерьерность, отличную от конструирования искусства как комплексной системы в целом. Вопрос «Кто мыслит искусство?» неадекватен, потому что, полагая

что-либо, мы учитываем чрезвычайно индивидуализированные роли современного человека, для которого гораздо яснее звучит вопрос «Как кто-то думает об искусстве?». Что может думать об искусстве, например, эксперт и необразованный зритель, маленький ребенок и пожилой человек, традиционно настроенный художник и радикальный художник-авангардист?

Подлинная проблема, связанная с вопросом «Кто мыслит искусство?», состоит в том, что вопрос этот философский, а не психологический. Это вопрос, обращенный к природе того, как мыслит само искусство, а не к возможностям того или иного индивидуального позиционирования в системе взаимодействий. Это вопрос, который экспонирует принципиальное разграничение между сознанием и мышлением в контексте искусства. Сознание, как говорит британский философ Рэй Брасье, — это природное явление, а мышление, не являясь непременно сверхъестественным явлением, появляется на различных уровнях (Brassier, 2015). В связи с этим Томас Метцингер дополняет, что сознание — это реальность, локализованная в нашем мозге, в то время как все формы мышления распределены между процессами, которые мы осуществляем одновременно, причем среди них нет ни одного, который является источником мыслей (Metzinger, 2015).

Скрытая проблема в связи с вопросом «Кто мыслит искусство?» состоит в том, что поздняя модерность не допускает риторической постановки такого фундаментального вопроса, связанного с трансцендентальной необходимостью в интуиции в сфере искусства, которая выходит за пределы субъекта. Одна из причин состоит в том, что поздняя модерность — это чрезвычайно психологизированная модерность. То, что мыслит и «работает» внутри искусства, — это те механизмы, присутствие которых там допустило наше знание о нас самих, о других и о мире, причем это присутствие все более опосредуется знаниями и языком психологических наук.

Вопрос «Кто мыслит искусство?» исключительно серьезный и важный, поскольку он инициирует возникновение всевозможных подвопросов и ответов. Этот вопрос подобен экрану, на котором проецируются типологические силуэты разных проекций. Возникновение арт-терапии показывает проекции на искусстве одного из наиболее важных силуэтов современной эпохи, а именно — силуэта психологического человека.

КТО КОНТРОЛИРУЕТ ОБРАЗЫ?

Может ли контроль над образами избежать психологических технологий? Может ли современное искусство вырвать образы из объёмной психологии так же, как современному искусству удалось сделать это в отношении религии и науки?

Дэвид Джослит в своей книге «После искусства» ставит вопрос о возможном будущем искусства после «эпохи образов» и после «эпохи искусства» в новой «эпохе форматирования», которая занимается «сложными коммуникативными способностями образов». Джослит заявляет следующее: «Каким образом произведение искусства связано с личностью? В последние несколько десятилетий история искусства разработала две модели этого типа связи: перцептивную, которая фокусируется на оптическом восприятии как форме знания, и психологическую, которая заботится о том, как произведение искусства создает динамику идентификации между личностями и образами. Валидные в равной мере, как и все остальные, эти подходы обычно базируются на собственном владении зрителем своим опытом и своей субъективностью. Такое предположение самости как собственности естественно корреспондирует с тем типом произведения искусства, которое определяется как собственность (что является современной нормой)» (Joselit, 2012, с. 60). Вопрос о том, кто является собственником образов, становится фундаментальным, когда мы пытаемся ответить на вопросы, что порождает и контролирует представления об искусстве и представления о произведении искусства. Удержание образов в пространстве индивида расширяет потенциал индивида для экспериментальной деятельности, которая базируется на образах. Можно сказать, что поступательная современная психологизация искусства непосредственно связана с эмансипацией индивида как собственника опыта и психологических состояний, которые основываются на экспериментировании с образами. Распознавание образов является частью их прошлого, тогда как их непонятность принадлежит будущему. То же, что мы совершаем с образами в настоящем, им не принадлежит. Мы не только развиваем новые способности восприятия образов, но и стремимся обнаружить места и центры обладания ими. То, что волнует нас помимо самих образов, — так это новая сущность обладателей образов и новые способы обладания ими. В этой связи очень важно то, каким образом искусство взаимодействует с идеей личности как единого обладателя психологических состояний и действий.

Появление и развитие психологического субъекта в искусстве касается не только осознания и представления различных психологических зависимостей, но прежде всего появления «психологического человека», понимаемого как «собственника психологических состояний».

По мнению Ханса Бельтинга, домодерные образы следует рассматривать как персонажи, анимированные ритуалами. Гармоничное сосуществование образов с искусством, по его мнению, переживает свое величие в период между 1500 г. и 1800 г., когда художники достигают согласия и полноценной связи как с божественными, так и с остальными значениями образов. Бельтинг считает, что кризис образов после 1800 г. связан с метафизическими претензиями искусства и со стремлением к созданию современных шедевров как светского эквивалента культового образа (Belting, 2001).

С наступлением эпохи модерна начинается дифференциация образов и распределение их по различным дисциплинарным областям. В искусстве образы сохраняют специфическую независимость и свободу, углубляя свою феноменологическую и перцептивную дифференцированность в традиции «искусства как эстетики» и свою все более ощутимую дискурсивность в отношении «искусства как исторической онтологии».

В центре новых образов стоит «эстетический бог» — фундаментальный проект, изобретенный как новое современное измерение невидимого. Верховенство его существования утверждается посредством создания всеобъемлющих эстетических систем. Эстетический бог раскрывает свои претензии на могущество главным образом путем формирования и выяснения категорий, в которых появляются и исчезают образы и объекты искусства. Метафизические параметры таких категорий, как возвышенное, красивое, чудовищное и безобразное, драматическим образом расширяют и сужают человеческие желания и способности обладания образами.

Имперсональный бог эстетики порождает современную систему искусства с ее внутренними теологическими иерархиями и метафизическими устремлениями к совершенству и абсолюту. Имперсональная сущность и присутствие того, что мы называем «эстетический бог», воздвигает институциональный феномен музея как храма искусства без жреческой касты, независимо от жреческой риторики и претензий знатоков и экспертов искусства. Имперсональный метафизический характер эстетических категорий и понятий создает но-

вое воображаемое пространство, в котором вновь могут сожительствовать образы с магическими, мифологическими, теологическими и чисто светскими или научными претензиями. В данном случае важнее всего то, что эстетика изобретает новый, «безопасный» способ владения образами и предметами. Этот новый метод и сформулированная Кантом его автономность, в отличие от этических и познавательных практик, возлагает на искусство особую категорию — опыт. Основной характеристикой этого опыта становится то, что психологическая эстетика определяет как «психологическую дистанцию», а философская эстетика — как «эстетическое отчуждение».

В своем стремлении сформулировать в эстетических терминах совершенно новый вид опыта искусство неизбежно движется к пересмотру современной субъективности. Следует сказать, что психологическая эстетика возникает и самораспадается как противоречивая теоретическая область именно вследствие того, что ей не удается ответить на вопрос, каким образом можно инструментализировать для целей искусства современную субъективность. Можно сказать, что спектр современных психологических технологий субъекта превращается в скрытый центр, в центре которого в течение всего XX в. неосознанно проявляется новая сущность творца. Эстетическая автономия субъекта приводит к тому, что фигура божественного творца как открывателя божественной сущности образов заменяется фигурой гения, который может рассматриваться как источник, из которого происходит чистая автономность образов, порожденная абсолютной свободой продуктивной креативности. Постепенно философские парадоксы эстетической автономности будут заменены психологическими. С одной стороны, философская мифологизация эстетической автономности приводит к идеализации дорефлексивной субъективности и возвращению к доктрине Баумгартена об эстетике как чувственном познании, а с другой стороны, к абсолютизации роли «эстетического режима искусства» в его политических измерениях.

Касательно веры, что провозглашенная Кантом автономия эстетического суждения является философской базой автономии искусства, Питер Осборн отмечает следующее: «Идентифицируя эстетическую значимость объектов с их воздействием на субъекта в чисто рефлексивном суждении, Кант одновременно расширяет эстетическое, отводя ему центральную роль в метафизике субъекта, и отрезает его от любой возможной метафизики произведения искусства как самодостаточной, или автономной, реальности» (Osborne, 2013, с. 43).

Осборн полагает, что взгляды Канта не могут обеспечить концептуальную основу для описания автономии художественного произведения, потому что Кант не располагает онтологической концепцией произведения искусства. Онтологическое отграничение произведения искусства становится теоретическим вкладом йенского романтизма и спекулятивной традицией, с которой начинается «философская сакрализация искусства». Это становится возможным, когда Новалис переносит предложенную Фихте абсолютизацию субъекта на произведение искусства и превращает искусство в форму презентации истины и «представление непредставимого». Осборн считает, что автономное произведение искусства как продукт замещения структуры, видимо, неразрешимой метафизической проблемы (бесконечная рефлексивность субъекта) в специальном виде объекта (искусстве) становится как нередуцируемо концептуальным и метафизическим в своей философской структуре, так и историческим и эстетическим в своем способе проявления.

Автономность образов в искусстве циркулирует между вызовами, которые содержатся, с одной стороны, в стремлении к предельной чистоте абсолютного произведения искусства, а с другой стороны, в желании всеобъемлющего овладения гибридностью, заложенной в идее тотального произведения искусства. Противоречивое напряжение между этими двумя крайностями раскрывает неистощимое желание экспериментировать с непредставляемой сущностью образов и постоянной необходимостью изобретать новые виды риторических субъективностей.

Модерное искусство связано с психологическим насилием. Мы можем обнаружить это во всем — от агрессивного триумфа чисто перцептивного насилия до приманивающей неопределенности и дезориентированности процедур по метафизированию оптического. Образ в модерном искусстве — миражная конструкция, которая уводит к культуре индивидуального переживания. В этом смысле современные художники неизбежно входят в роль виртуозов и экспертов по переживанию образов. Это обстоятельство, которое автоматически превращает их в психологических виртуозов независимо от того, заняты ли они насильственным выражением и проявлением субъективности или совсем наоборот — формами и стратегиями по ее дематериализации и демистификации.

Каким же образом искусство контролирует и регулирует силу образов? По мнению Дэвида Джослита, сегодня, в новых условиях ин-

формационного контроля над «популяцией образов», который осуществляется посредством форматирования и переформатирования образов, искусство следует рассматривать как временное пространство, созданное из постоянно изменяющихся взаимосвязей. Джослит дефинирует понятие «формат» как разнородную, условную структуру, которая направляет содержание образов и регулирует их воздействие. В своем эссе «Против репрезентации» он пишет: «Любое произведение функционирует как устройство по получению и передаче образов. На деле же произведение искусства порождает нескончаемую последовательность смыслов, формируя конфигурации образных потоков: оно создает динамичную ситуацию» (Joselit, 2014). Подобное понимание вплотную приближается к предмету психологии, которая занимается психическими феноменами и переживаниями, разворачивающимися в определенных общих форматах — т. е. в ситуациях.

Так образы в искусстве проходят свой путь от анимированных персонажей через имперсональные онтологические структуры до спекулятивных психологических ситуаций. Фигуры, которые сопровождают их на этом пути, связаны с существованием соответственно разных видов субъектов искусства: магических, мифологических, религиозных, метафизических и психологических.

ЧЕМ ПСИХОЛОГИЯ УГРОЖАЕТ ИСКУССТВУ?

Возможна ли тотальная психологизация искусства? Возможно ли, чтобы искусство попало в тень «психологического человека»? Начинает ли «психологический человек» все более и более входить в пространство искусства и исследовать его или же искусство обособляется как современная категория именно в пространстве психологического человека? Психологическое спасение через искусство — это радикальный проект, который содержит идеи по спасению самого искусства с помощью психологии.

Искусство и психология — культурные дискурсы современного сознания, и они подпитывают развитие современной субъективности множеством ожиданий нового. В известном смысле вроде бы никто не давал больших обещаний в этом отношении, поэтому в конечном итоге долго откладываемая встреча между этими двумя областями, которые претендуют на современную субъективность, неизбежна.

В 1979 г. американский историк Кристофер Лэш в своей знаменитой книге «Культура нарциссизма» высказывает утверждение, что появление терапевтической культуры свидетельствует о фундаментальном изменении в позднемодерной субъективности, когда «экономический человек» уступает дорогу «человеку психологическому» как конечному продукту буржуазного индивидуализма (Lasch, 1979, р. XVI).

Арт-терапия – феномен, который раскрывает перспективы абсолютной психологизации искусства. Обычно с термином «психологизация» связывают интерпретации и объяснения, которые преувеличивают роль психологических факторов. В контексте критической психологии этим термином обозначают влияние психологии на те области, которые не принадлежат психологии. Речь идет о выходе психологии за границы академических сред и профессиональной практики как все более расширяющейся тенденции рассматривать и управлять непсихологическими проблемами в психологическом плане и с помощью психологических терминов. Таким образом, психологизация обозначает весь процесс беспрецедентного усиления психологического способа, посредством которого современный индивид воспринимает себя и мир. Также в контексте критической психологии психологизация интерпретируется как психологическое отчуждение от субъективности. Речь идет об отчуждении, при котором субъект лишен своей субъективной бездны, исполненной образности и ролей, из-за навязанных психологическими науками и их позитивистическими, нейропсихологическими и эволюционными объяснениями относительно нашего ощущения самих себя и того способа, посредством которого мы рассматриваем собственное существование. Бельгийский психолог и философ Ян де Вос в своей полемической книге «Психологизация во времена глобализации» делает следующую парадоксальную констатацию: «Вопрос, кто мы такие, что нам так необходима психология, в конечном счете, структурно упущен самой психологией» (De Vos, 2012, р. 3). По мнению Де Воса, когда модерный субъект смотрит на себя с научной точки зрения, он не в состоянии базировать свою субъективность ни на чем другом, кроме этой своей точки зрения. Психология предполагает субъект, который идентичен самому себе, и по этой причине в нем невозможна никакая онтологическая брешь. Объективация науки порождает проблематичную субъективность, которая создает необходимость психологии. Модерность превращает субъективность в академическую субъективность, удваивая человеческое существо посредством

его психологической инаковости как объекта психологизирующего взгляда. Психологизация принимает этого психологического двойника за реального и создает другой смотрящий субъект, а именно — психологизирующий субъект (De Vos, 2013, p. 9).

Сегодня психологизация выглядит как наиболее естественный и доступный подход к искусству. Опасность кроется в том, чтобы психология не превратилась в единственно возможный подход к искусству. По мнению популярного философа Алена де Боттона, художественные музеи должны измениться таким образом, чтобы их коллекции могли начать обслуживать нужды психологии настолько же эффективно, насколько до этого на протяжении веков служили нуждам теологии (de Botton, 2012). В 2013 г. Алэн де Боттон и историк искусства Джон Армстронг публикуют книгу под заглавием «Искусство как терапия», в которой рассматривают предназначение искусства через его способность опосредовать наши психологические недостатки. Основной тезис авторов состоит в том, что искусство есть инструмент, который служит важным для нашего существования целям, компенсируя преимущественно слабости, которые могут быть названы «психологические слабости» (de Botton, Armstrong, 2013, p. 5).

Еще в 1975 г. американский психолог Джеймс Хиллман в своей визионерской книге «Пересмотр психологии» предупреждает, что все знания могут быть психологизированы: «Если психологии можно научиться повсюду, то тогда у нее нет своей собственной области. Она, скорее, является перспективой для всех областей, паразитической для всех областей, собирающей знание отовсюду во вселенной для своих прозрений» (Hillman, 1975, p. 133). По Хиллману, психологизация не зависит ни от области психологии, ни от языка, терминов или инструментов психологии, а базируется на врожденной активности, которая является свойством «жадного психического глаза». Согласно Хиллману, теология и метафизика должны рассматриваться как пути, которые пытаются избежать именно этого желания психологизации.

Можно сказать, как бы спекулятивно это ни звучало, что долго откладываемое взаимодействие между психологией и искусством угрожает превратить искусство в психологизированную сферу — каковой является арт-терапия. В арт-терапии мы более не нуждаемся ни в психологии, ни в искусстве как непсихологизированных феноменах. Таким образом, вслед за теологией и метафизикой психологизация обрисовывается как наиболее всеобъемлющий путь к искусству.

Глава 2

АРТ-ТЕРАПИЯ И ИСКУССТВО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО МОДЕРНИЗМА

Идея души рассматривается обычно как протопсихологическое понятие, а не как основная эстетическая категория. С точки зрения психологии мы находим абсолютно естественным, что идее души предопределено отмереть вместе с отмиранием идеи бессмертия. В искусстве же, однако, идея бессмертия остается основополагающей в современную эпоху. В некоторой степени современная идея искусства строится на идее визуального бессмертия. Можно спекулировать в отношении того, что искусство является исторически переменчивым понятием, которое функционирует как понятие, замещающее визуальное бессмертие души. Превращение души в комплексный образ внутренней психической жизни человека в XX в. радикально изменяет отношение к визуальному бессмертию в искусстве. Поиск нового объединяющего центра, который замещает представление о душе, направляет модернистское и современное искусство к визуализации новых представлений о структуре личности и различных видах сознания современного человека.

Феномен арт-терапии появляется в зените высокого модернизма в 40-х годах XX столетия. Это был момент, когда завершалась кульминация неудачной революции психологического модернизма, или то, чему Джон Брэмбл дал эпитафийную формулировку «крушение модернистской культуры души» (Bramble, 2015, p. 137). Можно сказать, что арт-терапия возникает там, где в пространстве модернизма остаются незавоеванные зоны, сохранившие следы «призрака психологизма». Модернизм — первое историческое направление в искусстве, которое ясно показывает, что искусство есть место столкновения между разными формами сознания.

Модернизм — это столкновение различных форм сознания, которые получают свои репрезентации в искусстве. Вместе с тем модер-

низм возникает в психологическом контексте, который не является монолитным, свидетельством чему является непримиримая война между бихевиоризмом, структурализмом и психоанализом, разразившаяся в психологии в первые десятилетия XX в. С другой стороны, современный индивидуум провел разграничительную линию между новой высокой эстетикой сознания, философией ума и модернистским психологизмом, который не включает единственно психиатрию, неврологию и экспериментальную психологию. Модернистский психологизм в период между 1880 г. и 1940 г. включает медицинскую психологию, которая содержит теории и практики, связанные с гипнозом, сомнамбулизмом, психическими исследованиями, толкованием снов, медиумной психологией, автоматическим письмом, лечением судьбы и спиритизмом. Согласно Марку Микейлу, психологический и эстетический модернизм могут рассматриваться как культурные домены, которые предлагают два параллельных и конкурирующих дискурса современного со своим автономным выражением идеи современного и со своими собственными метафорами о «распаде реального» и «визуализации невидимого» (Micale, 2004, p. 17–18).

Понятие «психологический модернизм» описывает комплексное существование самостоятельного исторического феномена в период с конца XIX в. до первой половины XX в., когда сосуществовали разнородные психологические взгляды и представления. Можно сказать, что арт-терапия является самым странным и неожиданным наследником этого феномена, поскольку продолжает развивать искусство психологического модернизма во второй половине XX в. и начале XXI в.

БУДУЩЕЕ ИСКУССТВА В ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ОБЩЕСТВАХ

Триумф психологии как самостоятельной современной дисциплины открыл новые территории для развития западного индивидуализма. Психология не только узаконила в психологическом термине новый вид автономного субъективного пространства, но и предложила новые модели его репрезентации. Претензии психологии стать новой наукой о человеке связаны с представлением о мышлении, страхе, верованиях и желаниях современного человека как о психологических феноменах.

Создание человеческих субъективностей осуществляется путем многообразных практик, причем значительная часть из них идет из психологии или же находится под большим ее влиянием. Очень трудно проследить, как именно разные психологические конструкции реализуются в искусстве, что не мешает нам задаться вопросом: каким образом представления об искусстве функционируют в обществах с развитыми психологическими технологиями и как эти технологии изменяются в историческом плане, оказывая соответствующее воздействие на развитие самого искусства? В этой связи вполне логично поставить вопрос о будущем месте искусства в психологическом обществе. Не оказывается ли искусство постепенно вовлекаемым во всеобщий процесс психологизации, рискуя стать неотъемлемой частью технологий по созданию новых психологических ценностей и форм жизни?

Голландский профессор истории психологии Иерон Янс считает, что появление «психологического общества» является результатом взаимодействия между социальным управлением, индивидуализацией и экспансией психологии: «После 1945 года психологизация общества достигла новых высот в результате радикальной психологизации социального управления, места психологии в общественном воображении и беспрецедентной популяризации академической психологии. Постепенно на культурном уровне общий фокус психологизации сместился с социального приспособления к возможности личностного роста, поскольку управление одной индивидуальной личностью — это вопрос, прежде всего, личного интереса. Индивиды рассматривают свой внутренний мир, чтобы понять, каким образом они могли бы раскрыть свои собственные скрытые потенциалы. У многих людей стала популярная психология, и такие терапевтические практики, как консультации и терапия, становятся частью этого стремления к „самореализации“. Дialeктика между психологией и интересом общества постепенно превращает большинство западных наций в „психологические общества“» (Jansz, 2004, p. 40).

По моему мнению, после 1940-х годов именно появление и развитие арт-терапии как психологического жанра продемонстрировало новую роль искусства в «психологическом обществе». Вместе с тем особое место арт-терапии, с одной стороны, в медицине, а с другой стороны, в области искусства, показывает противоречивую судьбу психологического мышления как места напряжения и конфликт-

ного взаимодействия с остальными областями познания в сердце «психологического общества» (Цанев, 2014, р. 9–10).

Что же представляет собой арт-терапия с точки зрения искусства? Является ли она новым психологическим жанром или новым видом искусства? За появлением феномена арт-терапии стоят два события, которые связаны с психологизацией искусства в XX в. Первое событие – это то, что арт-терапия дефинировала самостоятельное существование новой формы искусства, а именно «психологического искусства», которое заявляет о себе и базирует свое существование единственно на основе своих чисто психологических функций. Второе событие – это то, что, как новый вид художественной практики, арт-терапия претендует не только на создание новой связи между искусством и психологией (в последние 150 лет в этой области сосредоточены научные претензии экспериментальной эстетики и психологии искусства), но и на создание новой связи между искусством и личностью.

Наиболее знаменательно то, что самим своим возникновением арт-терапия показывает: искусство в психологическом обществе появляется в реальности, которая представляет собой, прежде всего, психологическую данность. Реальность, которая может быть предварительно описана и рассмотрена как психологический объект, потому что она имеет в основном психологические координаты. Вместе с тем важная особенность арт-терапии состоит в том, что она функционирует в психологически не освоенной и не урегулированной реальности. Арт-терапия возникает для того, чтобы психологически сопровождать и психологически освободить современного человека. Арт-терапия взаимодействует с субъектом, который поглощен психологической реальностью. Так, в сущности, арт-терапия действует в отношении психологической неопределенности субъекта. В психологическом плане арт-терапия предоставляет возможность для экспериментирования с новыми, внезапными и неожиданными субъективностями во внутреннем пространстве искусства. Вот почему мы можем принять, что арт-терапия рассматривает искусство как возможность психологического спасения индивидуума в психологическом обществе.

Возникновение арт-терапии следует рассматривать как очень важный вызов сущности искусства, потому что арт-терапия сталкивается с основными задачами современного искусства и художественного авангарда. С требованиями, которые направлены на создание про-

изведений, раскрывающих новый опыт и предлагающих другой вид отношения к миру, с претензиями, которые связаны, с одной стороны, с недоступной сферой высших форм существования и, с другой стороны, с неисследованным психическим миром будущего.

«ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК» И ЕГО ИСКУССТВО

Создание «психологического человека» привело к возникновению нового вида модерности — психологической модерности, в которой все, в том числе и искусство, начинает рассматриваться в психологических терминах. Мы можем себе представить тотальное наступление психологической модерности, проследив, к примеру, употребление слова «травма», которое до конца XIX в. описывало преимущественно физические события, инциденты и переживания, а в XX в. все чаще начинает использоваться как психологический термин, ориентированный полностью на психологические феномены. Бурное развитие травмы как психологического понятия показывает современные механизмы, которые порождают совершенно новый вид представлений и категорий, связанных с неисследованной областью психологической реальности. Представления, связанные с этой неисследованной психологической реальностью, генерируют интерес, связанный одновременно с идеей психогенной болезни и вызовами современной жизни и ее бесчисленными сенсорными стимулами как пространством для новых медицинских вопросов и интервенций.

В конце XIX в. французский профессор невропатологии Жан-Мартен Шарко считал, что травматическая истерия проявляется как паралич, следующий за физической травмой, обычно спустя годы после периода инкубации. В своей работе с больными истерией в клинике Сальпетриер в Париже он пришел к выводу, что за отдельными видами заболеваний стоит центр связанных идей, функционирующих в подсознании, которые оторваны от сознания и ведут свою собственную жизнь. В 1885 г. Шарко пишет: «Одна идея, согласованная группа связанных идей насаждается в уме подобно паразитам, которые остаются изолированными от остальной части ума и проявляются внешне посредством соответствующих двигательных феноменов... Группа внушенных идей оказывается изолированной от контроля этой большой совокупности личностных идей, накапливавшихся и организовывавшихся долгое время, которые составляют собствен-

но сознание, т. е. Эго» (Charcot, 1885; цит. по: Ellenberger, 1970, p. 146). Шарко проводил публичные эксперименты, в ходе которых вводил своих пациентов в состояние гипноза и внушал им, что они страдают от паралича той или иной части тела. Выходя из гипнотического состояния, пациенты действительно оказывались парализованными, и после этого с помощью гипноза Шарко возвращал их в нормальное состояние. Заключение Шарко состоит в том, что при истерии человек находится в состоянии, подобном гипнозу, в повседневной жизни. Наиболее глубоко психологический дискурс относительно сущности психологической травмы представлен в работах Зигмунда Фрейда и Пьера Жане, которые были последователями Шарко. Психоанализ возник как теория и терапия истерии, а ключ к множеству загадочных симптомов истерии искали в сфере травматических воспоминаний. Фрейд и Жане пишут о пациентах, тайные и болезненные воспоминания которых «подсознательно фиксированы» в психике. В отличие от интересов Фрейда к механизмам репрессии, Жане сфокусировал свое внимание на феноменах диссоциации и раздвоения личности как основных психопатологических последствиях травматических воспоминаний. Рассматривая подход к психологической травме Фрейда и Жане, канадский исследователь Ян Хакинг отмечает во взглядах обоих одно очень существенное различие. Для Фрейда важна истина, которая стоит за психологической травмой, и поэтому пациенты должны предстать перед истиной в том понимании, как ее описывает его теория; в то же время для Жане чувство истины не имеет значения и гораздо важнее убедить пациентов, что травмы никогда и не было. Жане использует гипноз и внушение, чтобы заменить травматические воспоминания нейтральными или положительными образами (Hacking, 1995, p. 196).

Психологическая травма превращается в магический центр и залог силы и смысла психологических интерпретаций. В 1950-х годах французский психоаналитик Жак Лакан использует принципиальные напряжения, которые существуют между пониманиями истины и фикции в идее психологической травмы, чтобы констатировать абсолютную драматичность психической субъективности. Лакан утверждает, что «реальное» (которое, по его мнению, вместе с «воображаемым» и «символическим» представляет одно из трех основных измерений психического) имеет травматическое качество и является «сущностным объектом, который уже не объект, а не-

что, и перед ним все слова останавливаются и все категории рушатся» (Lacan, 1991, p. 164).

Можно сказать, что понятие «травма» занимает центральное место в новом психологическом космосе в качестве основополагающего принципа, превосходящего значение и фигуры Бога, и Абсолютного субъекта, и Эго, которые не обладают достаточными силами, чтобы противостоять ее власти. Парадоксальным образом понятие «травма» в современной культуре начинает придавать смысл существованию и играть роль «негативно возвышенного», которое «превосходит наше земное существование и помечает нас как священные существа» (Knill, Levine, Levine, 2005, p. 63–64). Непостижимость травмы олицетворяет идею невидимой власти психологической реальности. Невозможность представить травму связана с расширением представления о психологическом вне сферы индивидуального и с превращением этой невозможности в центр психоаналитических критик культуры, которые в XX в. постепенно перерастают в конструирование глобальной теории травмы (Meek, 2010).

Культурный феномен, разросшийся вокруг психологизации травмы, свидетельствует о непредсказуемом потенциале, который содержит понятия, порожденные современными психологическими теориями. В этом смысле весьма интересно и знаменательно то, каким образом осуществляется психологизация невидимого в начале XX в., что, по словам французского социолога Эмиля Дюркгейма, всегда соотносится с чем-то священным (Durkheim, 1915). Психологизация невидимого возникает как возможность для искусства сохранить свою близость с таинственным, ориентируясь на мир психологических истин.

Вместе с этим психологизация невидимого содействует конструированию абсолютно нового психологического субъекта в экспериментальном пространстве модернизма. Психологизация невидимого создает фигуру того незнакомого и недоступного двойника, потребность в котором испытывает любое большое искусство. Таким образом, искусство и психология одновременно оповещают о своей дублирующей функции в новом экспериментальном пространстве современной культуры.

Можно сказать, что высокий модернизм ориентирован на некую воображаемую модель человека и на теургическую концепцию искусства, согласно которой художник обладает особенной ментальной силой и интуицией, позволяющей ему преодолевать ограничен-

ния восприятия и делающей его способным раскрывать истинную сущность того, что сокрыто. Новый человек раннего авангарда — это человек с расширенными восприятиями. В 1910 г. Рудольф Штейнер заявил, что «существует так много несовершенных произведений искусства, потому что художник не может знать, что появляется вне его восприятий» (Steiner, 1910; цит. по: Bowlt, 1996, p. 51). По мнению известного британского исследователя русского авангарда Джона Боулта, в качестве ответа на эту дилемму русские модернисты пытались предложить идею познания того, что находится за пределами восприятия, с помощью синестезии, возбуждаемого экстаза или религиозного транса, но также и посредством изменения сознания и усиления и развития восприятий тела (Bowlt, 1996, p. 49–52). Так, например, Михаил Врубель говорил о необходимости дополнительных конечностей. Павел Филонов верил, что диета и аскетический образ жизни ведут к острому зрению. Казимир Малевич рассуждал о физиологической, а не только духовной трансформации людей будущего, которые должны фундаментально отличаться от своих «до-супрематических» предшественников благодаря своим новым чувствам восприятия. В этом отношении одним из наиболее курьезных примеров желания реструктурирования человеческого тела и овладения миром за пределом чувств восприятия является система русского художника и музыканта Михаила Матюшина, у которого исследование абстрактного искусства и микротональной музыки тесно связано с его личными физиологическими экспериментами над возможностями «расширенного смотрения» посредством буквального расширения оптического радиуса зрения человека.

В первые два десятилетия XX в. в Петербурге формируется разнородная группа авангардистских художников, которые творили в рамках ярко выраженной панпсихической модели искусства. Эта группа, которую исследователи искусства определили как «органическую школу» (Wünsche, 2015), представляет собой уникальный художественный феномен, в котором сочетаются различные элементы пантеизма, восточных, теософских и эзотерических учений с новыми экспрессивными значениями и художественными стилями, которые пытаются непосредственно влиять на психофизиологическое развитие перцептивных способностей человека. Органическая школа русского авангарда разработала эволюционную психофизическую модель искусства, в которой экспериментальная фигура художника рассматривается как реальная возможность расширения

сенсорных способностей человека. Об этом свидетельствуют концепции интегрирующего видения Яна Ционглинского, теоретические психологические взгляды Николая Кульбина и его психо-импрессионизм, антиурбанизм Елены Гуро и прежде всего психологические концепции Михаила Матюшина и его метод расширенного смотра.

Круг художников возле харизматической фигуры военного врача, теоретика, мецената и творца Николая Кульбина был тем историческим пространством, в котором впервые была прокламирована художественная идея *психологического искусства* (Howard, 2016, р. 385–314). В 1908 г. Кульбин основал и финансировал художественно-психологическую группу «Треугольник», включающую художников Михаила Матюшина, Елену Гуро, Августа Балльера, Иосифа Школьника, Эдуарда Спандикова и др. Художественно-психологическая группа Кульбина — первая организация художников, которая поставила перед собой цель поиска новых путей в искусстве с осознанно декларированными психологическими намерениями. Два года спустя, в 1910 г., наиболее активные члены группы покинули ее и, по словам Матюшина, дифференцировались от Кульбина по причине несогласия с его эклектичностью, устаревшим декадентством и врубелизмом (Матюшин, 1934, р. 77). Медицинской специальностью Кульбина была психология и внутренние болезни. В 1907 г. он опубликовал брошюру под названием «Чувствительность: очерки по психометрии и клиническому приложению ее данных» (Кульбин, 1907), в которой изложил результаты своих многолетних исследований в пограничной зоне между психофизикой, диагностикой нервных болезней и клинической патологией. А в 1908 г. выступил в Санкт-Петербурге с лекцией под названием «Свободное искусство как основа жизни: гармония и диссонанс», которая позднее, в 1912 г., была опубликована Василием Кандинским в альманахе «Синий всадник» в Мюнхене.

Не случайно, что именно Кульбину Василий Кандинский поручил прочитать написанный им текст «О духовном в искусстве» в форме доклада на заседании Второго Всероссийского съезда художников, проходившего с 29 по 31 декабря 1911 г. в Петербурге. Известно, что в 1909–1910 гг. Кандинский сделал несколько попыток опубликовать свой теоретический труд «О духовном в искусстве» у двух мюнхенских издателей — Мюллера и Пипера, однако и в том и в другом случае получил отказ, мотивированный ошибками в ис-

пользованном им языке. Осенью 1910 г., находясь в Москве, он перевел свое сочинение на русский язык и предложил петербургскому издателю Сергею Маковскому опубликовать его, однако снова получил отказ, на сей раз причиной стал русский язык художника. Благодаря редакторской помощи Габриеле Мюнтер и при содействии Франца Марка первое издание книги «О духовном в искусстве» все же вышло в свет в декабре 1911 г. в Мюнхене. В то время когда он писал немецкий и русский вариант своей книги, Кандинский защищал современный художественный проект, который был полностью вплетен в «психологическую культуру души», или то, что некоторые определяют как «светское духовное искусство» (Stoker, 2012). Духовное пробуждение, раскрывающее подлинную сущность искусства, представляет собой психологическое пробуждение, которое Кандинский видит и описывает как оживление непроявленных чувств индивида и переживание тончайших внутренних эмоций и вибраций собственной сущности. В книге «О духовном в искусстве» Кандинский настаивает на идее тонко настроенной души и пишет: «Живопись есть искусство, и искусство в целом не есть бессмысленное созидание произведений, расплывающихся в пустоте, а целеустремленная сила; она призвана служить развитию и совершенствованию человеческой души... Живопись — это язык, который формами, лишь ему одному свойственными, говорит нашей душе о ее хлебе насущном; и этот хлеб насущный может в данном случае быть предоставлен душе лишь этим и никаким другим способом. Если искусство уходит от этой задачи, остается пустое место, ибо нет силы, могущей заменить искусство. И всегда, во времена, когда душа живет жизнью более интенсивной, оживает и искусство, так как душа и искусство связаны друг с другом взаимодействием и взаимосовершенствованием» (Кандинский, 1911).

«О духовном в искусстве» Кандинского представляет собой одну из последних серьезных попыток по спасению концепции души в области современной эстетики и искусства, так же как, например, трехтомный труд Людвиг Клагеса «Дух как враг души» (Klages, 1929–1932) представляет собой последнюю серьезную попытку философского спасения души в то время, когда в психологии Эдуард Шпрингер остается последним серьезным защитником идеи души как смысловой взаимосвязи действий, эмоций и реакций, которые объединяют человеческую сущность и могут интуитивно быть поняты единственно «понимающей психологией» (Spranger, 1914).

В 1905 г., когда Людвиг Клагес начинает в Мюнхене свой семинар, связанный с вопросами экспрессии и основанный на биоцентрических и метафизических понятиях, в Лейпциге венский профессор Эрнст Маха издает книгу «Познание и заблуждение». В ней он объясняет, что психологические исследования идут в своем развитии в направлении полного и бесследного исчезновения души внутри нервной системы и в конечном итоге установления «психологии без души» (Mach, 1905). Приблизительно в то же самое время русский профессор истории Московского университета Василий Ключевский язвительно отметил, что «Раньше психология была наукой о душе, а теперь — о ее отсутствии» (Крылов, 2005).

Книга Клагеса «Дух как враг души» составила в общем объеме 1500 страниц и была опубликована в трех томах в период между 1928 и 1932 гг. Клагес рассматривает душу как смысл живого тела. По мнению Клагеса, душе угрожает разъединение между понятиями и объектами, и у человека есть шанс вернуть себе жизненную целостность с помощью действительной силы образов, в которых субъект и объект существуют в своей слитности. В 20-х годах XX в. вместе со своими наиболее преданными защитниками и последователями, такими, как Ханс Принцхорн, Клагес начнет крестовый поход против психоанализа Фрейда как «психологии без души», пропагандируя «характерологию» и «графологию» как наиболее подходящие методы познания человеческого сознания. (Lebovic, 2013, p. 121). Клагес считает, что только живые образы могут создавать реальность и именно они создают души, потому что существование образов не может быть уловлено и зафиксировано понятиями, а должно быть пережито. Образы для Клагеса — это «силы души».

Искусство, как одухотворенность тела, в конечном итоге представляет собой возможность создавать новые органы и функции тела с помощью живой силы образов. Душа, как одухотворенность тела, создает образы, чтобы раскрывать в них свою сущность. Душа продолжает существовать внутри искусства как особая романтическая инстанция и, будучи такой инстанцией, ставит перед собой специальную цель заниматься сущностью образов. С рассветом новой психологии в конце XIX в. мечта о продвижении науки о душе полностью оттеснена. Наука об уме празднует свой триумф. Новая психология, по словам Эдварда Рида, делит то, что было душой, на три части: на ум, неосознаваемое и тело (Reed, 1997, p. 219–220). В 30-х годах XX в. психология перестает заниматься «душой», т. е. именно

в то время, когда она полностью оформляется и превращается в науку, основанную на эксперименте и контроле, а не на самонаблюдении. Психологам больше нет никакой пользы от души.

Удел идеи души в XX в. — быть устаревшим протопсихологическим понятием. Модерная психология находит вполне естественным, что идее души предопределено отмереть вместе с отмиранием идеи бессмертия. В искусстве же, однако, идея бессмертия остается основополагающей и в современную эпоху. В некоторой степени модерная идея искусства строится на идее визуального бессмертия. Вот почему можно спекулировать относительно того, что искусство является исторически переменчивым понятием, которое функционирует как замещающее понятие — визуальное бессмертие души.

Все концепции души тем или иным образом связаны с изначальным желанием открыть идеальную сущность жизни. Среди множества элементов, образующих душу, наибольшее значение имеют те, которые ориентированы на бесконечное. У древних египтян понимание души представляет собой сложную комбинацию, состоящую по меньшей мере из 5 частей. В эпоху Гомера душа состояла из четырех частей: *thymos* (эмоции), *menos* (страсть), *noos* (ум) и *psyche* (бессмертная часть жизни). Древние греки имели комплексное представление о душе, в котором *thymos*, *menos* и *noos* являются подкатегориями телесной души и психологических характеристик, связанных с эмоциями и мыслями, а *psyche* является свободной от тела душой, которая связана с верой в бессмертие.

Душа — абстрактное понятие, и ее репрезентации в ритуальных и визуализирующих практиках древности исключительно сложны и противоречивы. Изображение души не является конкретным предметным содержанием, которое можно непосредственно обнаружить и проследить в истории искусства с древности до наших дней. В некоторой мере изображение души можно сравнить с абстракцией как жанром, который не организован вокруг единого тематического центра, а сам он представляет собой тематический центр непредставляемого, беспредметного и невидимого (Tzanev, 2014, p. 32). Представления о душе порождают и развивают разные образы и идеи, взаимодействующие между собой, но которые трудно объединить в единый центр. Душа рассматривается Аристотелем как энтелехия — реализация тела и обнаружение его предназначения. Христианская религия связывает душу с бессмертием. Дуалистическая метафизика Декарта вновь разделяет душу и тело на две самостоятельные

субстанции. В свою очередь, Кант выводит душу за пределы опыта в область трансцендентальных идей, которые обуславливают возможности человеческого познания. Впоследствии Гегель предложит преодоление декартовского деления на душу и тело на основе их единого происхождения от духа. Постепенное превращение души в собирательный образ внутренней психической жизни человека на границе XIX и XX вв. направит исследования ученых на изучение специфики ее отдельных элементов, таких как ощущения, чувства, действия и состояния, одновременно с изучением механизмов их связи. Поиск нового объединяющего центра, который бы заменил представление о душе, сфокусирует внимание разных школ и направлений психологии на содержании сознания, рефлексивных способностях, восприятиях и внимании, структуре личности, идентичности, интуиции и физиологических закономерностях поведения.

Тина Росс в своем исследовании «Крылатые репрезентации души в древнегреческом искусстве от поздней бронзовой эпохи до классического периода» (Ross, 2006) показывает, что в бронзовую эпоху душа первоначально появляется в образе птицы в определенном погребальном контексте. А в архаичную эпоху она получает человеческие характеристики и начинает изображаться с человеческой головой и ногами, но с телом и крыльями птицы. И затем, в классическую эпоху, душа чаще всего изображается в виде человека, и только крылья остаются как следы птичьего происхождения.

В 1807 г. в Мюнхенской художественной академии Фридрих Шеллинг произносит речь, в которой говорит, что самая поздняя легенда о Психее завершает собой круг преданий о богах (Шеллинг, 1934, р. 219). В этой связи интересны рассуждения шведского профессора эстетики Гёрена Сёрбома, который выдвинул гипотезу, что революция, наступившая в греческом искусстве между V и IV вв. до н. э., связана с выдающейся инновацией – репрезентировать связь между телом и душой (Sörbom, 2002, р. 26). В конце V в. до н. э. появляется идея души как центра сознания. Однако важнее, что до этого периода, как отмечает Сёрбом, слова *душа* (*psyche*) и *тело* (*soma*) не встречаются, употребленные в одной связке. В эпоху Гомера словом *soma* всегда обозначается мертвое тело, а словом *psyche* – свободная от тела душа, которая представляет индивида в его существовании после смерти. Мировоззрение Гомера отграничивает эту эсхатологическую душу, которая путешествует в царство Гадеса, от «телесных душ», которые являются необходимой частью человека как живого

организма. В классический период душа начинает олицетворять душу живого тела, без которого она не может существовать, и начинает представляться как сущность и форма живого тела. Сёрбом пишет: «Древнее желание представлять вещи как живые — это не реализм или натурализм в современном смысле слова. Оно выражает наиболее фундаментальную черту того, что называют греческой революцией в искусстве, самым драматическим образом свершившуюся около 500 г. до н. э. В этот момент греческим революционным изобретением становится техника и умение представлять жизнь, и в особенности человеческую жизнь, в ее наиболее очевидной потенциальности. Таким образом, жизнь определяется как взаимодействие между телом и душой. Обычно принято считать, что душа не имеет каких-либо определенных свойств, которые могут сделать возможной ее видимость. Несмотря на это, ее можно представить в изображениях и скульптурах, потому что „работу души“ можно увидеть в живом теле: счастливый человек выглядит иным образом, чем человек печальный, и такие признаки присутствия души возможно отобразить... Плотин пишет: „Не являются ли статуи, которые выглядят как живые более красивыми, чем даже те, что отличаются более хорошиими пропорциями?.. Да, потому что живые являются более желанными; это так, потому что в них есть душа“. Способность представлять связь тело—душа — выдающаяся инновация классического периода, которая изменила всю историю создания и понимания изображений в искусстве» (Sörbom, 2002, p. 26).

Смотреть на искусство как на деятельность, которая делает вещи живыми, означает также видеть в искусстве не только опредмеченные представления, мысли и символы, а видеть и чувствовать, что в искусстве вещи имеют свою собственную жизнь. Присутствие души как необходимой инстанции в наиболее сокровенной сущности всякого значимого произведения искусства неизменно будет властвовать в той или иной форме в искусстве западной цивилизации на протяжении двух последующих тысячелетий.

В 30-е годы XX в., когда психология перестает заниматься душой, Вальтер Беньямин устанавливает умирание души в современном искусстве и культуре. Момент, который он определит как «потерю ауры» или «ожидания» того, что «любое нечто, на которое мы смотрим, в свою очередь смотрит на нас». В этой связи важно его замечание, что «мы видим только те вещи, которые видят нас». Впервые Беньямин говорит об ауре в своей «Краткой философии фотографии»

1931 г., где пытается объяснить, почему первые портретные фотографии обладают аурой, в то время как созданные позднее ее утратили. В знаменитой студии «Художественное произведение в эпоху его технического воспроизведения», написанной в 1936 г., Беньямин распространяет представление об ауре на произведения искусства вообще. Согласно Беньямину, который развивает свое понятие ауры в плодотворном диалоге с Клагесовой теорией восприятия как мистического слияния с образами: «Воспринять ауру феномена означает вложить в него некий вид способности смотреть на нас со своей стороны» (Hansen, 2008, p. 375).

Искусство — это возможность изначального оспаривания того способа, каким мы видим мир. Таким образом, уже с самого начала Платонов «глаз души» не только представляет собой философскую или психологическую категорию, а добродетель, которая дает возможность видеть в мире доброе и красивое. В XVIII в. классическая идея моральной красоты возвращается как понятие «прекрасной души», предложенное Кристофом Виландом в его философском романе «Агатон» (1766 г.), в котором действие разворачивается на фоне классической античности (Wieland, 1766). Виланд рассматривает прекрасную душу как ключевое понятие в своем варианте популярного в эпоху Просвещения литературного жанра воспитательного романа. Фридрих Шиллер не только развивает идею Виланда, но и становится первым, кто серьезно теоретически выстраивает концепцию «прекрасной души» как эстетического понятия сначала в эссе «О грации и достоинстве» в 1793 г., а затем и в своем главном философском произведении «Письма об эстетическом воспитании человека», опубликованном в 1795 г. (Norton, 1995). В двадцать седьмом письме Шиллер задает риторический вопрос, существует ли государство эстетической видимости и где его найти, на что сам отвечает следующим образом: «Потребность в нем существует в каждой тонко настроенной душе; в действительности же его, пожалуй, можно найти, подобно чистой церкви и чистой республике, разве что в некоторых немногочисленных кружках...» (Шиллер, 1795).

«Прекрасная душа» — центральная фикция в шиллеровом эстетическом государстве будущего. «Прекрасная душа» — это идеальная психологическая душа. Для Шиллера наиболее совершенное произведение — это создание истинной свободы. В этом смысле искусство мыслится как идеальная среда, в которой человек готовится к истинной свободе.

В 1807 г. в «Феноменологии духа» Гегель подвергнет критике понятие прекрасной души как пустой и невозможной структуры в современную эпоху. Для Гегеля прекрасная душа — пустая абстракция, которая не может быть опредмечена и которая обречена на то, чтобы утонуть и исчезнуть в своей прозрачной чистоте: «[Душе]... недостает силы отрешения, силы сделаться вещью и выдержать бытие. Она живет в страхе, боясь запятнать великолепие своего „внутреннего“ поступками и наличным бытием; и, дабы сохранить чистоту своего сердца, она избегает соприкосновения с действительностью и упорствует в своенравном бессилии отречься от самости, доведенной до крайней абстракции, и сообщить себе субстанциальность или превратить свое мышление в бытие и довериться абсолютному различию. Пустопорожний предмет, который она себе создает, она поэтому наполняет теперь сознанием пустоты; ее действие есть томление, которое, само превращаясь в лишенный сущности предмет, только теряет себя и, преодолевая эту потерю и попадая обратно к себе, обретает себя лишь как потерянное; в этой прозрачной чистоте своих моментов она — несчастная, так называемая прекрасная душа, истлевающая внутри себя и исчезающая как аморфное испарение, которое расплывается в воздухе» (Гегель, 2000, р. 336).

Гегель не только отвергает повторную сакрализацию эстетического, но и предугадывает негативную тень прекрасной души, перед которой зияет бездна непреодолимой противоречивости между добрым и красивым и между религией и современным светским искусством как возможность самокритично артикулировать пределы своего репрезентирования. В некоторой степени мы можем представить себе это критическое развитие идеи прекрасной души через негативную эстетику Адорно, где эстетический мир искусства является отрицанием всего, что не есть искусство, и где прекрасная душа погружена в царство негативного. Невозможность актуализировать концепцию прекрасной души, в сущности, анимирует заблокированную автономию современного искусства как коммуникативного действия (Milne, 2002, р. 63–82).

Вопрос психологической природы эстетической автономии Август Шлегель увидит через символы, репрезентирующие бесконечное. По Шлегелю, основополагающим для искусства модерности является осознание бесконечного как недостижимого желания, а не его коммунцирование под формой гармоничного взаимодействия. Человек никогда не сможет полностью отойти от беско-

нечного, потому что оно является внутренним центром душевных сил. Для Шлегеля предчувствие недостижимого с приходом христианства превращается в ясное сознание, что никогда никакое внешнее явление не сможет полностью заполнить нашу душу. Шлегель утверждает в своих «Лекциях о драматическом искусстве и литературе» (Schlegel, 1811), что переход от язычества к христианству пробуждает сознание для внутреннего разрыва между конечным и бесконечным, который является фундаментальным для модерности. Для Шлегеля модерность возникает из болезненного осознания этого непреодолимого разрыва и последовавшего прозрения, что «никакой внешний объект никогда не сможет полностью заполнить наши души». А это означает: для того чтобы понять модерное и в особенности романтическое искусство, его следует рассматривать как вечное стремление к сокращению этого разрыва между объектом и способом переживания природы и между ощущением себя и переживанием бесконечности.

Фундаментальный вопрос, заданный Кандинским в работе «О духовном в искусстве», звучит так: «Каким может быть новое представление о душе в искусстве модерной эпохи?» В определенном смысле после Кандинского искусство следует рассматривать как средство совершенствования души, но без души. Это ситуация, которая предполагает новые связи одухотворенности с телом и сознанием. С появлением психологического сознания, начало которого, по мнению Джереми Рифкина, совпадает с открытием электричества в начале XIX в. (Rifkin, 2010), в описании и понимании психических феноменов начинается переход от механических к энергетическим метафорам. Американский философ Джон Додс со своей книгой «Философия электрической психологии» становится одним из первых, кто начинает популяризировать идею того, что электричество является связующим звеном между разумом и инертной материей (Dods, 1851). Рифкин считает, что с появлением нового интереса к электричеству и электрическим метафорам романтикам больше не придется страдать от ограничений механических метафор с их акцентом на статичный мир. Например, такие выражения, как «поднимем свой дух», «примем или отбросим данную идею» или «сбалансируем свои эмоции», которые представляют собой типичные механические метафоры, лишь частично относятся к сознанию, в отличие от электрических метафор типа «проблеск прозрения», «искра воображения» или «чувство отключенности». Преимущество элект-

рических метафор кроется в идее, что электричество не воспринимается ни как материальное, ни как нематериальное нечто. Хотя его не видно, оно имеет силу вполне эффективно действовать в мире. Таким же образом и человеческие мысли, вызванные электричеством, выглядят уловленными в пространстве между материальным и нематериальным. Старая пограничная линия, отделяющая вдохновение от исполнения и мысль от действия, исчезает. По словам Рифкина, «внезапно физический мир стал выглядеть менее материалистичным, в то время как психический мир начинает выглядеть менее эфирным» (Rifkin, 2010, p. 371). Немецкий историк искусства и исследователь истории восприятий Кристоф Азендорф отмечает, что «невидимые, но эффективные энергии» являются фантазмом 80-х и 90-х годов XIX в. И постепенно после 1900 г. с идеей «смерти материи», которая имплицитно уже присутствует в импрессионизме, мир искусства захватывают такие понятия, как радиация и лучи (Asendorf, 1993).

Психологию невидимого ищут в неисследованной психической реальности самого человека и в том способе, каким он переживает внутреннюю сущность объектов мира, с которыми взаимодействует. В 1911 г. Кандинский начинает свою статью-манифест «Куда идет „новое“ искусство» словами, направленными против внешней психофизики, цитируя немецкого патолога Рудольфа Вирхофа, который говорил, что вскрыл тысячи трупов, а души увидеть ему никогда не случалось. В своем тексте Кандинский утверждает, что будущее искусства и науки принадлежит не тем, кто наблюдает только видимую реальность, а тем, кто, подобно его другу Кульбину, использует свою интуицию и индиректные научные методы, чтобы исследовать невидимое.

Научные претензии оккультного психологического модернизма на исследование неизвестных природных законов и скрытых сил в человеке оказывают бесспорное влияние на развитие постсимволического искусства и на авангард начала XX в. Наиболее очевидное и долгосрочное свидетельство этого влияния можно обнаружить в тех следах, которые книга теософов Анни Безант и Чарльза Ледбитера «Мыслеформы», опубликованная в 1901 г. (Besant, Leadbeater, 1901), оставила в творческом воображении таких художников, как Василий Кандинский и Хильма аф Клинт (рисунки 2.2, 2.4).

Расширение пределов искусства, с которым экспериментировали такие символисты, как Одилон Редон и Эдвард Мунк, тесно свя-



Рис. 2.1. «Звнящий хор Гуно» (иллюстрация из книги Анни Безант и Чарлза Ледбитер «Мыслеформы», 1901 г.)

Рис. 2.2. Василий Кандинский. «Без названия (Первая абстрактная акварель)». 1910 г.



Рис. 2.3. «Мыслеформа, представляющая восхищение красивой картиной на религиозную тему» и «Мысли помощи» (иллюстрации из книги Анни Безант и Чарлза Ледбитер «Мыслеформы», 1901 г.)



Рис. 2.4. Хильма аф Клинг. «Картины-медиумы № 16 и № 17». 1915 г.



Рис. 2.5. Фотография из книги Гийома Бенжамена Дюшена де Булонь «Механизм человеческой физиономии, или электрофизиологический анализ выражения эмоций применительно к практике изобразительного искусства». 1862 г.

зано с физиологическими представлениями и метафорами «медицинского» и «психиатрического», но не «психологического» XIX в. (рисунки 2.6–2.7) Художники-символисты защищают свой трансцендентный проект, используя диссонансы неопределимого в психологических рамках физиогномического, в то время как художники раннего авангарда начинают развивать совершенно новый проект, сконструированный из психологических измерений невидимого.



Рис. 2.6. *Одilon Редон.* «Плачущий паук». 1881 г.



Рис. 2.7. Фотографии пациентки Больницы Сальпетриер в Париже. 1890 г.

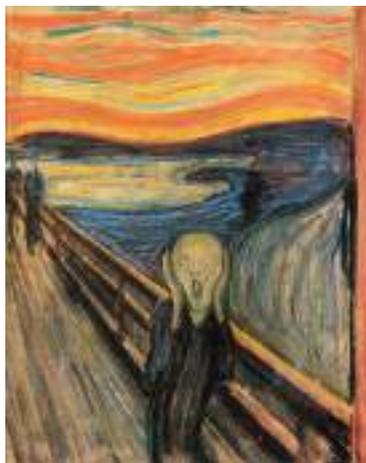


Рис. 2.8. Эдвард Мунк. «Крик». 1893 г.

Согласно Безант и Ледбитеру, «мысли — это вещи», и в качестве таковых они могут проявляться как видимые ауры. Книга «Мыслеформы» представляет подробное описание разных видов психических аур, причем особенное впечатление производит способ, с помощью которого Безант и Ледбитер документируют «духовные вибрации», произошедшие из идей, эмоций и звуков, в виде визуальных форм, цветов и диаграммных формообразований. Иллюстрации в книге, которые представляют собой оригинальные рисунки и картины мыслеформ, рассматриваемых Безант и Ледбитером, нарисованы четырьмя их друзьями под непосредственным руководством и при участии обоих авторов.

Не будет преувеличением сказать, что иллюстрации к этой книге можно рассматривать как первые экспериментальные изображения, в которых проявляется новая, абстрактная эстетика психологического модернизма (рисунки 2.9–2.10).

В своей книге «Исследование сознания. Вклад в науку психологию», написанной в 1907 г., Анни Безант исследует эволюцию сознания с точки зрения идеи сверхсознания (Besant, 1907). Предназначение этой книги, как недвусмысленно подсказывает ее подзаголовок, — внести вклад в научную психологию. Несмотря на то, что Безант комментирует таких авторов, как американский профессор психологии Гарвардского университета Уильям Джеймс, и психо-

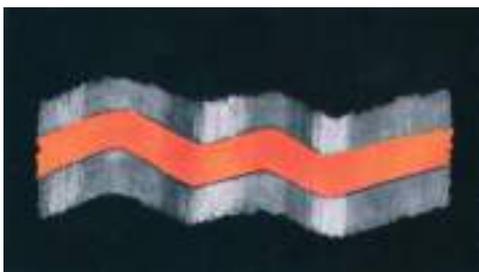


Рис. 2.9. «Игроки» (иллюстрация № 32 из книги Анни Безант и Чарлза Ледбитера, «Мыслеформы». 1901 г.)

Рис. 2.10. «Мыслеформа актера, ждущего выхода на сцену для премьерной постановки» (иллюстрация № 31 из книги Анни Безант и Чарлза Ледбитера, «Мыслеформы», 1901 г.)

логические эксперименты с гипнотизированием пациентов, которые проводят французские психиатры в клинике Сальпетриер в Париже, по существу, ее цель — отграничиться от академической психологии в направлении альтернативной и синкретичной теософской доктрины сознания. Она уже изложила ее в своей предыдущей книге «Теософия и новая психология», изданной в 1904 г. (Besant, 1904). Отдельные части книги Анни Безант «Теософия и новая психология» опубликованы на русском языке в виде специального приложения уже в первом номере созданного в 1908 г. в Петербурге журнала «Вестник Теософии» (Безант, 1908).

Новая теософская психология захватывает воображение идей, что она предлагает путь к сущности истинного искусства, который может быть преодолен только высшей действительностью сверхсознания. Таким образом, психологический субъект как художественный проект оказывается ориентированным на психологию того, что появляется вне органов чувств. В своих лекциях «Психология возможной эволюции человека» русский философ, математик, оккультист и теософ Петр Успенский отмечает, что психологические системы

и доктрины можно разделить на две главные категории. Первая система изучает человека таким, каким его обнаруживает и, таким образом, каким он, предположительно, выглядит. Успенский считает, что научная психология принадлежит к этой категории. Вторая система изучает человека не с точки зрения того, каким образом он нам является и как выглядит, а с точки зрения его эволюции. По Успенскому, когда мы поймем, каково значение того, что мы изучаем человека с точки зрения его возможной эволюции, то станет ясно: ответ на вопрос «Что есть психология» связан с изучением принципов, законов и фактов возможной человеческой эволюции. В период с 1907 по 1921 г. Успенский выступает с публичными лекциями в Москве и Петербурге. Позднее он представляет свои психологические лекции в Лондоне, где они опубликованы и распространены ограниченным тиражом в 125 экземпляров под названием «Психологические лекции: 1934–1940», а десять лет спустя, посмертно, опубликованы в Нью-Йорке (Ouspensky, 1950).

Книги Успенского «Четвертое измерение. Попытка исследования областей неизмеримого» (Успенский, 1910) и «Tertium Organum: ключ к загадкам мира» (Успенский, 1911) оказывают сильное влияние на художественный авангард захватывающим метафорическим потенциалом понятийных формулировок, таких как «познание расширенного сознания» и «восприятие бесконечного», в которых своеобразным способом сочетаются идеи психологии, физиологии, естествознания, физики, математики и мистицизма.

В книге «Tertium Organum» Успенский цитирует взгляды американского профессора сравнительной филологии Фридриха Макса Мюллера из его книги 1897 г. «Теософия, или психологическая религия» (Max Müller, 1899), в которой автор рассматривает восприятие бесконечности как основной элемент всех религий. В историческом плане Макс Мюллер разграничивает три больших проявления бесконечного – в отношении способов восприятия природы, человека и собственного «Я». По его мнению, каждое из этих восприятий конкретным образом способствует историческому развитию религий. Физическая религия – это первое проявление, при котором явления природы становятся отправной точкой рассуждений о бесконечном. Два других проявления Макс Мюллер называет, соответственно, «антропологическая религия» и «психологическая религия». Хронологически он рассматривает физическую религию как наиболее древнюю, за которой следуют антропологическая ре-

лигия и в конце – психологическая религия. Физическая религия сфокусирована на вопросах, которые Мюллер называет «драмой природы», или на законах, которые регулируют ее в связи с идеями потустороннего и бесконечного. Антропологическая религия ставит вопрос о бессмертии души, тогда как психологическая религия, или теософия, занимается связью между человеком и абсолютным. Таким образом, концепция бесконечного проходит через многие этапы исторического развития.

Успенский отводит психологии новое место в восприятии невидимого и бесконечного. Невидимому миру науки, определяемому масштабами макромиров и микромиров видимого, он противопоставляет неисследованные измерения психических способностей человека и невидимую реальность, в которой они функционируют. Идеи Успенского, связанные с восприятием бесконечного и психологией гиперпространства, оказывают исключительное влияние на художественные эксперименты Ларионова, Малевича и Матюшина. Для Успенского пространство четвертого измерения имеет всецело психологические характеристики. Успенский ссылается на книгу английского математика Чарльза Хинтона «Четвертое измерение», опубликованную в 1904 г., в которой Хинтон излагает свою теорию высшего пространства (Hinton, 1904). Согласно Хинтону, четвертое измерение может быть представлено с помощью четырехмерной фигуры, которая относится к трехмерному пространству так же, как трехмерное тело относится к двумерному пространству. Хинтон утверждает, что можно реально увидеть четвертое измерение. Для этого он создает метод построения четырехмерных структур по трехмерным сечениям и конструирует мысленный эксперимент из цветных кубов, которые при последовательном наложении предполагают визуализацию гиперкуба в четвертом измерении гиперпространства. Хинтон использует понятие «тессеракт» (tesseract), чтобы описать появление указанного четырехмерного гиперкуба, и также сообщает, что его визуализация раскрывает скрытый потенциал сознания. Цветные кубы представляют собой набор из 12 кубов с цветными поверхностями, ребрами и вершинами, которые, согласно Хинтону, дают возможность визуализировать гиперкуб (рисунок 2.11).

Британский математик Чарльз Хинтон верил, что человек способен воспринимать четырехмерное пространство и полагал возможным достичь состояния «высшего сознания». Для этого он разработал

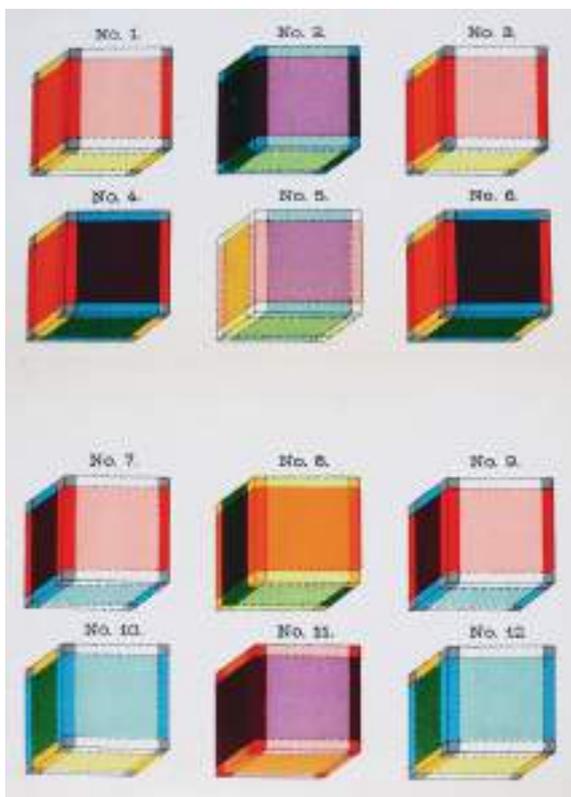


Рис. 2.11. Иллюстрация к титульной странице книги Чарльза Хинтона «Четвертое измерение» (Charles Howard Hinton, «The Fourth Dimension»), 1904 г.

систему мысленных упражнений с использованием многогранников, состоящих из множества разноцветных кубиков. Чертежи цветных кубов претендуют только на то, чтобы служить вспомогательными средствами визуализации четырехмерного куба, представляющими гиперкуб Tesseract.

Каждый цвет имеет латинское наименование и соответствует отдельной части структуры гиперкуба, который состоит из 16 вершин, 32 углов, 24 плоскостей и 8 гиперсторон. Согласно Хинтону, способность восприятия четырехмерного пространства показывает, что в поле трехмерного механического мира заложена познавательная способность самой концепции души как четырехмерного

организма, который выражает свое более высокое физическое бытие в симметрии тела и придает человеческому существованию цели и мотивы (Hinton, 1904, p. 22). Успенский считает, что высшее пространство может быть достигнуто только с помощью развития психических способностей. В 1911 г. в «*Tertium Organum*» Успенский пишет: «В искусстве мы уже имеем первые опыты языка будущего. Искусство идет в авангарде психической эволюции» (Успенский, 1911).

Успенский считает, что к настоящему моменту существуют три единицы психической жизни — ощущение, представление, понятие (идея), и начинает оформляться четвертая единица высшей интуиции, которая является инструментом нового искусства. Идея преодоления ограниченности сенсорных способностей человека становится основополагающей целью искусства авангарда в контексте нового психологического понимания взаимосвязи между человеком и миром. Объектом искусства становится сама психология современного человека как возможность развития новых психических возможностей и новых психологических механизмов восприятия. Эти идеи нового целостного психологического восприятия и познания мира, вселенной, искусства и человека достигают своей кульминации в комплексном экспериментальном творчестве Матюшина и его многолетнем художественном проекте, связанном с изобретением «органичного психологического субъекта». В 1916 г. Матюшин пишет: «Если телескоп показал объект вселенной, а микроскоп ее атомистическую сложность, то художник открыл нам и показал вдохновенно тончайшую красоту реальности и научил нас смотреть на нее и понимать сложность ее состояний: идея тяжелого объема, единства движения, сила изгиба тока энергии, упругость ветра, запаха, плотность воды в ее массе, все живое комьев земли, пыл взлета пламени, живое тепло, движущее себя. Все стало понятно по-новому. Другая широкая радость зацвела. Мир стал населен не распыленным человечеством, а великим общим телом бога. Жизнь этого тела пошла по новым законам внутреннего склада. Не для показа стали творить, а велением духа, для путей нового тела. Явилась и сила небывалая общего тела. Явилась и работа, недоступная ранее никому даже из гениальных (не было проводящих органов)» (Матюшин, 1916).

В своей творческой и теоретической программе Матюшин экспериментирует с эволюционной психологической моделью сознания, которая предполагает развитие отдельных «ментальных органов», или «модулей», если говорить языком современной эволюционной

психологии, которые действуют как специализированные системы и «информационные фильтры» для обработки специфического вида информации (рисунок 2.12).



Рис. 2.12. Михаил Матюшин. Автопортрет «Кристалл». 1917 г.

Известная исследовательница русского авангарда Катерина Кларк термином «перцептивный милленаризм» определяет своеобразную форму светского откровения и веры творцов авангарда в то, что новое тысячелетие может быть постигнуто только с помощью нового видения (Clark, 1995). Для Кларк «перцептивный милленаризм» не школа или движение, а скорее «этос», связанный с открытием нового субъекта с уникальной настройкой и психологическим доступом к реальности. По ее мнению, понятие «перцептивный милленаризм» описывает переходное состояние между искусством и наукой, которое имеет целью эстетические переживания, ведущие к новому виду познания.

В данном случае конструирование нового психологического субъекта ориентировано на создание нового человека и нового сознания, которое может быть постигнуто с помощью индивидуальных актов

восприятия. В контексте постепенного превращения психологического субъекта в художественный проект художники-авангардисты начинают сознательно проводить эксперименты на самих себе и описывать свои произведения и проекты как эксперименты.

В 1923 г. Малевич, Филонов и Матюшин в одном номере журнала «Жизнь искусства» публикуют три краткие декларации, в которых обобщают свои теории искусства. В декларации «Супрематическое зеркало» Малевич самым радикальным образом заявляет, что наука и искусство не имеют границ, поскольку то, что они изучают, безгранично и равно нулю. В своей не менее радикальной «Декларации „Мирового расцвета“» Филонов открыто провозглашает следующий психологический лозунг: «Да будет первая мировая революция в психологии художника и в искусстве» (Филонов, 1923, с. 13–15).

Декларация Матюшина «Не искусство, а жизнь» представляет собой манифест, в котором разъясняется сущность и деятельность основанной им художественной группы «ЗОРВЕД» (название, образованное от слов «вЗОР» и «ВЕДать»). Декларацию Матюшина отличает, то, что он уходит за пределы чисто философского теоретизирования о наблюдении. По его мнению, художник должен пробовать экспериментировать с психофизиологическими возможностями собственного зрения, расширив поле видимости до 360 градусов. Матюшин пишет в декларации: «„ЗОРВЕД“ представляет собой физиологическую перемену прежнего способа наблюдения и влечет за собой совершенно иной способ отображения видимого. „ЗОРВЕД“ впервые вводит наблюдение и опыт доселе закрытого „заднего плана“, все то пространство, остававшееся „вне“ человеческой сферы, по недостатку опыта. Новые данные обнаружили влияние пространства, света, цвета и формы на мозговые центры через затылок. Ряд опытов и наблюдений, произведенных художниками „ЗОРВЕДА“, ясно устанавливает чувствительность к пространству зрительных центров, находящихся в затылочной части мозга» (Матюшин, 1923, с. 15).

По мнению швейцарского исследователя Жана-Филиппа Жаккара, мы могли бы посчитать декларацию Матюшина очередным громогласным манифестом из истории русского авангарда, если бы не существовали свидетельства научного происхождения его теории (Жаккар, 2011). Некоторые из понятий, используемых Матюшиным, можно обнаружить в трудах немецкого физиолога, профессора Иоганна фон Криса, посвященных субъективности зрительного аппарата. Его теория связана с «Физиологической оптикой» Гельмгольца,

которую профессор фон Крис переиздал в 1911 г. и с которой Матюшин был знаком. Гельмгольц описывает «случайные образы», которые могут появиться в случае внутреннего возбуждения сетчатки, и говорит о множественности зрительного механизма, вводя понятие «затылочная точка», что, весьма вероятно, по мнению Жаккара, является причиной его использования Матюшиным. Влияние профессора фон Криса на Матюшина связано главным образом с теорией двойного зрения: центральное, т. е. прямое, и периферическое — не прямое зрение. Матюшин исходит из идеи, что мы используем только часть наших зрительных возможностей, и настаивает на необходимости «двойного зрения» — «центрального» и «периферийного». Одновременное использование обоих Матюшин называет «расширенным зрением» и убежден, что только такое «расширенное видение» может уловить существующую между объектами связь (рисунок 2.13).

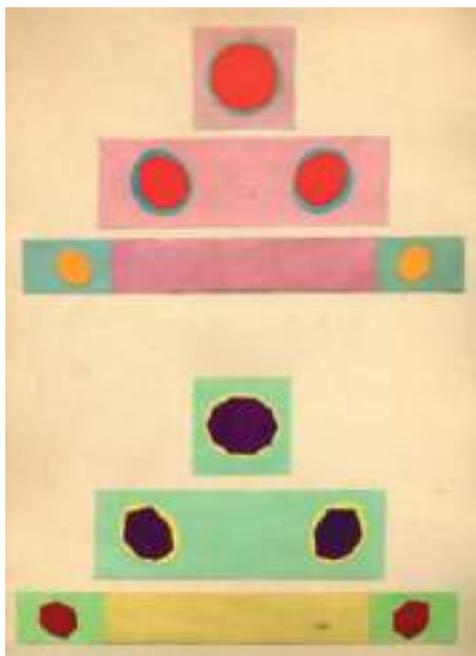


Рис. 2.13. Михаил Матюшин. «Цветовая таблица». 1923–1932 г. На таблице зафиксированы результаты наблюдений за изменением цвета и формы в зависимости от угла зрения. Показано восприятие цветоформ при «рассмотрении центральным зрением, расширенным и периферийным»

Психофизиологические и психологические основания в экспериментальной творческой системе Матюшина показывают, что формальные деформации в его абстрактном пространственном реализме являются результатом использования метода расширенного видения и желания выразить реальность вне установленных моделей суженного и ограниченного видения. В свете этой теории Матюшин пересматривает всю историю искусства как постепенного расширения наблюдения, что неминуемо ведет к беспредметности. Он также предлагает метод нового восприятия пространства на базе «затылочного» восприятия, чего можно добиться путем медитации или с помощью «рассеянного взгляда», что ставит творца перед пониманием мира как единого и неделимого целого.

Психологический субъект как художественный проект связан с изобретением авангардистским направлением психологии внутреннего человека как полностью новой ментальной структуры. Как считает Кандинский, это проект, обращенный к психологии новой эволюции человека в искусстве как возможности обнаружить и представить чувства, которые все еще не имеют своего имени. Ирина Сироткина — одна из наиболее глубоких исследователей исторического взаимодействия между психологией и искусством модернизма — пишет в своей книге «Шестое чувство авангарда»: «Авангард — проект не только художественный, но и антропологический, проект по пересозданию человека, обновлению его чувствительности. Искусство авангарда задавало новые образцы восприятия, расширяло человеческие возможности. Художники авангарда — Василий Кандинский, Михаил Матюшин, Казимир Малевич и многие другие — видели задачу искусства в том, чтобы сформировать новое, „высшее“ чувство» (Сироткина, 2014, с. 7).

Сам Кандинский становится в 1921 г. руководителем физико-психологического отдела Российской академии художественных наук в Москве и разрабатывает план работы, который предусматривает развитие искусства в двух основных направлениях — теоретическом и экспериментальном. Кандинский заявляет, что «элементы искусства необходимо изучать совместными усилиями наук об искусстве и позитивной науки, причем соответственно нужно изучать их физическую сущность и их психофизиологическое воздействие на человека» (Кандинский, 1921, с. 64–66).

Модерный человек и модерное искусство выявляют фундаментальную неполноценность связи между человеком и миром. Эта неполноценность прежде всего психологическая. Обнаружение моральных и духовных дефицитов в модерном человеке связано с критиками, обращенными к традиционной религиозности или философской рациональности, в то время как модерная критика связана с обнаружением и конструированием новых, неназванных психологических дефицитов и неполноценностей. Искусство превращается в одно из наиболее мощных средств установления психологической полноценности и неполноценности модерного человека. Искусство является сферой, перед которой стоит цель «инструментализации» определенных духовных и психологических поисков. Так психология становится частью выявления истинного предназначения искусства. Можно сказать, для раннего авангарда индивидуум как психологический субъект в некоторой степени является модерной конструкцией, которая расположена не иначе, как только в лабораториях модерного искусства. Новый модерный индивидуум как художественный проект является проектом лабораторий модерного искусства, в которых основным объектом исследования, как и в психологических лабораториях, становится исследование и развитие восприятий и поведения человека (рисунки 2.14–2.17).



Рис. 2.14. Фотография психологической лаборатории Гарвардского университета, созданной психологом Гуго Мюнстербергом. Инструменты для психологических исследований, связанных с восприятием пространства. 1893 г.

Рис. 2.15. Фотография интерьера психологической лаборатории Гарвардского университета, созданной психологом Гуго Мюнстербергом. Черный квадрат является психологическим инструментом для изучения силы зрения. 1893 г.



Рис. 2.16. Фотография с выставки Казимира Малевича «Последняя футуристическая выставка картин «0,10» (Петроград, 1915 г.)

Рис. 2.17. Фотография Казимира Малевича на смертном одре в окружении работ художника. Конструкция по левую руку – это гроб-архитектор, сделанный по проекту Николая Суетина. 1935 г.

ИСКУССТВО КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ТЕСТ

Психологизация искусства приводит к новому виду художественного объекта, который имеет расширенную «психологическую инструментальность». Эта расширенная психологическая инструментальность создает новые вызовы для категоризации художественного объекта. В данном случае важными становятся не ритуалы, связанные с его присутствием (домодерное), не его совершенство (в перспективе модерности с Ренессанса до XX в.), а его психологическая идентичность, т. е. психологическая структура субъекта, который стоит за каждым художественным объектом. Основополагающие вопросы начинают все более вращаться вокруг того, чего мы, согласно психологии, не знаем об объекте и о его придуманном, психологическом бытии. Таким образом, искусство оказывается вовлеченным в мышление о гипотетических психологических субъектах, которые сопровождают художественный объект в его появлении перед нами. Новое в психологическом режиме искусства состоит в том, что мы психологически изучаем каждый объект и каждый аспект объекта, который является нам как художественный объект. Психологическое общество имеет расширенные психологические ожидания в отношении объекта искусства. Произведение искусства расширяет свою комплексность за счет нового вида объективной идентификации, все более строящейся на психологических характеристиках.

Психологический модернизм в искусстве и репрезентации человеческой природы в психологических терминах ведут к двум весьма важным последствиям. Первое из них, которое мы рассмотрели выше в связи с ранним авангардом, показывает, что художественный объект становится все более направленным на исследование человеческих психологических параметров. Второе же последствие, однако, является результатом особенно важного прозрения, а именно, что произведение искусства оказывается не только психологически конструируемым объектом, но и психологически непостижимым объектом. Именно второе последствие показывает, что психологические модели мышления в конечном итоге вынуждены сталкиваться с энигматическим собирательным понятием «произведение искусства».

Кризис репрезентации, с которой психологический эссенциализм сталкивается в отношении психологических параметров современного произведения искусства, проявляется в своей наиболее экстремальной форме у Марселя Дюшана. То, что американский психолог Кеннет Герген называет «изначальной верой в превосходство внутреннего психологического мира как ключевой характеристики западной культурной традиции» (Gergen, 1996, p. 127), сталкивается наиболее драматическим образом с парадоксальной психической реальностью авангардного произведения искусства.

Эксперименты Дюшана новым способом переоткрывают значение психической реальности произведения. У Дюшана искусство есть психологическая загадка, которая имеет целью проявление «патологий воображения», обусловленных суеверием, вокруг произведения. Психическая реальность превращается в специфический объект искусства способом, схожим с тем, что существует в современной психиатрии. Можно сказать, что искусство открывает психологическую свободу объекта или, точнее, открывает то, что можно назвать «свободной психопатологией объекта».

Впервые термин «психическая реальность» Фрейд использует в 1909 г. в дополнении ко второму изданию книги «Толкование сновидений». В 1895 г. в своей программе «Проект научной психологии» он все еще говорит о «реальности мыслей» (*Denkrealität*), которая является автономной, хотя и зависимой от внешней реальности. Идея первичных фантазий как схем, вокруг которых организуется специфическое функционирование психической реальности, формируется лишь в 1915 г. В серии лекций «Введение в психоанализ», которые

в 1915–1917 гг. Фрейд читает в Венском университете, мы обнаруживаем замечательное утверждение, что «в действительности существует только один путь из фантазии снова назад в реальность, и это — искусство» (Freud, 1917).

В то же время Дюшан, как никто другой, ясно осознает, что искусство — это фантазийный механизм, который определенным образом организует взаимодействия с реальностью (рисунок 2.18).



Рис. 2.18. *Марсель Дюшан.* «Велосипедное колесо». 1913 г.

Революционная интуиция Дюшана, связанная с реди-мейд объектами, состоит в том, что мы не знаем, какая часть из них как репрезентация определенной фантазийной схемы принадлежит к внутренней психической реальности и какая — к внешней реальности мира.

Миметическая сущность искусства не может вечно кружить вокруг уподобления невидимому. Искусство — это психологическая загадка, которая отсылает к расширенной психологической сущности современного индивидуума, независимо от того, идет ли это расширение в направлении сверхчувствительного или сверхсознательного или в направлении тревожных диссоциаций личности. Каждое произведение — автономная загадка, порождающая некую основную цель, которая в логике современного мышления никогда не долж-

на потерять свою валидность в качестве классифицирующего принципа. Таким образом, искусство становится деятельностью, полностью базирующейся на загадке произведения тем же способом, каким современная психиатрия в проекте Крепелина превращается в нозологическую дисциплину, базирующуюся на загадке отдельной психической болезни.

Реди-мейд никогда не рассматривался как психологический феномен, так как полностью обращен на психопатологии воображения. Никогда не поднимался вопрос, как «чувство реальности мира» психологически ситуировано в искусстве реди-мейда. До появления реди-мейда искусство никогда не пыталось вытеснить реальность, не изменяя ее. Реди-мейд ставит нас в полностью новую психологическую ситуацию и направляет наше воображение не к чему-то в мире, а к присутствующему отсутствию чего-то в мире. Таким образом, реди-мейд вызывает своеобразный коллапс воображения. Искусство реди-мейда представляет собой своеобразную психологическую ситуацию, которая, однако, может рассматриваться и как психологический синдром. Миражная сверхпредметность реди-мейда действует с силой сковывающей гипнотичности.

Может быть, наиболее точный психологический диагноз того, что в реди-мейде что-то надламывается чувством реальности, дает художник Роберт Смитсон, когда определяет Дюшана как «декреатора реального» (Smithson, 1966, p. 26–31). Для Смитсона любой некреативный контакт с реальным является патогенным и представляет собой форму энтропии. Такое прочтение Смитсона объяснимо, потому что для него как теоретика и художника психологическая функция искусства связана с открытием нового вида связи с реальным. Не случайно Смитсон рассматривает Дюшана через произведения Роберта Морриса, в которых «движение охвачено разными видами неподвижности». Для Смитсона искусство, которое развивается вокруг реди-мейда, представляет собой форму застылости и «систематическую отмену движения».

Реди-мейд оголяет одну зловещую истину, а именно, что искусство умертвляет объекты в реальности, потому что мумифицирует в них нечто в магических или метафизических целях. Реди-мейд фактически раскрывает парадоксальную сущность этого механизма. С наступлением модернизма магические и метафизические измерения объектов заменены психологическими. В условиях эскалированной психодинамики модернизма художник словно находится

в состоянии постоянной художественной паранойи, когда каждый объект грозит превратиться в объект искусства. Искусство достигло такого состояния интенсификации, когда становится возможным знаменитый вопрос, который в 1913 г. поставил Дюшан: «Можно ли сделать работу, которая не является произведением искусства?» (Duchamp, 1973, p. 74).

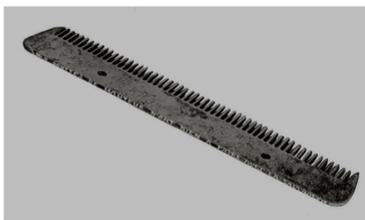


Рис. 2.19. *Марсель Дюшан. «Расческа». 1916 г.*

Уникальная психологическая ситуация, которую создают реди-мейд объекты, словно ставит зрителя вне искусства, однако не прерывая его веры в реальное присутствие произведения. С психологической точки зрения каждый реди-мейд объект представляет собой абсолютно идентичный двойник самого себя. Особенностью реди-мейд объектов является то, что они не ведут себя как обычные объекты повседневности. Станным в данном случае является не то, что один обыкновенный объект вошел в музей, а то, что музей вошел в один обыкновенный объект.

Музей и искусство изменили поведение объекта, не изменяя сам объект. Вопрос психиатрии, которая исследует то, каким образом объекты общаются с людьми, заключается в том, почему гребень или писсуар не ведут себя как, соответственно, гребень или писсуар? Вопрос необычного поведения объекта есть вопрос, который отсылает нас к реакциям того, кто допускает измененное состояние объекта. Можно ли сказать, что художник создал некий больной объект? Вопрос кажется абсурдным, но это вопрос к намерению, заявленному самим Дюшаном. Вероятно, в этом духе следует толковать энигматическое замечание Дюшана, сделанное в то время, когда он рассуждает о своем новом произведении: «Сделал большую картину, или больной реди-мейд» (Duchamp, 1973, p. 32). Можно сказать, что Дюшан находит новый способ патологизации объектов, не изменяя их. Реди-мейд предлагает очень стесненное психологическое

поле взаимодействия с объектами искусства, которые одновременно присутствуют в нескольких различных реальностях. Реди-мейд объект — абсолютно идентичный двойник самого себя, но одновременно и абсолютно отличный. Мы распознаем объект, однако не имеем доступа к качествам этой его распознаваемости, потому что он кажется нам абсолютно незнакомым. Словно истинный объект подменили его двойником, который выглядит абсолютно таким же образом, но является другим. Реди-мейд объект — это неодушевленный объект-двойник, который строит из себя другой объект. В поле искусства это объект-самозванец. В психологическом плане реди-мейд создает ситуацию, схожую с ситуацией при синдроме Капгра, впервые описанном в 1923 г. французским психиатром Жозефом Капгра как «иллюзия двойников», при которой ощущение странности не является иллюзией восприятия, а порождается отсутствием близости, присущей эмоции любого распознавания (Capgras, 1923).

Таким же образом вера в произведение у Дюшана оказывается не-систематической, оторванной от остальных ментальных состояний и эмоциональных реакций в поведении индивидуума. Воспринимаемый объект выглядит нормально, но мы его не чувствуем нормальным образом. Мы распознаем объект и знаем его предназначение, но не можем почувствовать его подлинную идентичность. Таким образом, произведение искусства превращается в психологический тест, целью которого является определение одновременно границ искусства как объекта и границ ситуации, которая порождает и определяет субъект искусства как таковой. Для современного художника исследование и визуализация психики и сознания человеческой личности начинает все более осуществляться посредством столкновения с различными многозначными конструкциями, а не с реальными или воображаемыми объектами. С этой точки зрения, художник и его публика становятся участниками создания определенных отношений к некоей эфемерной реальности, о которой можно говорить только условно, поскольку она существует только в рамках определенных психологически сконструированных ситуаций.

Искусство — это современный договор о том, как использовать наш сенсориум. Нет искусства вне принадлежащих ему инструментов и теорий. Одновременно с этим искусство всегда находится в особом психологическом режиме по отношению к чувству «подлинной реальности». Дюшан был увлечен философской промежуточностью и шаткостью чувства реальности. Техника замедления является ре-

стриктивной в отношении того, чтобы мы могли быть захвачены сильным чувством реальности или нереальности, которое нам может предложить искусство. Реди-мейд — это произведение без произведения. В реди-мейде автор — это в некотором роде и не автор. Скорее каким-то странным образом автор в реди-мейде оказывается в ситуации быть и автором и не автором. Парадокс заключается в том, что видеть во всем произведение равноценно тому, чтобы не видеть во всем ничего другого, кроме произведения. Искусство реди-мейда до крайности утончает связь с реальностью. Дюшан придумывает форму искусства, которая не имеет целью предложить какую-то спасительную психологию. Дюшановский реди-мейд поддерживает парадоксальные отношения с реальным объектом внутри реальности. Цель реди-мейда — защищать искусство в месте кратчайшей дистанции до предлагаемых представлений о реальности. В 1915 г., в то же время, когда Малевич предлагает «черный шаблон» для производства совершенно новой реальности (Подорога, 2011, с. 250), Дюшан открывает защитную стратегию недопущения реальности, стратегию, в которой реальность не имеет своего трансцендентного, совершенного, идеального, негативного или воображаемого двойника. Реди-мейд искусство не рассчитывает на воображение, потому что реди-мейд не допускает воображения, а предлагает абсолютную стратегию по исключению воображения.

Искусство, которое трансформирует реальность, есть модель внутреннего мышления. Реди-мейд — это модель внешнего мышления. Трансформированные искусством реальности извлекают свою силу из внутренних способностей творца. Искусство реди-мейда извлекает свою силу из внешней позиции творца. Сила его идет извне. Реди-мейд контролирует возможные доступы к предположительно нейтральной реальности, в которой все внутренние способности — способности нейтральные. Творец реди-мейда всегда является хозяином реальности без своего внутреннего воображаемого двойника.

Модерная метафизика имперсонального абстрактного понятия искусства, которую изобрел немецкий идеализм, странным образом переплетается с романтическим пафосом вопроса, возможна ли наука о человеческой субъективности. Герменевтике и феноменологии в попытках сконструировать науку о человеческой субъективности психологии удалось в XX в. удержать от распада метафизическую целостность понятия искусства, что предвещало развитие логического позитивизма.

В наиболее общем плане искусство — это всегда особый предмет или особый способ, с помощью которого мы мыслим о предметах. В этом смысле искусство является особым видом сверхментальности образов и предметов как инструментов. Когда мы думаем об этом, то не можем не согласиться с тем, что искусство — самое странное человеческое орудие труда, потому что всегда остается абсолютно отличным от всех других инструментов и не может быть редуцировано ни до какой технологии или социальной функции. В этом смысле искусство имеет особое измерение первичного инструмента. Оно всегда сохраняет свою силу первичного инструмента, который парадоксальным образом остается одновременно как человеческим инструментом, так и инструментом универсума, который отвергает любую свою измеримость.

Искусство — это инструмент, который постоянно отдалается от своего назначения. Вопрос состоит в том, когда и почему современное мышление начинает рассматривать искусство как постоянный инструмент. Именно радикализация современного мышления начинает замещать практические вопросы искусства философскими. Вопрос, который порождает различные теоретические концепции искусства, состоит в том, какова же та постоянная структура, которая лежит в основе всех переменных явлений в искусстве. Исторические концепции и метафизические спекуляции об искусстве начинают порождать желание понять и осветить сущность искусства. До наступления этого момента искусство больше ориентировано на понимание и освещение других сущностей, нежели на понимание и возвеличивание своей собственной сущности.

Можно сказать, что искусство представляет собой открытие и сохранение специфического перцептивного режима с очень захватывающими характеристиками, генерирующими свое собственное значение, которое в значительной мере остается неясным или же превосходит предварительные параметры нашего восприятия, создавая таким образом ощущение неуловимости и недоступности. Ясно лишь, что искусство приглашает нас перейти за границы того, что мы делаем. В этом смысле искусство — как внезапная иллюзия или гипотеза, которую подкрепляет и поддерживает специфический вид перцептивного опыта. Не случайно в своей «Эстетической теории» Теодор Адорно приходит к заключению: истина в искусстве никогда не доступна прямым и неиллюзорным способом, вследствие чего его обвиняли в том, что он отказывается отделить истину

в искусстве от феномена искусства, и это делает истину в искусстве эзотерической (Zuidervaart, 2004, p. 123–124).

Магическая эпоха открывает фетиш и ритуал, тем самым открывая силу искусства, связанную с ощущением максимализации взаимодействия с реальностью. Метафизическая эпоха открывает имперсональную идею искусства как автономно существующей системы, подчиненной абсолютным правилам. Психологическая эпоха открыла искусство как экспериментирование с образами, объектами, пространствами и ситуациями, которые генерируют новые взаимодействия с противоречивыми измерениями постоянно возрастающей рефлексивности.

С точки зрения искусства магическая и метафизическая эпохи ищут искусство вместе с ответами на вопросы относительно тотальности существования как такового, в то время как в психологическую эпоху искусство занимается рефлексивностью как судьбой постметафизического состояния *вопрошающего* как такового. В первом случае искусство следует рассматривать как усилие, которое направлено на то, чтобы определить, возможно ли вообще задать фундаментальный вопрос, тогда как во втором случае искусство является усилием, направленным на то, чтобы определить, возможно ли задать фундаментальный вопрос самому вопрошающему.

При магических и метафизических состояниях искусства, независимо от уровня понимания, искусство как сознание и мыслительный процесс всегда является формой восприятия. Особенно важно, что искусство как мышление в магическом и метафизическом контексте даже в самых абстрактных своих проявлениях всегда остается формой восприятия. Форма восприятия, которая помимо того что не признает разделения между категориями сенсуального и ментального, изначально отнесена к непроявленной сущности мира, а не к его видимым причинно-следственным связям. Внутреннее различие между обоими состояниями искусства состоит в том, что при магии сверхъестественные действия ориентированы на определенные воздействия на знакомую реальность, в то время как при метафизике и религии естественные действия имеют последствия в сверхъестественной теологической реальности. В этом смысле магическое искусство и ритуалы эмпиричны, потому что они ориентированы на практические результаты, тогда как религиозные ритуалы и метафизическое искусство — нематериальны и условны, потому что относятся к неуловимой и непостижимой сфере.

То, что искусство психологической эпохи унаследовало от своего магического, религиозного и метафизического прошлого, — это особенное ощущение, что высокое искусство может разворачивать свою рефлексивность только в области истины, которая не подлежит верификации никакими внешними причинами и основаниями. Вместе с тем в модерную эпоху искусство не может продолжать основываться на скрытой теологии. Это обстоятельство, постепенно превращающее искусство в область истины, которая начинает основываться на невыясненных функциях человеческих психических способностей. Так искусство заменяет магическое суеверие, религиозную веру и метафизическую трансцендентальность доверием к миру, целиком наполненному психологическими формами рефлексивности.

Искусство конституируется из разных функций, однако важнее то, что искусство конституируется из разных степеней и форм сознания, что определяет разные способы его восприятия. Искусство — это область истины, которая создает ощущение, что многие из этих моделей и способов восприятия не исчезают, а сохраняются, развиваются и углубляются. Психическая жизнь каждого индивидуума исполнена преходящих, плавающих и непоследовательных мыслей, происхождение которых неясно, но некоторые из этих мыслей и ощущений являются навязчивыми силами. Для религиозного человека это место, где иногда может возникнуть сверхчеловеческая коммуникация, если мы готовы принимать и развивать эти неуловимые мысли вместо того, чтобы отбросить их (Boyer, 2013, р. 349—357). Религиозный человек принимает, что присутствие Бога отмечено специфическими эмоциями и открытостью к таким состояниям, которые требуют внимательного наблюдения и сознательной оценки эмоциональных переживаний. Религиозное откровение осуществляется, когда мысли и представления выглядят так, словно они сами организуются в последовательное ощущение присутствия и ясного послания.

Искусство это также место, где люди развивают и тренируют свое воображение, ведя поиск ситуаций, в которых восприятия подготовлены к провоцированию предрасположенности к самогенерирующейся образности. Искусство требует особого уровня посвященности, той, которая ориентирована на практики, ведущие к интуиции в отношении образов и жестов с особенным значением и воздействием. То, что прежде выступало как магическое присутствие или метафизическая реальность, сейчас полностью скры-

то в рефлексивной сущности психологической реальности, где мы обнаруживаем психологическое произведение искусства одновременно как персонаж и ситуацию, которая ориентирована на визуализацию бесконечной рефлексивности или, скорее, на визуальное бессмертие этой рефлексивности. Имманентный психологический характер искусства в психологическую эпоху проистекает из того обстоятельства, что психологическое значение произведений уже невозможно отделить от других характеристик, отражающих художественную ценность произведения. Произведения неизбежно поднимают психологические вопросы, и связь между психологией и искусством начинает играть доминирующую роль. Расположение психологии в центре современной художественной практики имеет целью не психологическое толкование произведения, а психологическое овладение им изнутри посредством психологического способа его формирования. Постэстетическое и постконцептуальное переосмысление опыта искусства делает возможным беспрецедентное введение *повседневного* как совершенно новой области истины в искусстве, базирующейся на ощущении постоянной неизменности психологического присутствия. Так искусство приобретает значение не потому, что ему удастся заменить иррациональность понятия искусства, а потому что показывает: никто не может обладать психологически реальным. В этом смысле для психологического общества искусство не функционирует только как расширение опыта (что является проектом модернизма) или только как критика опыта (что является проектом авангарда). В позднемодернистском обществе искусство — это прежде всего психологическое событие, которое направлено, с одной стороны, на перманентное преодоление эстетики посредством преодоления метафизического характера спекулятивного эстетического опыта, а с другой стороны, на перманентное преодоление искусства посредством преодоления понятия искусства. И в обоих случаях это преодоление происходит путем понимания, что в искусстве как области истины никто не может быть абсолютным хозяином психологического.

ЭКТОПЛАСТИЧЕСКАЯ АРТ-ТЕРАПИЯ И ИДЕЯ ВИЗУАЛЬНОГО БЕССМЕРТИЯ

Идея исцеляющего потенциала искусства проистекает из убеждения, что искусство имеет доступ к бескрайним и абсолютным измерениям существования.

В предыдущей главе уже был высказан тезис, что арт-терапия возникает как продолжатель психологического модернизма. Психологический модернизм рассматривает искусство как место столкновения различных идей о человеческой субъективности, которые ищут свои основания и свои репрезентации в искусстве. Во второй половине XX в. арт-терапия в значительной степени развивается как анахроничное экспериментальное поле психологического исследования человеческой личности, которое не имеет прямого взаимодействия с радикальными достижениями неоавангардистского искусства и его антипсихологического пафоса.

Появление авангардистского объекта искусства и объекта психоанализа подготавливает переход к радикальным теориям субъекта в искусстве во второй половине XX в. Исторически преодоление рефлексивного субъекта в искусстве осуществляется искусством неодадаизма, минимализма и концептуального искусства. В 1960-х и 1970-х годах неоавангардистское искусство ввело и узаконило нерефлексивный субъект искусства, в котором экспрессивная иллюзия психологической интерьерности субъективных сущностей отброшена за счет реальных функций и инструментальности определенных суперструктур и концептуальных объектов. Под влиянием постструктуралистического психоанализа и с развитием дискурсивной психологии в конце XX в. глобальный концептуализм находит свой устойчивый баланс между дуалистическими напряжениями нерефлексивного субъекта и децентрированной травма-

тичностью пострефлексивного, фрагментированного субъекта дискурсивного искусства.

Эктопластическая арт-терапия ищет новое место для нашего присутствия в мире эстетических феноменов в промежуточном пространстве между идеей искусства, идеей визуального бессмертия и идеей лечения.

Искусство является свидетельством того, что невозможно объективно визуализировать наше внутреннее «Я». Искусство имеет свое визуальное сознание и свои модели понимания и репрезентирования психического. Сверхвизуальное «Я» искусства смотрит на унаследованные визуальные формы как на неразвитые формы сознания.

В конечном счете, подлинной целью арт-терапии является выведение визуальных репрезентаций психического далеко за пределы известных границ любой терапевтической культуры с ее редуцирующими технологиями. Образ не может заболеть, и образ не может умереть. Эктопластическая арт-терапия ищет и находит свой потенциал в вечной силе образов.



Рис. 2.20–21. *Петер Цанев.* «Эктопластические упражнения». 2007 г.

ВНУТРЕННИЙ НАБЛЮДАТЕЛЬ И НЕПРЕДВИДИМОЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ТЕЛО

Эктопластическая арт-терапия является экспериментальным методом, связанным с преодолением психологической уязвимости тела посредством усиления образной витальности в пространстве тела. В известном смысле любое физиологическое и психическое заболевание проявляется как переживание, при котором наше тело нам не принадлежит полностью. Образ любого заболевания может быть описан как психологическое состояние взаимодействия с чем-то, что нам угрожает. Финский психолог Антти Ревонсуо считает: то, что с психологической точки зрения является травматическим переживанием, с точки зрения биологии – угрожающее восприятие и поведение с целью избегания угрозы. В своей книге «Внутреннее присутствие» Ревонсуо излагает идею, что сны представляют собой внутренние виртуальные реальности, которые имеют целью имитацию опасных ситуаций, важных для нашего биологического выживания и эволюции (Revonsuo, 2006). По мнению Ревонсуо, сновидение есть «организованная симуляция перцептивного мира», которую можно рассматривать как парадигмальную модель понимания сознания. Человеческое сознание обладает способностью ощущать собственное существование (феноменальное сознание) и понимать его (рефлексивное сознание). Ревонсуо называет феноменальное сознание внутренним присутствием. По его мнению, сон содержит виртуальное «Я» благодаря чувству своего присутствия в центре симуляции. На самом деле мы вступаем в контакт не с внешними физическими объектами самими по себе, а только с их феноменальными репрезентациями, или образами, созданными в виртуальной реальности сознании.

Немецкий философ Томас Метцингер предлагает сходную теорию сознания – «теорию само моделирования субъективности» (self-model subjectivity), согласно которой осознающий мозг как бы «сверлит» феноменальный туннель в физической реальности. Метцингер утверждает, что мы не осознаем, что живем в туннеле «Эго». Мы видим только феноменальные образы объектов – но эти образы прозрачны для нас, мы смотрим прямо сквозь них, словно через окно, и верим, что видим сами объекты, а не образы, созданные нашим собственным мозгом (Metzinger, 2009).

С психологической точки зрения можно принять, что искусство и сны – визуальные симуляции, связанные с технологиями созна-

ния. В контексте теорий Ревонсуо и Метцингера эктопластическую образность можно описать как селективную визуальную симуляцию, которая базируется на пределах прозрачности при восприятии нашего собственного существования. Цель эктопластической образности — усилить чувство прозрачности нашего феноменального сознания. Усиление ощущения прозрачности создает ощущение странности, что изменяет нас и отдаляет от феноменальной непосредственности прозрачности. Введение нового феноменального опыта, который базируется на экспериментировании с психологическими свойствами прозрачности, дает возможность реформативирования взаимодействия между образами и сознанием. С введением второго, прозрачного, зрения и второго, свободно видящего, тела эктопластическая техника становится нацеленной на воспрепятствование моделям наивного реализма, которые связаны с тем, что Метцингер называет сознанием, попавшим в капкан полностью прозрачной модели реальности (Metzinger, 2015).



Рис. 2.22. *Петер Цанев.* «Рисование объектов, которые существуют только для эктопластического сознания». 2012 г. Ключевое прозрение эктопластической арт-терапии состоит в том, что при визуализировании невидимых прозрачных оболочек вокруг объектов раскрывается чувствительность к большему измерению

Рис. 2.23. *Петер Цанев.* «Рисование объектов, которые существуют только для эктопластического сознания». 2012 г.

Эктопластическая техника принуждает нас одновременно погрузиться в прозрачность и дистанцироваться от нее. Вопрос «Кто видит искусство?» сходен с вопросом «Кто видит сознание?». В искусстве всегда присутствует некий невидимый наблюдатель, который

не представлен, но является частью самого визуального переживания (Wollheim, 1990).

Можно определить искусство как экстернализованную форму сновидения, которая активизируется объектами сверхвизуального. Каждый образ и каждый объект искусства содержит скрытую в нем видящую субстанцию. Искусство идет по пути открытия данного образа, после чего его эволюция завершается.

Идея эктопластической арт-терапии направлена на использование психологической уязвимости тела как возможности экспериментирования с тонким регистром наших восприятий вокруг тела, которые могут содействовать превращению тела в новое психологическое пространство.

Смушающий вопрос при разрисовываниях тела: какова цель этих разрисовываний – поранить или защитить тело? Этот вопрос, однако же, находится вне идеи психологического тела, потому что в некоторой степени оно является несуществующим телом. Психологическое тело – это «тело-процесс» и «тело-ситуация». Психологическое тело всегда окружено невидимыми для нас телами. Искусство – это система, которая настраивает сознание тела на возможные способы связи с модальностями сверхвизуального. В искусстве с самого начала присутствует невидимое сверхвизуальное тело.

БЕЛАЯ ДОКТРИНА И ПРОБУЖДЕНИЕ ОБРАЗОВ

Эктопластическая арт-терапия направлена на непредвидимую структуру субъекта в искусстве и может рассматриваться как попытка преодоления традиционной психологии искусства, базирующейся на классической метафизике и философии сознания, при которой имеет место замещение субъекта сознанием. В концептуальной системе эктопластической арт-терапии поиски субъекта ведутся через очень тонкие «психологические объекты», которые могут быть зарегистрированы только в рамках «сверхвизуального». В этом смысле эктопластические состояния мыслимы и доступны только как сверхвизуальные понятия.

Сверхвизуальное – не категория, которая имеет целью описание перенасыщенной образами культурной и технологической среды. Сверхвизуальное – это критическая категория, которая связана с трансформированием мультимодального сознания в сверхвизуальную конструкцию. Сверхвизуальное как категория рассматривает

природу чистого иконического мировоззрения и переход интегрального сознания в отдельное визуальное сознание, которое не может артикулировать обратно в других модальностях. Сознание, которое функционирует в полностью закрытой визуальной сенситивности. Здесь очень важна оппозиция, которая содержится в противопоставлении мультисенсорного, холистического телесного сознания сверхчувствительному визуальному сознанию. Можно спекулировать, что в основе «дигитального разрыва» (Digital Divide) в современном искусстве лежит именно рефлексия над сверхвизуальным, которая порождает усиленный интерес к другим модальностям (тактильности, звуку, запаху) и их возвращению назад в тотальное поле визуального. Точно так же «сверхвизуальное» должно быть отграничено от «гиперреального», которое дефинирует свое содержание на сверхразвитии онирических и гедонистических аспектах визуального. Введением термина «гиперреальное» французский философ Жан Бодрийяр отмечает момент, когда мы начинаем осознанно ощущать утрату реального (Baudrillard, 1994). Последствия этой утраты или, скорее, отстранения реального вызывают гипнотический эффект, потому что предоставляют нам разрушительное «излишество» реальности. Гиперреальное — это подмененная реальность, которая уничтожает и съедает реальное. Вместе с тем гиперреальное есть новое средство и способ мыслить и чувствовать реальность. В этой связи интересна недостаточно подробно разработанная критика гиперреального, которая проводит принципиальное различие между гиперреальным и виртуальной реальностью. Гиперреальное конституируется игрой поверхностей, в то время как виртуальное имеет целью вывести нас за пределы поверхности. Связь гиперреального с образами обусловлена гипнотическим очарованием внешнего и нашего желания зафиксироваться на магии абсолютной экстерьерности. Связь виртуального с образами интерьера и имеет целью внутреннюю нематериальную динамику образов и все возможные взаимодействия с ними, которые активируют их бесконечную эластичную иллюзорность. Гиперреальное рассматривает мир как необыкновенную живую мембрану и отправляет нас в гиперреальное, тогда как виртуальная реальность сводит мир к гибриднему или, скорее, инструментальному проекту, для которого, похоже, единственным отдаленным спасением является искусственный интеллект. Гиперреальное — это мир, в котором на данный момент приютились реклама, мода и искусство, тогда как виртуальная реальность — сфера,

в которой все более интенсивно экспериментируют наука, образование и развлекательные индустрии будущего. В этой связи теоретизирование по поводу сверхвизуального как нового критического взаимодействия между образом и сознанием в искусстве приобретает особенно важное место и значение.

Сверхвизуальное представляет собой концентрацию визуального, при которой все, что присутствует в человеке, может быть утверждено только визуально. Отправным пунктом является воззрение, что человек рождается полностью вновь только как чисто визуальное создание. Таким образом, сверхвизуальное превращает свою недоступную доминантность в центр мира.

Рисование — это метафора самопознания. При методе эктопластической арт-терапии тело, личность и сознание с самого начала рассматриваются как поверхность. Таким образом, мысли, идеи и моментальные состояния также присутствуют как поверхности. Они представляют собой прозрачные поверхности, на которых мы можем оставить следы и даже сделать на них какой-нибудь деликатный рисунок. Эктопластическая арт-терапия использует рисование белыми чернилами на сфотографированных поверхностях.

Фотография фиксирует эти поверхности и предоставляет их нам. Сама фотография является промежуточным средством, которое служит как платформа для комплексного процесса разрисовывания. Практикование этого метода связано с рисованием, которое представляет собой пробуждение образов с помощью сфотографированных поверхностей. С одной стороны, разрисованная поверхность рискует превратиться в декорацию, стать самой собой, а с другой стороны, если соблюдаются пространственные нормы, рисование становится неразличимой частью самой фотографии и вновь скрывается в ней. Важным моментом является драматургия образа: внешняя и внутренняя. Внешняя превращает образ в оболочку, в покрытый рисунком объект. Внутренняя исследует интуицию, связанную с порождением нового образа. Старый образ словно отходит и дает возможность для раскрытия новой, незнакомой реальности. Важным моментом является онтологический статус места как возможности открывания пограничного посредством внутреннего психологического удваивания образа.

Эктопластическая арт-терапия строится на трех основных позициях. Первая позиция определяет субъект как «прерванное пространство» и рассматривает моменты и способы этого прерывания.



Рис. 2.24–2.26. *Петер Цанев.* «Эктопластические упражнения на берегу моря». 2008 г.

Вторая позиция гласит, что анализирование субъекта осуществляется посредством «эффекта непредставимого». Интерпретации субъекта, связанные с эффектом непредставимого, исследуют блокирующие ощущения при трансформировании нашего собственного образа. Третья основная позиция гласит, что субъект может быть определен только путем его полного исключения из силы существенных идентичностей, вернуться к которым ему больше невозможно. Эктопластическая белая субстанция рисует фигуры, в которых субъект раскрывает свое чувство нереальности. Важно то, что не может

быть ни символизировано существующим символическим рядом, ни идентифицировано тем, что могут назвать и структурировать восприятия. Цель эктопластической арт-терапии — провоцировать создание «белых оболочек» (white sheaths) и «белых плазменных мембран» (white plasma membranes), связанных с желанием преодолеть власть различных образов, которые доминируют в опыте индивидуума. Конечная цель эктопластической арт-терапии — ясность, которая приходит с открытием каждого нового образа.

Возьмем, например, психологическое измерение вопроса «Что есть настоящее белое?». Для эктопластической арт-терапии настоящее белое — это то, что становится вместо нас в пространстве и времени как психологический заместитель нашего тела и сознания. Это не проекция, а явление, которое призвано напомнить нам о первенстве и превосходстве образов. Эктопластическая арт-терапия — это апофеоз абсолютного белого. Для эктопластической арт-терапии двойственность белого связана с тем, что оно является одновременно видимой и видящей субстанцией, которая обеспечивает дополнительную прозрачность мира вокруг нас. Понимание белого как видящей субстанции дает нам доступ к внутреннему излучению мира. В центре эктопластической арт-терапии стоит желание изобретать свою собственную белую структуру. Эта белая структура — специфическая позиция, с которой субъект может видеть то, что ему не принадлежит. В то же время эта белая структура имеет силу галлюцинаторного центра, который может генерировать безграничные желания. Специфическая пустота прозрачных белых структур препятствует эссенциальной плотности безграничных желаний.

Белая доктрина — воображаемая модель-паутина, при которой субъект может быть воспринят как фрагментарная часть более крупной структуры. Ключевое прозрение эктопластической арт-терапии состоит в том, что при визуализировании невидимых прозрачных оболочек вокруг объектов раскрывается чувствительность к большему измерению.

Достижение бесцельного всегда является самой существенной частью любого наблюдения. В методе эктопластической арт-терапии нет единого субъекта. Самое важное — это воспринять доктрину белого, которая перенаправляет нас к новому чувствительному режиму, где доминирует отсутствие цвета и цветных материй и объектов, которые могут нравиться и не нравиться. Мы называем их белыми

эктопластическими телами. Психологическое тело — это ускользающая величина, тогда как то, с чем мы постоянно сталкиваемся, — это телесное. Наше тело и другие тела прерывают пространство, а цель эктопластического воображения — восстановить пространство. Прежде всего — бесконечность и прозрачность пространства. Освобождение психического тела — ритуал, и в этом смысле эктопластическая арт-терапия является аскетичной практикой, которая сконцентрирована на пространственной сущности белизны.

Эктопластическая техника является формой фантазирования, которая связана с одухотворением различных онтологических поверхностей, которые раскрывают сущность вещей, взаимодействуя с предметами и телами и освобождая скрытые движения, энергии, возможные состояния. Это все то, что мы проявляем, не нарушая психологическую целостность объекта и его физические очертания. Можно сказать, что эктопластическая арт-терапия содержит две противоположные стратегии. Одна стратегия рассматривает искусство как дисциплинарную деятельность, складывающуюся из совершенствования множества дистанцирующих и самоограничивающих практик, а другая связана с возможностями всматривания в человеческое тело и сознание как попытки преодоления иллюзии любой закрытой целостности символа или ритуала. Любое рисование превращает физическую реальность в воображаемую, а цель рисования при эктопластической арт-терапии — иная. Эктопластическая арт-терапия использует физическую реальность, которая уже была воображаемой реальностью. Таким образом, рисуя на этой воображаемой реальности, участник в эктопластической арт-терапии создает рисунки, которые элиминируют иллюзию рисования, потому что позволяют ему производить действия одновременно в физической и в воображаемой реальности. Тем самым субъект эктопластической арт-терапии остается неделимым, и эта позиция дает нам основания говорить о новых перспективах, стоящих перед арт-терапией и новой психологией, не травмируя субъект.

ФОРМЫ СОЗНАНИЯ В ИСКУССТВЕ И ФОРМЫ ЭКТОПЛАСТИЧЕСКОЙ АРТ-ТЕРАПИИ

Сложность понятия «сознание» связана с существующим многообразием разных состояний сознания. Например, сознание в бодрствующем состоянии, под воздействием разных лекарств, во время

медитации, сновидения, под гипнозом, при диссоциации идентичности носит разный характер. Однако сложность сознания может быть соотнесена также и с функциональной структурой разных видов действий, которые могут содержать сложную ментальную сущность, как, например, искусство.

В своей книге «Сознание и опыт» американский философ Уильям Лайкан утверждает, что существует по меньшей мере восемь ясно различаемых видов сознания, которые могут быть, соответственно, идентифицированы как: органическое сознание; контрольное сознание; сознание состояний; событийное сознание; осведомляющее сознание; интроспективное сознание; субъективное сознание; саморегулирующее сознание (Lucan, 1996). Согласно Лайкану, этот список не окончательный, потому что в нем не учтены некоторые менее известные формы сознания. С точки зрения Лайкана, любая теория сознания должна включать множество частей, соответствующих множеству феноменов, в отношении которых применяется понятие «сознание». Лайкан защищает такой взгляд на сознание, согласно которому механизмы внимания имеют функцию наблюдать и интегрировать психологические процессы с более низких уровней. Согласно этому взгляду, субъективный характер сознательных состояний является продуктом уникальной семантической роли определенных интроспективных понятий (как, например, понятие «Я»), а сенсорные качества являются интенциональными объектами определенных чувственных репрезентаций. Теория Лайкана доразвивает идеи, базирующиеся на известной концепции сознания Дэвида Армстронга, изложенной в его знаменитой работе «Что есть сознание» (1981), в которой Армстронг разграничивает существование трех разных видов сознания в зависимости от степеней внимания: «минимальное сознание», «перцептивное сознание» и «интроспективное сознание». Армстронг характеризует интроспективное сознание как перцепцию ментального, и Лайкан строит свою теорию именно на этой аналогии. Он рассматривает сознание в терминах системы внутреннего сканирования, которая принимает ментальные состояния как свои объекты и предполагает, что сознательная система может иметь много сканеров. Причем, вероятно, каждый из них поставляет информацию для контроля отдельного аспекта системного поведения, но ни один из них не может быть конституирован как первичный сканер, или индивидуальная сущность (self). Лайкан считает, что сознание может проявиться на любом уровне

в системе, из чего следует, что в одном-единственном человеческом теле возможны многие сознания.

Современный функционализм как доминирующее направление в философии сознания в последней трети XX в. (Levin, 2013) содержит три важных аспекта, которые можно рассматривать в связи с развитием современного визуального искусства.

Первый аспект связан с теоретическим преодолением так называемой «композиционной дефиниции» и перемещением интереса с вопросов о том, из чего составлено и как организовано, или структурировано, сознание, а в данном случае и искусство, в сторону определяющего значения того, что делает и что может делать сознание и, соответственно, искусство. Это основополагающий теоретический поворот, который положил конец доминированию композиции, которая как идея властвует в искусстве западной цивилизации со времен Ренессанса и поныне. Это изменение связано с появлением новой категории искусства, впервые дефинированной американским художником и критиком Дональдом Джаддом в 1965 г. как «специфические объекты» (Judd, 1965). Новая категория искусства – это ни скульптура, ни живопись, но одновременно относится к обоим, причем более важным моментом является то, что эта новая категория искусства отличается отсутствием внутренних частей (т. е. нет композиции), но вместе с тем она обладает предельной и полной определенностью как объект. Радикальное изменение связано с абсолютно новым способом, каким появляется само произведение искусства. Наиболее важным при появлении этого нового вида искусства и этой новой категории искусства, раскрывающейся как новый вид объектов, является то, что композиция заменена целостностью формы. И художник вызывает восхищение не благодаря своим композиционным умениям, а благодаря тому, что формирует новый дискурс между искусством и жизнью и между искусством и созданным объектом. Изменение не связано единственно с отказом от гегемонии композиции, а касается представления об искусстве как закрытой категории. Центральный вопрос – чем и как один объект может воздействовать на свое окружение, а не то, из чего и как сделан один объект искусства. Этому кардинальному моменту, когда искусство обращается к объекту, предшествует экспериментальная художественная практика Марселя Дюшана. Появление объекта ведет к новым функциям произведения искусства. Специфическая практика объекта в искусстве, которая происходит от дадаизма и сюрреализ-

ма, переориентирует роль художественного переживания на интерсубъективность, создавая новые модели мышления и видения в сознании зрителя (Mileaf, 2010, p. 18).

В 1950-х и 1960-х годах внимание художников направляется на *объект как новый вид сознания*. Эта новая форма сознания в искусстве отвергает традицию европейского искусства, в которой доминировали вопросы композиции. Искусство открывает силу неартикулированного объекта, смещая свой интерес с внутренней грамматики к внешнему контексту. Одновременно с этим искусство переходит от идеализированного мемориального пространства ритуала к поведенческому пространству зрителя. Антиномия между идеалистическими и материалистическими импульсами ставит перед искусством совершенно новые задачи.

Второй аспект, связанный с развитием современного искусства в контексте функционализма, касается понимания, что сознание не связано с одним ментальным состоянием, а порождается реляцией двух ментальных состояний, т. е. сознание является реляционной способностью. В этой связи есть две версии так называемой теории сознания высшего порядка. По версии Дэвида Розенталя, организм обладает сознательным ментальным состоянием только тогда, когда существует высший порядок мышления об этом состоянии. Согласно второй версии, Уильяма Лайкана, ментальное состояние сознательно тогда, когда является объектом некоего ментального процесса, например какого-нибудь ментального сканера, но не самого мышления. Сознание функционирует по степеням, и поэтому можно разграничить отдельные степени интеграции, которые ведут к различным степеням сознания. Принципиальное различие между двумя подходами состоит в том, что, по Розенталю, репрезентации при высшем порядке сознания моделируются не на перцепции, а на мышлении, в то время как тезис Лайкана – совершенно противоположный (Cunningham, 2000, p. 73–75). Этот взгляд предлагает аналогию, связанную с возможностью специфического обособления минималистичного объекта искусства как формы сознания в искусстве, который следует рассматривать посредством степеней перцептивного сознания и его возможности динамизировать свою взаимосвязь с интроспективным сознанием.

Минималистичные объекты искусства отличаются своей интенциональностью. Интенциональный объект появляется как объект таким же образом, каким появляется в памяти, и, соответственно,

его реальность связана с тем, как он видится, и в той степени, в которой он видится. Объект окружен и задерживается посредством перцепции зрителя, отнесенной к конкретной вещественности объекта во времени и пространстве. Произведение существует одновременно и в одинаковой степени как в области физического пространства, так и в сознании наблюдателя. В отличие, например, от произведений абстрактного искусства или экспрессионизма минималистический объект может существовать одновременно и как проекция в рамках сознающего ума и эмпирически — в рамках реального времени и места как стимул для интересубъективного опыта.

В этом отношении интересный аспект минималистического объекта связан с термином «быстрое мышление», первоначально использованным Джаддом в 1992 г. в его лекции в Гарварде. По словам историка искусства Ричарда Шиффа, категория «быстрое мышление» относится к способности чувствовать целостность произведения искусства через признание его полярности (Shiff, 1999). Шифф интерпретирует значение идеи Джадда о целостности в искусстве, ссылаясь на полярность, присущую структуре художественного произведения, построенного на базе противопоставления частей, которые взаимозависимы и интенсивно дополняют друг друга. Та степень, в которой существуют эти поляризованные элементы, предопределяет интуицию целостности, противопоставляющейся доступной анализу информации, и отвлекает внимание на идею или ощущение, которое посредством полярности открывает целостность. Именно этот аспект ускоренного мышления и восприятия отсылает нас к формам сознания в искусстве, которые являются как степени интеграции и степени сознания, базированные на модуляциях внимания. По мнению Дэвида Джослита, художественные практики минимализма и постминимализма видят пустую или типологическую версию объектов и работают с ней (Joselit, 2012). Иными словами, в минимализме сами объекты и их качества менее важны, чем тот способ, с помощью которого они являются и функционируют в пространстве зрителя. Таким образом, минимализм и вышедшая из него инсталляция как абсолютно гегемонная форма современного искусства ставят вопросы одновременно о границах и о степенях видимого в промежуточном пространстве между перцептивным и концептуальным, причем содержание и степени сознания используются одновременно перцептивными и интеллектуальными способностями для формирования понятий.

Третья возможная параллель визуального искусства с развитием современного функционализма как направления в философии сознания касается того способа, какие модели сознания в искусстве поздней модерности пытаются избежать как материалистического редукционизма, так и менталистской философии субъекта. В 1985 г. историк искусства Хэл Фостер опубликовал книгу, в которой одна из глав названа «Экспрессивное заблуждение» (Foster, 1985). Фостер рассматривает «заблуждение самовыражения» в искусстве неоэкспрессионизма в 1980-х годах как попытку вновь ввести модель творца, олицетворяемую идеей аутентичной целостности индивидуальной сущности. Фостер критикует фикции индивидуальной сущности как наивные проекции самовыражения в искусстве, которые не учитывают революционную перемену, произведенную минимализмом в отношении новой роли субъекта в искусстве. В категориях искусства минималистический субъект начинает все более рассматриваться не как посредник пережитого опыта, а как фокусирующая связь между перцептивными и интеллектуальными понятиями в системе взаимодействий.

Перемены, связанные с формами сознания, которые искусство актуализирует, рефлексиируют на диалоге между искусством и реальностью. Иногда искусство выступает в качестве странного противника реального, будучи противником, управляемым идеями истины и красоты. Искусство защищает идею, что только воображение придает значимость реальному, однако в данном случае важнее то, что произведения искусства способны измерять качество и количество реального, ставя вопросы о границах и степенях видимого в промежуточное пространство между перцептивным и концептуальным.

При рассмотрении взаимосвязи между образом и сознанием в контексте функционализма доминирующим является то, что могут делать образы. Описывая теоретические особенности функционализма, Сьюзен Каннингем говорит: если нам необходимо дефинировать, чем является поваренная соль, мы можем сказать, что это хлорид натрия, и таким образом мы дефинируем нечто, говоря из чего это состоит. Но если нам нужно дефинировать, что такое лодка, то мы не можем сказать — это нечто, сделанное из дерева, потому что лодку определяет не то, из чего она сделана, а то, что она может делать и какие функции выполнять (Cunningham, 2000, р. 39–40). В этом смысле, если мы используем этот пример и попытаемся функционально «освободить» поваренную соль, для нас значение приобре-

тает не вопрос «Что представляет собой поваренная соль?», а вопрос «Что может делать поваренная соль?». Функциональное освобождение объектов дает нам возможность поставить новый вид вопросов. Например: «Может ли поваренная соль быть объектом искусства?». Эта новая функциональная свобода предоставляет нам возможность обратиться к абстрактно-функциональной структуре объектов и открыть в них новый вид свободы.

Эктопластическая арт-терапия рассматривает формы сознания в искусстве в качестве доступа одновременно к абсолютным возможностям формирования как перцептивных, так и интеллектуальных понятий. Эктопластическая арт-терапия занимается ролью абстрактно-функциональной структуры образов в искусстве. Одну из наиболее важных целей эктопластической арт-терапии можно определить как усилие рисования в пространстве с помощью инструментов, которые не могут быть инструментализированы. Объекты искусства улавливают нерелексивные содержания образов, которые воздействуют на сознание, не будучи, однако, непосредственно представлены нашему вниманию. С помощью объектов искусства мы осознаем, что существуем погруженные в сложную смесь не подлежащих классической рефлексии образований, таких как инстинкт, тело, язык, власть, искусство. Субъект в контексте эктопластической арт-терапии рассматривается не как сущность, а как место перенесения образов. В этом смысле можно сказать, что наш эктопластический двойник — не воображаемый субъект, а воображаемое психологическое место, которое фокусирует трансформирующую силу образов. Добавляя белыми чернилами эктопластические следы на фотографии или помещая белые предметы и части белых объектов в реальные пространства, мы производим ритуальные действия, которыми «снимаем прозрачность» реального мира. (рисунки 2.27—2.28) Увидеть в этих эктопластических следах и предметных вмешательствах установленные образы означает вообразить себе, что они уже увиденны кем-то.

Эктопластический объект не есть ни идеальный объект, ни природный объект, ни социальный объект в смысле, предложенном Маурицио Феррарис (Ferraris, 2012, p. 34—40). Эктопластический объект — призрачный объект, и его сила конституируется его предельной неопределенностью и психологической неразделенностью.

Нет сомнения, что искусство является воображаемым переживанием, и обрамление этого переживания не требует постоянного



Рис. 2.27. *Петер Цанев.* «Переустановленные объекты». 2013 г.



Рис. 2.28. *Петер Цанев.* «Внетелесное переживание». 2018 г.

и сиюминутного подтверждения. Наоборот, это необходимо даже приостановить, чтобы вновь сделать его его недоступным. Момент приостановления связан с парадоксальным присутствием некой доминантной точки зрения. Совершенство доминантной точки зрения поглощает прежнюю сущность объекта и освобождает его от собствен-

ных границ. Однако важнее то, что приостановленный объект нельзя продолжить, потому что он существует одновременно и в одинаковой степени как проекция в сознании наблюдателя, так и эмпирически в рамках реального времени и места. Доминантная точка зрения есть тот момент при восприятии некой ситуации как произведения, когда она перестает быть объектом и образом. Доминантная точка зрения – момент, в который, как при коротком замыкании, в реальность вторгается другая реальность, где художественный объект не абсорбирован средой, не навязан как нечто, находящееся вне ее, а, скорее, идет речь об определенном взгляде на него, который одновременно уничтожает его как объект, но и создает его как ощущение, как сложный сплав перцептов и концептов одновременно.

В отношении искусства эктопластическая арт-терапия направлена на непредсказуемый персонаж творца, а в отношении терапии – на реструктурирующий эффект его возможных действий. Эктопластическая арт-терапия возможна только в динамических рамках, заданных, с одной стороны, пост-анархическим субъектом, а с другой стороны, экспериментальным субъектом, который стоит за неоавангардными объектами искусства. В первом случае важно революционное политическое конструирование в отношении эффектов власти, а во втором случае важно конструирование в отношении исторических сетей художественной контекстуальности, поскольку субъект искусства – всегда изначально другой вследствие самой идеи искусства (Soussloff, 1997).

Эктопластическая арт-терапия имеет целью преодоление традиционного использования искусства в арт-терапии, связанного с доминирующей ролью экспрессивных моделей арт-терапии. Концептуальная арт-терапия является переломным моментом, который открывает новые возможности для взаимодействия с фигурой нерелексивного субъекта искусства. Эктопластическая арт-терапия ратует за обособление арт-терапии как независимой области вне искусства и вне психологии.

ЛИТЕРАТУРА

- Безант А.* Теософия и новая психология // Вестник Теософии. 1908. № 1.
- Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа. М.: Наука, 2000.
- Жаккар Ж-Ф.* Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- Кандинский В.* О духовном в искусстве // В. Кандинский. Избранные труды по теории искусства. В 2 т. 1911. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannnie-trudy-po-teorii-iskusstva.html> (дата обращения: 23.04.2017).
- Кандинский В.* План работ секции изобразительных искусств: Тезисы к докладу на заседании научно-художественной комиссии при Государственном художественном комитете 21. VII. 1921 г. // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1, 1 об.
- Крылов А.* Психология. М.: Проспект, 2005.
- Кульбин Н.* Чувствительность: очерки по психометрии и клиническому приложению ее данных. СПб., 1907.
- Матюшин М.* Не искусство, а жизнь // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 15.
- Матюшин М.* Творческий путь художника: Автомонография. Колонна: Музей органической культуры, 1934.
- Матюшин М.* Творчество Павла Филонова / Публ. и ком. Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 г. Л. 1979. С. 232–235.
- Перцева Т. М.* В. Кандинский и ГАХН // В. Кандинский. Живопись. Графика. Прикладное искусство: Каталог выставки. Л., 1989. С. 64–66.

- Подорога В.* Мимесис. М.: Культурная революция, 2011.
- Сироткина И.* Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2014.
- Успенский П.* Четвертое измерение: Опыт исследования области неизмеримого. СПб.: Труд, 1910.
- Успенский П.* Tertium Organum: Ключ к загадкам мира. СПб.: Труд, 1911.
- Филонов П.* Декларация «Мирового Расцвета» // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 13–15.
- Цанев П.* Искусство в психологическом обществе и арт-терапия после психологизации искусства // Искусство—наука—медицина: Феномен арт-терапии: Сборник научных статей по материалам Научно-практической конференции «Искусство—наука—медицина: Феномен арт-терапии». М.: Российская академия художеств, 2014. С. 9.
- Цанев П.* Съвременното изкуство и идеята за визуалното безсмъртие // Философски алтернативи. 2017. № 4. С. 16–37.
- Шеллинг Ф.* Об отношении изобразительных искусств к природе // Литературная теория немецкого романтизма: Документы. Новалис, Вакенродер, Л. Тик, А. Шлегель, Ф. Шлегель, Шеллинг. Л., 1934. С. 289–326.
- Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека. М.: Директ-Медиа, 2007.
- Arendt H.* *Batteries of Life: On the History of Things and Their Perception in Modernity.* Berkeley—Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Baudrillard J.* *Simulacra and Simulation.* MI: University of Michigan Press, 1994.
- Belting H.* *The Invisible Masterpiece.* L.: Reaktion Books, 2001.
- Besant A.* *Theosophy and the New Psychology.* L.—Benares: Theosophical Publishing Society, 1904.
- Besant A.* *Study in Consciousness. A contribution to the science of psychology.* Madras: Theosophical Publishing House, 1907.
- Besant A., Leadbeater C.* *Thought-Forms.* L.: Theosophical Publishing House, 1901.
- Botton A. de.* Should art really be for its own sake alone? // *The Guardian.* 2012. № 22. January.
- Botton A. de, Armstrong J.* *Art as therapy.* L.—N. Y: Phaidon, 2013.

- Bowl J., Matich O.* Laboratory of Dreams: The Russian Avant-garde and Cultural Experiment. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Boyer P.* Why “belief” is hard work Implications of Tanya Luhrmann’s When God talks back // HAU: Journal of Ethnographic Theory. 2013. № 3. P. 349–357.
- Bramble J.* Modernism and the Occult. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2015.
- Brassier R.* Ray Brassier in conversation with Thomas Metzinger. Sense-logi, 2015.
- Capgras J., Reboul-Lachaux J.* Illusion des sosies dans undélire systematisé chronique // Bulletin de la Societé Clinique de Médecine Mentale 1923. № 2. P. 6–16.
- Clark K.* Petersburg, Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, Mas.: Harvard University Press, 1995.
- Cunningham S.* What is a Mind? An Integrative Introduction to the Philosophy of Mind. Indianapolis: Hackett, 2000.
- De Vos J.* Psychologisation in Times of Globalisation. L.: Routledge, 2012.
- De Vos J.* Psychologization and the Subject of Late Modernity. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2013.
- Dods J.* The Philosophy of Electric Psychology: in a course of Twelve Lectures. N. Y.: Fowlers and Wells, 1851. URL: <https://brianaltonenmph.com/6history-of-medicine-andpharmacy/hudson-valley-medical-history/thefowler-estate/rev-john-bovedods> (дата обращения: 26.09.2017).
- Duchamp M.* Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp / M. Sanouillet, E. Peterson (Eds). Oxford: Oxford University Press, 1973.
- Durkheim E.* The Elementary Forms of the Religious Life. L.: Allen & Unwin, 1915.
- Ellenberger H.* The Discovery of the Unconscious. N. Y.: Basic Books, 1970.
- Ferraris M.* Perspectives of Documentality // Phenomenology and Mind 2012. V. 2. P. 40–48.
- Foster H.* Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics. Seattle: Bay Press, 1985.
- Freud S.* Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Leipzig: Hugo Heller & Cie, 1917.
- Gergen K.* Technology and the Self: From the Essential to the Sublime / D. Grodin, T. R. Lindlof (Eds) // Constructing the Self in a Mediated World. Thousand Oaks, CA: Sage, 1996.
- Hacking I.* Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1995.
- Hansen M.* Benjamin’s Aura // Critical Inquiry. 2008. № 34. P. 336–375.

- Hillman J.* Re-Visioning Psychology. N. Y.: Harper & Row, 1975.
- Hinton C.* The Fourth Dimension. L.: Swan Sonnenschein & Co, 1904.
- Howard J.* Viewing Askance: Irrationalist Aspects in Russian Art from Fedotov to Malevich and into the Beyond // Facets of Russian Irrationalism between Art and Life. Mystery inside Enigma / O. Tabachnikova (Ed.). Leiden: Brill, 2016. P. 385–414.
- Jansz J.* Psychology and society: an overview // A Social History of Psychology / J. Jansz, P. van Drunen (Eds). Oxford: Blackwell, 2004.
- Joselit D.* After Art. Princeton—Oxford: Princeton University Press, 2012.
- Joselit D.* Against Representation // Texte Zur Kunst. 2014. № 95; Art vs Image. 2014. September; Джозелит Д. Против репрезентации / Пер. с англ. Д. Потемкина // Художественный журнал. 2015. № 94.
- Judd D.* Specific Objects. Arts Yearbook. 1965. № 8.
- Klages L.* Der Geist als Widersacher der Seele. 3 V. Leipzig: Barth, 1929–1932.
- Knill P., Levine E., Levine S.* Principles and Practice of Expressive Arts Therapy: Towards a Therapeutic Aesthetics. L.—Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2005.
- Lacan J.* The Seminar of Jacques Lacan: Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954–1955. W. W. Norton & Company, 1991.
- Lasch C.* The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations. N. Y.: Norton, 1979.
- Lebovic N.* The Philosophy of Life and Death: Ludwig Klages and the Rise of a Nazi Biopolitics. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2013..
- Levin J.* Functionalism // The Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2013. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/presocratics> (дата обращения: 30.11.2016).
- Lycan W.* Consciousness and Experience. Cambridge, MA: MIT Press—Bradford Books, 1996.
- Mach E.* Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1905.
- Max Müller F.* Theosophy or Psychological Religion. URL: <http://www.giffordlectures.org/lectures/theosophy-or-psychological-religion> (дата обращения: 26.04.2016).
- Meek A.* Trauma and Media: Theories, Histories and Images. N. Y.—L.: Routledge, 2010.
- Metzinger T.* The Ego Tunnel. N. Y.: Basic Books, 2009.
- Metzinger T.* Ray Brassier in conversation with Thomas Metzinger. Sense-logi, 2015.

- Micale M.* Introduction: The Modernist Mind – A Map // The Mind of Modernism: Medicine, Psychology and the Cultural Arts in Europe and America, 1880–1940 / Micale Mark S. (Ed.). Stanford, CA: Stanford University Press, 2004..
- Mileaf J.* Please Touch: Dada and Surrealist Objects after the Readymade. Hanover, N. H.: Dartmouth College Press, 2010.
- Milne D.* The Beautiful Soul: From Hegel to Beckett // *Diacritics*. 2002. V. 32. № 1. P. 63–82.
- Norton R.* The Beautiful Soul: Aesthetic Morality in the Eighteenth Century. Ithaca, N. Y.–L: Cornell University Press, 1995.
- Osborne P.* Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art. L.–N. Y.: Verso, 2013.
- Ouspensky P.* The Psychology of Man’s Possible Evolution. N. Y.: Hedgehog Press, 1950.
- Reed E.* From Soul to Mind. The Emergence of Psychology from Erasmus Darwin to William James. New Haven–L.: Yale University Press, 1997.
- Revonsuo A.* Inner Presence: Consciousness as a Biological Phenomenon. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- Rifkin J.* The Empathic Civilization: The Race to Global Consciousness in a World in Crisis. Cambridge: Polity Press, 2010.
- Ross T.* Winged Representations Of The Soul In Ancient Greek Art From The Late Bronze Age Through The Classical Period. ProQuest, 2006.
- Schiller F.* On the Aesthetic Education of Man. Oxford: Clarendon, 1967.
- Schlegel A.* Über dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen. 3 v. Heidelberg: Mohr & Zimmer, 1811.
- Shiff R.* Fast Thinking // R. Shiff. Donald Judd: Late Works. N. Y.: Pace Wildenstein, 1999.
- Smithson R.* Entropy and the New Monuments // *Artforum*. 1966. June. P. 26–31.
- Sörbom G.* The Classical Concept of Mimesis // A Companion to Art Theory / P. Smith, C. Wilde (Eds). Blackwell Publishers, 2002.
- Soussloff C.* The Absolute Artist: The Historiography of a Concept. University of Minnesota Press, 1997.
- Spranger E.* Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit. Halle, 1914.
- Stoker W.* Where Heaven and Earth Meet: The Spiritual in the Art of Kandinsky, Rothko, Warhol and Kiefer. N. Y.: Rodopi, 2012.

Tzanev P. The Abstraction: A Thematic Category // P. Tzanev, S. Pamukchiev. The Untold Bulgarian Abstraction. Sofia: Union of Bulgarian Artists, 2014.

Wieland C. Geschichte des Agathon. Frankfurt–Leipzig, 1766.

Wollheim R. Painting as an Art. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Wünsche I. The Organic School of the Russian Avant-garde: Nature's Creative Principles. Farnham: Ashgate, 2015.

Zuidervaart L. Artistic Truth Aesthetics, Discourse and Imaginative Disclosure. Cambridge University Press, 2004.

АННОТАЦИЯ

Монография посвящена исследованию генезиса арт-терапии. В первой части книги в рамках структурно-антропологического подхода, разработанного Владимиром Никитиным, рассматриваются онтологические, психологические и нейропсихологические вопросы формирования художественного образа и его воздействия на сознание. Особое внимание уделяется исследованию возможности регуляции самим субъектом познания состояния своего организма и психики. В ходе анализа раскрывается генезис и значение феномена Красоты для человека. Подчеркивается мысль о связи гармонии с витальностью, выражающейся в способности живых систем к перестройке своих функций. В качестве выводов представляется тезис о том, что способность человека к восприятию и переживанию чувства Прекрасного обусловлена уровнем его рефлексии и сензитивности.

Во второй части книги представлена эктопластическая арт-терапия Петера Цанева и его идея о том, что арт-терапия является странным и неожиданным наследником и продолжателем искусства психологического модернизма во второй половине XX в. и начале XXI в. Арт-терапия возникает одновременно как новый психологический жанр и как новый вид искусства, которое предлагает возможность психологического спасения индивида в «психологическом обществе». Петер Цанев рассматривает связь между образом и сознанием в контексте теории искусства, где образы развивают у человека способность фиксировать особое проявление природы психического.

IMAGE AND CONSCIOUSNESS IN ART THERAPY

SUMMARY

The monograph is dedicated to research of the genesis of art therapy. The first part of the book develops structural and anthropological approach worked out by Vladimir Nikitin. Ontological, psychological and neuropsychological issues of shaping an artistic image and its effect on human's consciousness are thoroughly considered. The main attention contributes to researches how the subject of awareness is capable to regulate a state of his organism and psyche. The article is dedicated to research of transcendental meaning of the phenomenon of Beauty that is considered as authentic space of reflection for each individual. In the process of analysis the genesis and meaning of Beauty is steadily released for a person. And the thought of a natural relation between harmony and vitality is emphasized whereas the liveliness expresses an ability of live systems to transform their functions. As a result, the capability of a human being to accept and feel Beauty is directly connected to the level of his reflection and sensitivity.

The second part of the book presents Peter Tzanev's ectoplastic art therapy and his idea that art therapy is an unexpected successor of the art of psychological modernism in the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. Art therapy emerges simultaneously as a new psychological genre and as a new kind of art that offers the possibility of psychological salvation in a "psychological society". Peter Tzanev examines the connection between image and consciousness in the context of the theory of art, where images develop a person's ability to fix a special manifestation of the nature of the mental.

Научное издание

Никитин Владимир Николаевич, Цанев Петер
ОБРАЗ И СОЗНАНИЕ В АРТ-ТЕРАПИИ

Редактор – *Н. А. Калинина*
Оригинал-макет, обложка и верстка – *С. С. Фёдоров*

Издательство «Когито-Центр»
129366, Москва, ул. Ярославская, д. 13
Тел.: +7 (495) 540-57-27
E-mail: post@cogito-shop.com, cogito@bk.ru
www.cogito-centre.com

Сдано в набор 17.08.18. Подписано в печать 24.08.18
Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Печать офсетная
Гарнитура NewtonС. Усл. печ. л. 16. Уч.-изд. л. 12
Тираж 300 экз. Заказ

Отпечатано в ПАО «Т8 Издательские Технологии»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5, ком. 6



**Интернет-магазин
Психологическая книга**
+7 (495) 540-57-27, +7 965 340-19-05; post@cogito-shop.com

Книги и инструментарий для психологов:

- ▶ **Для профессионалов**, исследователей и практиков — фундаментальные труды, монографии, энциклопедии, руководства, тренинги, бизнес-психология, бланковые и компьютерные психологические методики
- ▶ **Для студентов и преподавателей** — учебники, хрестоматии, учебные пособия, словари
- ▶ **Для родителей и широкой публики** — литература по воспитанию, обучению, саморазвитию, научно-популярные издания

На нашем сайте cogito-shop.com

Вас приятно удивят:

- ▶ **Низкие цены.**
- ▶ **Постоянные скидки и регулярные акции.**
- ▶ **Простота оформления заказа.**
- ▶ **Доставка в любую точку мира.**
- ▶ **Индивидуальный подход** - наши операторы всегда с радостью ответят на любые вопросы.
- ▶ **Удобный формат:** бумажные или электронные книги на выбор!



На сайте представлен наиболее полный ассортимент изданий по психологии – более 1500 наименований!
Продукция большинства крупных издательства, а также малотиражные издания университетов и институтов.

Демонстрационный зал

и пункт выдачи заказов

Ул. Ярославская, д. 13 к. 1, оф. 114



Время работы: пн-пт с 10⁰⁰ до 18⁰⁰
сб – с 10⁰⁰ до 15⁰⁰

Демонстрационный зал тел.:
+7 (495) 540-57-27 доб. 11;