

Н.Н.АЛЕКСАНДРОВ

**ОЧЕРК ИСТОРИИ
ПСИХОЛОГИИ
ВОСПРИЯТИЯ**

МОСКВА 2012

ББК 7. 03
УДК 85:103 (2)
А 46

ISBN 5-7591-0246-X

Александров Н.Н.

Очерк истории психологии восприятия. Научное издание. — Москва: Изд-во Академии тринитаризма, 2012. — 120 с.

В работе анализируется, как развивалась психология восприятия в истории европейской науки.

Анализ произведен автором в рамках системогенетической парадигмы.

Для широкого круга читателей гуманитарной ориентации, преподавателей, студентов и аспирантов.

Редакционная коллегия:

А.И. Субетто, доктор философских наук, доктор экономических наук, кандидат технических наук, академик-секретарь отделения образования ПАНИ (науч. редактор);

Н.А. Селезнева, доктор технических наук;

Т.В. Зырянова, кандидат педагогических наук (отв. редактор).



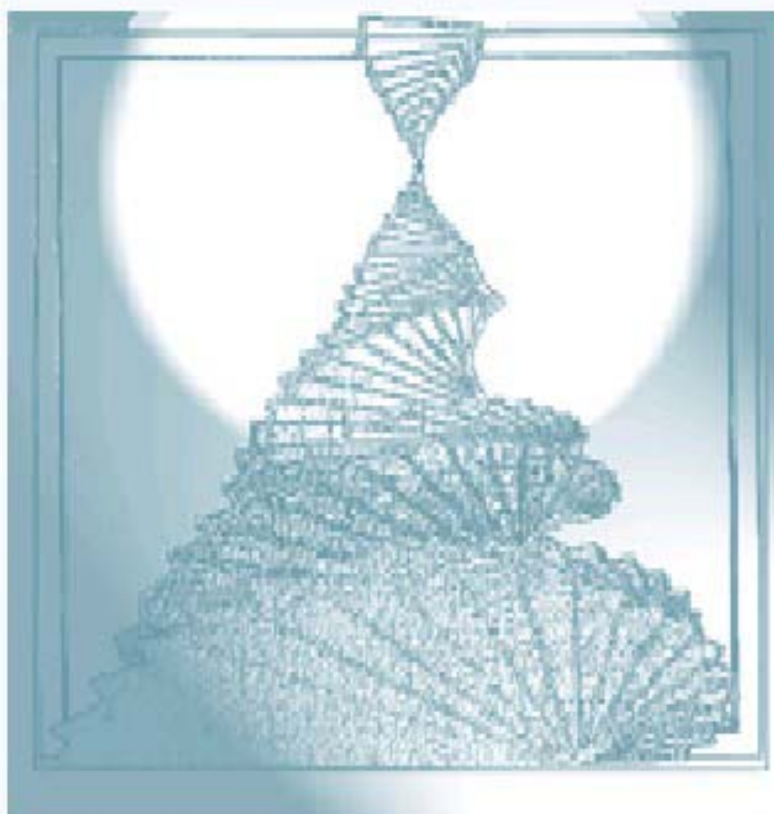
С Е Р И Я
"ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ СИСТЕМОГЕНЕТИКА
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА"

ISBN 5-7591-0246-X



© Александров Н.Н., 2012.

СЕРИЯ
"ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ СИСТЕМОГЕНЕТИКА
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА"



СИСТЕМОГЕНЕТИКА
И УЧЕНИЕ О ЦИКЛИЧНОСТИ РАЗВИТИЯ

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	6
Глава 1. СТАНОВЛЕНИЕ ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА В НОВОМ ВРЕМЕНИ	7
1.1. Век под двойной звездой	7
1.2. Век Просвещения	11
1.3. Эстетика и вопросы психологии искусства в XIX веке	14
1.3.1. Физиологическая и экспериментальная основа	15
Психология и эстетика	16
1.3.2. Эстетико-искусствоведческие и психологические представления Г. Вёльфлина	18
Глава 2. ЭСТЕТИКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ XX ВЕКА	25
2.1. Западные школы первой трети XX века	25
2.1.1. Социальная психология	26
2.1.2. Историческая психология	27
Историческая психология И. Мейерсона	28
2.1.3. Инструментальный рационализм в психологии	30
2.1.4. Бихевиоризм	32
2.1.5. Гештальтпсихология	31
2.1.6. Психоанализ	32
1) Фрейдизм	32
2) Аналитическая психология К. Юнга	34
2.1.7. Эстетика первой трети века и ее связи с психологией искусства ...	34
2.2. Западная психология второй трети XX века	36
2.2.1. Структурализм	36
2.2.2. Когнитивизм (когнитивная психология)	36
2.2.3. Продолжение линии гештальтпсихологии	37
1) Закономерности организации эстетической формы в работах Р. Арнхейма	37
2) Восприятие архитектурной среды в работах С. Хессельгрена	39
2.2.4. Линия экзистенциализма и герменевтики	40
1) Психологические аспекты проблемы “значения” в пространстве	44
2) Трансактная и средовая психология	47
2.2.5. Герменевтико-феноменологическая линия	47
в исторической психологии	47
Последователь И. Мейерсона Ж.-П. Вернан	48
2.3. Школы психологии последней трети XX века	49
2.3.1. Постмодернизм	49
2.3.2. Линия исторической психологии	49
1) Культурная психология США	49
2) Немецкая критическая историческая психология	50

3) Отзвуки линии И. Мейерсона в работах М. Детьена.....	50
4) Структурные уни-версалии архитектурной композиции в истории.....	50
2.4. Некоторые выводы по поводу истории западной психологии XX века .	51
Глава 3. СОВЕТСКАЯ И ПОСТСОВЕТСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ XX ВЕКА	53
3.1. Социогенетизм и теория деятельности	53
Произведение искусства и психология искусства.....	55
3.1.1. "Психология искусства" Л.С. Выготского	57
<i>Трёхъярусное иерархическое устройств психики человека</i>	<i>57</i>
<i>Три подхода к предмету психологии искусства</i>	<i>57</i>
<i>Социолого-психологическая иерархическая тройка</i>	<i>58</i>
Объективно-аналитический метод	60
Поэтика и выразительность	60
Критика тотальных претензий объективизма 20-х годов XX века	
Л.С.Выготским	61
<i>"Пробел теории Потебни"</i>	<i>63</i>
Эстетическая герменевтика Л.С. Выготского.....	63
3.2. Литературная эстетика М.М. Бахтина	64
3.2.1. Диалогичность искусства как отражение диалогичности бытия	67
3.2.2. "Голос" и теория речевых жанров	67
3.2.3. Исторический "голос" как полифония выразительных модусов	68
3.3. Линия функционализма в психологии и эстетической сфере	70
3.3.1. Применение теории информации для исследования	
эстетического восприятия	71
Прочие подходы	72
3.4. Гипотеза функциональной асимметрии мозга	72
в психологии и теории культуры	72
3.4.1. Цикличность познания и культуры в работах Ю.С. Маслова	73
Проявленность функциональной асимметрии в культуре	75
3.4.2. Циклический культурогенез в работах В.М. Петрова	76
3.5. Продолжение линии Л.С. Выготского	77
3.5.1. "Психология общения" А.А. Леонтьева	77
3.5.2. "Психология смысла" Д.А. Леонтьева	81
3.5.3. "Эмоции в искусстве" Л.Я. Дорфмана	83
3.6. Некоторые выводы	84
БИБЛИОГРАФИЯ.....	89

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая работа появилась почти случайно.

Она входит в качестве составной части в более крупную работу “Экзистенциальная системогенетика”, а так, в свою очередь, в большую серию из семи книг под общим названием “Формула истории”. И там, в этом контексте, читатель сможет найти многое из того, о чем здесь говорится вскользь.

Вместе с тем – это завершенная в себе книга. Она такой получилась по той простой причине, что сама тема интересовала меня всегда, сколько я себя помню. Но все как-то руки не доходили до ее раскрытия. Я и сегодня оцениваю ее как конспект чего-то большего – это общий недостаток моего стиля, писать сжатыми конспективными сгустками. Текста в общем здесь не так много, хотя все главное все же сказано, а углублять такую объемную тему можно до бесконечности. Развернуть изложенные тут положения немудрено, было бы время и потребность в этом. Моя потребность была обусловлена контекстом – хотелось увидеть целое в генезисе, чтобы не открывать уже открытое. И еще – знать, где что лежит.

Я проделал такую же операцию относительно эстетики как науки (историография эстетики в книге «Эстетика») и культурологи как науки (историография культурологи, которую готовлю к изданию). Иногда думаю собрать их вместе с историографией антропологии, поскольку тогда высветится некий блок гуманитарных наук, которыми я интересуюсь вплотную. Но это потом.

Текст собирался по частям очень долго и над некоторыми положениями пришлось думать годами, в несколько заходов. Зато удалось додуматься кое до чего, чего я не нашел у других авторов. А главное – выстроилась своя логика истории психологии этого направления (восприятия и творчества в искусстве). Ее главное отличие в многослойности, пакетности оснований.

Что касается содержания, то в работе анализируется, как развивалось история психологии восприятия и творчества.

Преимущество нашего способа изложения состоит не только в ясной упаковке всей истории, но и в прогнозе. Мы не стали его слишком развивать, чтобы оставить кое-что и читателю, но изложенных здесь оснований достаточно для того, чтобы построить прогноз развития любой степени детализации.

Чем хороша эта книжка? Я хотел бы ее иметь в библиотеке, если бы ее написал кто-то другой.



Глава 1. СТАНОВЛЕНИЕ ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА В НОВОМ ВРЕМЕНИ

Предваряя изложение, укажем на некоторые моменты, хорошо известные историкам: в цикле Нового времени психология становится внутри общефилософского знания и с большим трудом отрывается от него, периодически оглядываясь на свое философское прошлое. Даже в конце XX века продолжают звучать призывы (например, Дж. Брунер) обратиться к великим философским основам прошлого — так психология ищет новые мировоззренческие стимулы для развития. В целом это закономерно, но прежде всего нужно осознать саму закономерность трехвекового цикла Нового времени как целого. Говоря философски, три века точно скоррелированы с понятиями “общее — особенное — единичное” и тремя эстетическими категориями “трагическое — прекрасное — низменное”. И точно такая же закономерность, но уже в меньшем масштабе, повторяется внутри каждого века, что мы выражаем стилистически как “архаику — классику — декаданс” (подробнее см. [24]).

Напомним, что ментальный столетний цикл начинается с 20-го года каждого века, поэтому его серединой мы считаем 60-е — 70-е годы, а не 50-е, как подсказывает логика календарного отсчета времени.

1.1. Век под двойной звездой

На грани XVI-го — XVII-го веков обнаруживают себя признаки начинающегося формационного ментального перехода [23]. Средневековье разряжается экстатическим взрывом итальянского и более позднего общеевропейского **барокко** [49]. Новая линия формационного менталитета выражает себя в разнообразных проявлениях нормативности и **классицизме** — в геометризме Эскориала и французских регулярных парков [358], в итальянском градостроительстве, с его трехлучевой структурой [206], а также в новом голландском бюргерском искусстве [173]. Если говорить об исторических стилях, то это — переходный век, символом которого является “двойная звезда” Версаля, соединяющая в себе барокко и классицизм [262].

В XVII-го веке сосуществуют и сталкиваются феодализм (в форме абсолютизма) и капитализм (третье сословие, тяготеющее к демократической республике). *Структура менталитета* в этом веке явно *двухслойная*. Слои старого менталитета и менталитета нового вначале точно пространственно локализованы, но вскоре наступит момент их удивительной интеграции в следующем веке (в истории подобный синтез происходит не впервые).

Релятивизм старого и ранний рационализм нового менталитета. Наступает контрреформация. Возрожденческие лозунги теперь совершенно неприемлемы, особенно в абсолютных монархиях Франции и Испании. М. Монтень [414] недаром говорит о качелях, устойчивость для него — частный случай траектории этих неуютных качелей. Отсюда — ценность мгновенного (только оно и есть истинное). А раз так, то и центральность человека — под сомнением, и возникает идея множественности миров.

В этом переходном веке мы обнаруживаем не только столкновение двух типов менталитета, но и очевидное постепенное вытеснение старого новым. Поздний средневековый релятивизм исторически соседствует с английской и нидерландской субстанциальностью, и это важно: **субстанциальность** есть несомненный **признак нового менталитета**. Вот почему категории движения и развития получают продолжение не в ранней, а в классической и поздней философии и менталитете рационализма. Линия движения от Ньютона к Эйнштейну полностью выражает пространственную эволюцию в менталитете Нового времени. Ньютоновское идеальное пространство претерпело последнюю модификацию в **принципе относительности**: в эйнштейновской физике оно стало *функцией* движения материи.

Новое время породило принципиально иную концепцию пространства, которая опиралась уже исключительно на силу *разума* и опыт. Здесь вообще впервые появляется *пространство как научное понятие*: бывший хаос и пугающая возрожденческая пустота стали пространством,

и это пространство, по Лессингу, понимается как *вместилище тел* (а время — как вместилище событий). Пространство стало *универсальной формой* (форма форм). Произошло разделение тела и пространства. Универсум в измерениях пространства и времени приобрел свойство абстрактной бесконечности [222]. Следствием ментального перехода стало скачкообразное изменение темпа жизни западноевропейской цивилизации и расширение освоенного ею пространства до естественных пределов *всей Земли*. От этого был всего один шаг до начала колонизации мира.

Абсолютизм, как средневековая форма управления государством, не мог не препятствовать интересам пассионарной буржуазии, что и привело к серии революций. Лидеры исторического процесса — Голландия и Англия — первыми выходят на новые формы общественного устройства. Философским отображением ментального поворота стал **рационализм**, а за ведущий принцип познания был принят **механистический детерминизм** [220]. Средневековый схоластический *антиэмпиризм* (с его опорой на авторитеты) сдерживал развитие науки, теперь наука ставит во главу угла только эксперимент (культ опыта). Но для проведения экспериментов естествоиспытатели сперва должны были получить новые орудия, в корне меняющие **масштаб видения мира**, — и, соответственно этой потребности, появляются подзорная труба Липпершея, телескоп Кепплера и микроскоп Левенгука. Пространство тем самым раздвинулось вдаль, ввысь, вглубь. Появились новые, объективные, меры пространства и такие приборы для измерения параметров физического мира, как термометр Галилея и барометр Торичелли.

В XVII-м веке *тенденция к упорядочению и систематизации* на Западе отдавала своеобразным купеческим меркантилизмом (в России она тоже была, но носила иную окраску). Нужно все учесть и все держать в порядке — учет и порядок стали новейшими ментальными доблестями. В единой новой ментальной модели мира наметилась и явная *тенденция к упорядочению и систематизации* знаний.

Появляется ученый-теоретик (который часто совмещал в себе и ученого-экспериментатора), возникают научные общества, пресса и переписка ученых. Ученые этого времени поражают своей разносторонностью и почти невысказанной сегодня энциклопедичностью и продуктивностью (Гук и Ньютон). В этом веке процесс дифференциации наук шел очень ускоренно, что сопровождалась и институциональной дифференциацией искусств, проявившейся, например, в деятельности советника Кольбера во Франции, который занимался реорганизацией Академии скульптуры и живописи.

Эпоха великих географических открытий окончательно доказала, что Земля шарообразна. Вместе с теорией Коперника это резко изменило вообще всю иерархию пространства. Не замедлила появиться ньютоновская теория тяготения. Таким образом, масштаб ментального пространства, который и в средневековье был уже больше античного, раздвинулся до рационально понятой бесконечности.

Как всякому выражению начального (категория трагического), XVII-му веку необходимо было иметь максимально объективную картину миру, исключая влияние субъекта. Это достаточно хорошо получалось в науке, но хуже — по отношению к искусству (чувственному познанию). **Рационалистическое мировоззрение**, утверждение абсолютной ценности эмпирического знания, **утилитаризм и практицизм** нашли свое отражение еще в учении Френсиса Бэкона в пике средневековья, у которого вселенная предстает как огромный механизм, наподобие часового [554]. Должно было пройти почти четыре века, чтобы эти мысли получили продолжение. Если выразить ментальную революцию Нового времени в терминах аксиологии, то можно сказать: она предстала в смыкании Истины с Пользой. Отсюда — рационализм и все оттенки прагматизма и утилитаризма, а также начало промышленной революции и культ техники.

Рене Декарт — философ, логик, физик, математик и физиолог — стал философским выразителем новой ментальности рационализма и положил начало **линии позитивизма** в отношении к искусству [197]. Рене Декарта, Джона Локка и Томаса Гоббса искусство интересовало лишь в ракурсе аналитического познания — и в этом они полностью противоположны гениям Возрождения, отдававшим приоритет чувственному синтезу [55]. Все, чего нельзя было подвергнуть строгому анализу — измерить, взвесить, рассчитать, — в этом времени подлежало уценке, в лучшем случае — **нормированию** (нормативная эстетика). Декарт считал, что вещи, признаваемые прекрасными *большинством*, таковыми и являются, а **“вкус”** имеет отношение к живой реакции на эстетический объект.

Из представления о соотношении в человеке физического и психического, **о живом теле как физиологическом механизме** (рассматриваемом вне связи с душой) рождается возможность рассмотрения эстетических феноменов с учетом **физиологии человека** (хоть и понимаемой сугубо механистически, ведь тело представлялось как автомат, подчиненный законам механики). Такое соотношение души и тела предполагало *включенность* сознания и мышления в общие процессы и законы существования механической Вселенной.

Здесь же зародилось представление **о двух категориях качеств: первичных (объективных) и вторичных (субъективных)**, обнаруживающихся при непосредственном воздействии на органы чувств. Тем самым мир разделился на якобы существующий в действительности (объективный — в механистической картине мира) и данный нам органами чувств в восприятии здесь и сейчас (по сути, иллюзорный и субъективный). Бенедикт Спиноза выводит важнейшее понятие **ассоциации**, которая трактовалась (и не только у него) как **результат взаимодействия материальных тел, не открытый сознанию полностью**. Отсюда — у Декарта — “любовь к хорошим вещам и любовь к прекрасным вещам” (удовольствие); позднее Клод Перро кроме “первой”, во всем правильной, красоты предложил и “вторую” (“приятность”), допускавшую некоторые отклонения от правил. Отсюда же и мысли Локка и Гоббса о том, что *воздействие* объективного предмета и *реакция* человека соотносятся как *причина и следствие*, а эта зависимость уже поддается опытной проверке (чем не предшественник бихевиоризма с ведущей идеей “стимул — реакция”?).

Поскольку главное для Декарта “мысль”, он умело обходит один из главных подводных камней всей эстетической проблематики и делает это при помощи учения об аффектах. Да, страсти руководят поведением человека, но они направляют его к тому, что **полезно** (разумно, с позиций утилитаризма и прагматизма), и отвращают от того, что **вредно**. Базируясь на теории страстей, Декарт утверждает, что **задача искусства состоит в стремлении гармонизировать страсти**. Таким образом, и страсти у него подчинены мышлению, психику он приравнивал к сознанию, а сознание (способность к наблюдению за собственной внутренней духовной жизнью и — как результат такого наблюдения — к пониманию ее сути) отождествил с рефлексией (знанием о непространственных феноменах, для которых нет никакой аналогии в окружающей действительности). Интересно, что **душа** в его понимании есть особая сущность, из явлений сознания (“мыслей”), к которым он отнес не только “разум”, но и представления, ощущения, чувства.

* * *

Довольно часто можно встретить утверждение, что формирование **французской эстетики, с ее принципами классицизма** и критерием “**высокого вкуса**”, имело прямое отношение к абсолютизму Людовика XIV. Но, с точки зрения *эволюции менталитета*, все обстоит как раз наоборот. Это абсолютизм принял окраску восходящего ментального рационализма, это **идеи эстетического рационализма** (А. Фелисьена, Ф. де Шамбрэ, Р. де Пиля [271-272]) отразили всеобщие тенденции рационализма, прагматизма, утилитаризма, достижения большей управляемости в обществе (идея нормативности) и тому подобное. Нормативность можно ведь трактовать и как потребность в усилении регламентации искусства со стороны власти. Характерно, что весь букет близких свойств мы можем найти и в раннем Египте, и в раннем средневековье. Всеобщее, “мы”, — вот что прозвучало в главном афоризме абсолютизма “Государство — это я”. Абсолютизм есть всего лишь задержавшийся индивидуализм Возрождения, вот почему он и был отодвинут с политической арены именно там, где сильнее были рациональные и утилитарные прагматики, — в Голландии и в Англии, Франция просто была следующей.

В сознании литераторов, художников и проектировщиков явно доминировала **идея эстетической нормы, почти военного порядка в организации пространства и форм**, а в способах их **композиционирования преобладали разумность, ясность, четкая симметрия** и геометризм. Так, в искусстве пространства — архитектуре XVII века — господствовали рассудочность, **нормативность и геометризм**, что отразилось в планировочных схемах зданий городов, парков и садов. Рациональный метод мышления и принцип упорядоченности в построении формы художники и архитекторы взяли прямо из менталитета своего времени и трактатов Декарта. Центральной категорией теории архитектуры в классицизме был именно “порядок”; для А. Фелисьена [41], например, **композиция вообще была равна порядку**.

Никаких сомнений и колебаний, никакой двойственности — отсюда и результаты: **регулярная** планировочная структура Версаля производит впечатление настолько **абсолютно упорядоченного и симметричного** комплекса, что не может быть никаких сомнений в том, что и **небо, и земля, и космос** таковы же. Но, кроме всего прочего, Версаль — это символ власти, это такая сила, от которой уютная, средневековая, несколько хаотичная Франция, с ее кривыми улочками Парижа, сразу становится жалкой и подчиненной этой напористой геометрии, едва сдерживаемой лепниной. Увы, классицизм никак не помог абсолютизму продержаться на исторической арене, и его внешняя внушающая сила не спасла Францию от серии кровавых революций.

Классицизм опирался на идею античности о красоте как гармонии мира, которая дана людям в виде *врожденных идей*. Вот почему даже творчество в этом веке понимается как процесс, происходящий под контролем разума, а композиция рассматривается всего лишь как функция мышления, которую можно формировать, — разуму все доступно.

Однако это — Франция, где рационализм получил отчетливое выражение в науке и искусстве, в самом менталитете которой уже просматривается бюргерская рассудочность, рвущаяся к власти. Но какая это особая рассудочность — “аффективная”! Эта исторически неповторимая смесь позднесредневекового барокко и нового классицизма произвела неизгладимое впечатление на русское официальное искусство еще в эпоху Петра Первого.

* * *

Знаменитое **голландское искусство** [173] расцветает на иной социальной базе, возрожденческий лозунг самостоятельности единичного человека здесь еще не принимается. В искусстве нидерландской республики мы видим сплошь *групповые* портреты — и атрибуты принадлежности к гильдии, синдикату и отряду стрелков здесь все еще важнее лиц. А вот в отдельных портретах невозможно не заметить **налета релятивизма**, словно декларирующего: “Лови мгновение!” — показом изнанки этого равномерного мира. Все эти веселые гуляки Малле Баббе, особенно поздние персонажи портретов Ф. Хальса, хватаются за свое сиюминутное веселье, как бы предчувствуя быстрый закат своего развеселого мирка. Менее драматичное, но такое же релятивистское, по сути, изобилие пирушек найдем мы и у малых голландцев [597].

В середине цикла расцвел знаменитый **голландский пейзаж**. Малые голландцы (небывалое в истории явление, чтобы живопись для многих выступала как побочное занятие, приработок), Рейсдал и Вермеер, фиксируют все те же релятивные, сиюминутные, моменты жизни природы. Конечно, пейзаж родины — это элемент национального самосознания; но пейзаж как жанр в традиционном проявлении интересен еще и тем, что не содержит прошлого или будущего, он есть только “здесь и сейчас”. Это его качество унаследует фотография, к нашему веку постепенно заменившая живопись.

Показательна эволюция Рембрандта [206] от цветущего бюргерского двойного портрета с Саскией (1636) к **жанровому** “Ночному дозору” (1642). Его линия противоречила голландской тенденции *прямой репрезентации*, отчего он и “выпал из своего времени”. При этом его манера точно выражала светотеневую тенденцию барокко. “Ночной дозор” изображал группу как целое, а каждый из заказчиков хотел увидеть исключительно себя; его “Синдики” не члены тупой производственной ячейки, а скорее духовное братство, где даже слуга во что-то посвящен. Великий затворник в последние 16 лет жизни ускоренно ушел в будущее жанрово-исторической живописи и психологического портрета, завершив для мировой живописи “переворот материального света”, который начал Караваджо. Художник пытался ловить преходящее — он релятивист особого рода. Рембрандт фиксирует себя в ста автопортретах, и это не развлечение, а концепция — упорное желание человека Нового времени поймать преходящее и зафиксировать настоящее. Возрожденческие статуарные портреты-знаки фиксировали личность не в какой-то момент, а в высшей точке, в наиболее полноценном состоянии. Здесь люди в расцвете сил полны равновесия и достоинства, они окружены своими знаками-атрибутами, удивительной природой и гармоничной архитектурой. Одного такого портрета достаточно, чтобы все сказать о личности в масштабе всей ее жизни.

Портреты Рембрандта по менталитету бароккальные: они достигли совершенства именно в выражении **релятивизма в панорамности**: вся жизнь проходит перед мысленным взором его старух и стариков, какая уж тут статуарность! Он фиксирует панораму жизни в этой

мгновенности: “Блудный сын” — это не назидательная притча, а долгая история жизни, отраженная в сложной световой мизансцене.

Стоит добавить, что подобная серийная панорамность с охватом всей жизни присуща и Рубенсу — в знаменитом цикле для Марии Медичи изображен весь ее путь, включая момент зачатия [206]. Свернутая многозначность единичных портретов Возрождения развернулась в формальном разнообразии барокко.

Тем не менее и в Голландии новая рационально-техническая ментальность проявилась и весьма своеобразно. Луврские исследователи творчества Вермеера [106] отмечают, что, возможно, он один из первых применил для написания своих картин прообраз фотоаппарата — “камеру обскуру”. Герои его немногочисленных картин не только его семья и окружение, но и ученые (географ, астроном), антураж — карты мира, фигурирующие на стенах наряду с живописными полотнами. По всем ментально-выразительным признакам это тоже классицизм, но чисто голландский, тихий, домашний, вдумчивый.

Итак, хотя век и был окрашен расцветом барокко [49], несущим уходящую ментальность релятивизма, в нем уже заявляли о себе и элементы классицизма, отражающие тенденцию субстанциального рационализма. Ни одно из направлений в искусстве, кроме градостроительства (общее), не выразило нового менталитета в чистом виде: классицизм был слишком связан с абсолютизмом, а Версаль и Эскориал представляли из себя нечто смешанное, содержащее упорядоченность и геометризм нового + парадность и пышность старого. Следовательно, в XVII-м веке чистых образцов нового искусства почти нет.

Что касается осмысления проблем психологии искусства, то оно происходит в рамках предельно абстрактной рационалистической философии (всеобщее) [267].

1.2. Век Просвещения

XVIII век отмечен началом развития классического капитализма. Модус менталитета сменился с трагического (всеобщего) на прекрасное (особенное), поэтому, соответственно, видоизменились научные и бытовые представления о мире. Но главное ментальное качество Нового времени не изменилось, а только яснее выявилось: на место Бога встала природа (натура), юная *натуралистическая ментальность* переходила из состояния борьбы с остатками средневекового менталитета к уверенному лидерству; она несла свет разума на знаменах Просвещения. Демиургический этап сменился эпическим и эпосом Нового времени стала Энциклопедия. Мир инвентаризировался в ней квантированно.

Предшествующий XVII век всюду искал детерминизм и упорядоченность, его главной методологической позицией был *рационализм*, построенный на основе нормативного мышления. Отсюда, кстати, такое явное стремление к установлению общественных норм в эстетической сфере и поиски нового канона в искусстве. Это был век идеально-статической картины мира, в рамках которой делались тщательные инвентаризационные описания и задавались основные мировоззренческие классификации. Они и стали базой для века Просвещения — XVIII века, в котором ведущей идеей является *всемогущество опыта*, а потому предпочтение отдается уже **эмпирическому подходу** (практика как критерий истины, культ эксперимента в науке). Но ключевое просвещенческое понятие “опыта” трактовалось по-разному: одни объясняли его как непосредственно данное человеку и постижимое с помощью интроспекции, другие отождествляли опыт психологического познания с опытом естественных наук [558].

Окончательный отход от средневековья в области традиций и методов выразился, например, в том, что немецкая научная терминология начала активно вытеснять мертвую латынь. От нормативно-рационалистической доминанты происходит явный переход к **доминанте принципа развития**, к историко-генетическому подходу в его наиболее простом виде. Ввиду этого важнейшее значение приобретает *социальный историзм* с набором представлений о *культурно-исторических законах жизни людей* (линия Дж. Вико — Ш. Монтескье, Ж. Кондорсе, И. Гердера). Данный этап развития историзма и философии истории мы описали во второй книге нашей серии [23].

Рассмотрим несколько характерных особенностей XVIII-го века в интересующем нас *ракурсе калокагатии, эстетики, искусствознания и психологии искусства*. Картина на-

правлений развития мысли в этой сфере в XVIII веке неотрывна от общего развития философии и естественных наук и часто лежит в их русле.

Преобладающим стилем был классицизм, в основе своей французский [206]. На протяжении XVIII века художественные качества оценивались по признакам “вкуса” (хорошего и плохого) и “манеры” мастера, а спорили об “истинной” или “ложной” красоте. Основными используемыми категориями классицизма были вполне философские: “изменчивость”, “развитие”, “идеал”. Но появились также и “стиль”, “тип”, “вкус”, “изящное”, “пропорции”, “симметрия”. В оценку произведений искусства включили тему человека, причем эмоциональный и телесный аспекты были соотнесены с основным набором категорий классицизма.

Для науки XVIII века характерно постепенное переключение с “экстра-” на “интро-”, перенесение акцента с психофизики на психофизиологию. От первоначально актуальной проблемы взаимосвязи организма человека с миром происходит переход к проблеме отношения психических процессов к нервным. В учениях французских материалистов психика выступает уже как функция мозга и на этой платформе разрабатываются идеи зависимости психической жизни человека от социальных факторов.

* * *

Франция — родина просвещенческого материализма, сформировавшегося на основе воззрений и идей энциклопедистов и на фоне бурных исторических событий. Энциклопедизм оказывал тогда заметное влияние на теорию и практику искусства. Так, ряд положений философа-просветителя Ш.Л. Монтескье, касающийся формирования впечатлений и эмоций при восприятии и создании произведений искусства, нашел прямое отражение в практике искусства [271].

Французская психология выработала новый целостный подход, весьма близкий к системогенетическому. В нем психика человека признавалась целостным образованием, поделенным на совокупность уровней (уровни реагирования организма на объективную реальность). Эти уровни психического функционировали и взаимодействовали между собой. По глубине осмысления материальной сущности психических явлений и понимания их зависимости от природных и социальных факторов на первом месте, бесспорно, стоит Д. Дидро, оказавший несомненное влияние на теорию и практику значительного периода искусства во Франции [680].

Этьен де Кондильяк, субъективный идеалист, оказавший тем не менее значительное влияние именно на материализм, в “Трактате об ощущениях” раскрывал ощущения как основной предмет и источник познания, как главный канал связи разума с миром [272].

В поле пристального внимания французских материалистов было понятие “естественного человека”, что отразилось в работах Руссо, Даламбера, Гельвеция и Кабаниса [271-272]. Но более всего становлению данного понятия способствовал труд Жюльена де Ламетри “Человек-машина”. Основной его идеей была *идея подчиненности психики закономерностям организации человеческого тела*. В работе Ламетри признавалось существование души, но она не отделялась от тела. Тело по устройству он полагал весьма близким к “машине”, а машину он понимал как математически детерминированную систему. Исходя из этих постулатов, Ламетри утверждал, что сознание и характер людей подчинены природной необходимости, т.е. идее “естественного человека” [41].

Ряд интересных мыслей принадлежит и русским материалистам XVIII века, которые основывались на принципах французского материалистического монизма и детерминизма. Так, А.Н. Радищев в трактате “О человеке, его смертности и бессмертии” высказывал мысль, что формирование ума определяется как окружающей средой, так и процессами, происходящими в человеческом теле, телесной организацией. Он отвергал противопоставление физического психическому и акцентировал внимание на психологии больших групп людей, подчеркивая ее зависимость от обстоятельств социальной жизни. Это, кстати, и повлияло на концепцию его самого известного литературного произведения “Путешествие из Петербурга в Москву” (обстоятельства, формирующие психологию масс) [272].

* * *

Наш обзор мы продолжим на примере английской линии, хотя во многом именно она была исторически первой.

В эпоху Просвещения из философии выделилась эстетика, которая поначалу была скорее калокагатическим учением, потому что первым делом она обратилась к соотносимости *искусства и нравственности*. Представитель английской школы Шефтсбери свои работы посвятил проблемам этики (морали) во взаимосвязи с вопросами эстетики. Он же едва ли не впервые в Новом времени выработал взгляд на *единство истины, добра и красоты* [271].

Тогдашняя психология базировалась преимущественно на *ассоциативном учении*. Ассоциации стали всеобщим объяснительным принципом, выросли в наиболее универсальную категорию психической деятельности. Что интересно, на это учение более всего повлияли английские философы и физики И. Ньютон и Д. Локк. Ньютон представил мир как механизм, откуда берет начало механицизм в психологии. Но учение об ассоциациях имеет еще и крен в сенсуализм, базирующийся на лозунге: в разуме нет ничего, чего не было бы в чувствах [583].

Эти идеи развил ученик Шефтсбери Ф. Хатчесон: методологической базой его работ была *ассоциативная психология* [325]. Он считал, что человеку изначально даны “внутренние чувства” и связывал индивидуальность восприятия и оценки прекрасных предметов с ассоциациями идей. Хатчесон считал, что красота возникает не только в результате “чувства красоты”, но и благодаря определенной организации объекта, а также пытался выявить объективные основы в чувстве прекрасного и усматривал взаимосвязь между свойствами объекта и субъективным отражением этих свойств в восприятии человека.

Д. Гартли разработал на той же базе психологическую *теорию вибраций*, первую материалистическую концепцию бессознательного. Механизм ее следующий: внешние воздействия (через нервную систему и мозг) передаются органам движения, там возникают некие вибрации, вызывающие движение; всякому виду ощущений соответствуют определенные двигательные акты. Поведение человека формируется связанностью сенсомоторики и речи. Для повышения морального уровня, как он полагал, можно *управлять поведением людей* с помощью воздействия на человека специально подобранными объектами, обладающими социальной ценностью в обществе.

Следует отметить, что его идея получит свое наиболее полное развитие в нашем “жизнестроении” 20-х годов XX века, т.е. в тот момент, когда общество перейдет к проектированию идеологии и средств ее трансляции.

Вопросы взаимосвязи качеств объективной действительности и субъективной эстетической оценки, роли чувств и ассоциаций отражены в работах Юма, Бёрка, Смита и др. В рамках английского ассоцианизма были разработаны различные *теории восприятия*. Они являются не столько психологическими, сколько концептуально-философскими с выходами в психологию как в прикладную сферу.

Как считал субъективный идеалист Д. Беркли [271], “быть — значит быть в восприятии”. В работе “Новая теория зрения” он противопоставлял пространство, с его геометрическими характеристиками, и *чувственное знание* об этом пространстве. Беркли утверждал, что отношения между различными ощущениями (зрительными, осязательными и др.) являются основой для построения “протяженного мира”, который принимается за объективно существующий. В восприятии, по Беркли, нет ничего, кроме ощущений, а ощущения он понимал как феномены сознания.

Полную противоположность этим идеям явил основатель школы *психологии способностей* Т. Рид. Он высказал уверенность в существовании объекта вне нас и независимо от нас, рассматривая ощущение как элементарное состояние, существующее лишь в уме, а восприятие — как процесс, включающий понятие об объекте. Рид основывался на идее *врожденных структур “здорового смысла”* и объяснял способность ориентироваться в жизненных ситуациях, а также различать хорошее и дурное благодаря их наличию.

Философ, историк и психолог Д. Юм [687] действительность трактовал как “комплексы перцепций, сменяющие друг друга”, проще говоря, — как поток впечатлений. Он не считал ассоциации результатом и причиной связи вещей и вообще отрицал объективность причинности. В его теории в качестве источника знания о впечатлениях и идеях выступала интроспекция, а рефлексия никакого значения не имела.

Художники английского Просвещения творили в рамках новой ментальности, поэтому они нередко обращались к художественной и психологической рефлексии по поводу своего опыта, хотя их рефлексия не была научной и адресовывалась широкому читателю. Основываясь

на эстетике Просвещения, они были убеждены, что зрение — наиболее важный канал восприятия [271]. Более всего художников занимали секреты их собственной профессии, а следовательно, — *законы восприятия художественной формы*. Но об этом мы подробнее поговорим в главе об истории учений о композиции.

* * *

Еще одно направление просвещенческой мысли получило развитие в Германии — немецкая эстетика и искусствознание стали во многом образцовыми.

В XVIII веке появляется первая систематическая *теория эстетики*, автором термина считается А.-Г. Баумгартен [272]. Чувственное познание он считал низшим в сравнении с интеллектуальным познанием (логикой), а “эстетикой” назвал теорию чувственного познания. Баумгартен систематизировал вопрос о роли и месте различных искусств в жизни общества и отдельного человека. Будучи просвещенцем, он также искал объективные основы прекрасного и разработал свою систему воззрений на художественное творчество, основываясь на психологических теориях Хатчесона и Вольфа.

Повышение интереса к сфере искусства отразилось в формировании *научного искусствознания*. Началом классического немецкого искусствознания стал труд И.-И. Винкельмана “История искусства древности” [114], хотя ценность представляет все его творчество и мы обращались к нему выше. Сенсационные раскопки в Греции и Сирии вернули миру неизвестную древность. Но прошлое доходило до публики опосредованно: через рисунки и гравюры, как описания и обмеры того, что видели другие. В работах Винкельмана все эти атрибуты есть.

Философ и искусствовед И.-Г. Зульцер изучал эстетическую проблематику с применением психологического подхода. Он уделял основное внимание процессу *ощущений и восприятий* и подразделял искусства на словесные, зрительные и слуховые. Главным процессом в эстетической сфере он считал слух, а искусством — музыку.

Слово “психология” и немецкий вариант психологической терминологии впервые появились в работах Х. Вольфа “Эмпирическая психология” и “Рациональная психология”. Вольф прежде всего систематик, и его метод очень созвучен эпохе Просвещения: он по-немецки тщательно описывал психические явления, делил их на классы и группы, располагал в иерархическом порядке. Наиболее известна его теория способностей: способности трактовались им как *спонтанная активность души* [41].

1.3. Эстетика и вопросы психологии искусства в XIX веке

Общая картина развития гуманитарного знания в целом и интересующего нас раздела в частности в данный период была пестрой, плотной и бурной. Психология сложилась как полноценная наука только во второй половине XIX века, а основные тенденции ее связи с эстетикой и искусствознанием обозначатся наиболее отчетливо к концу века в работах Г. Вёльфлина [109-111].

На формирование психологических подходов в XIX веке, бесспорно, влияли современные им философские учения. Наиболее значимыми следует назвать **принцип историзма по отношению к сознанию**, введенный Г.-В. Ф. Гегелем [141-143] (история объясняет духовные особенности индивидуумов, а не наоборот), а также **методология позитивизма** Огюста Конта (опора на наличные факты, отрицание интроспекции, непосредственное наблюдение, объективирование психологических феноменов) [558].

Продвижение к позитивизму и его объективированному мировоззрению в интересующей нас области происходило поначалу в областях, близких к медицине. Постепенно преодолевалась ранее существовавшая монополия интроспекции (мы писали об этом в очерке о герменевтике и рефлексии), и наметился переход к объективированным и инструментальным методам исследования, позволившим получить значимые результаты в XIX-м веке. Основой экспериментального направления по отношению к психологии стала физиология. Это сказалось даже на такой философской науке, как эстетика, в которой считалось хорошим тоном обсуждать проблемы физиологии и психологии — (Г. Спенсер [545], В. Вундт [128] и т.д.). Эстетика смыкалась с психологией, и обе вовсе стремились стать экспериментальными, чтобы не отставать от позитивистской моды века. На той волне изучение искусства либо тяготело к

психофизиологии, либо переключалось на исследование *формы* художественного произведения. Повышенный интерес к формальному аспекту всегда выступает показателем деградации ментального социального содержания (ментальная категория низменного), что абсолютно точно проявилось в XIX веке.

Рассмотрим короткий справочный обзор основных имен, школ, идей и достижений XIX века в области тройного синтеза “эстетика — психология — физиология”.

1.3.1. Физиологическая и экспериментальная основа

Г. Гельмгольц, занимаясь проблемой психофизиологии органов чувств и изучая их “путем объективного анализа”, впервые разработал трехкомпонентную теорию цветового зрения, а также резонансную теорию слуховых ощущений. В серии экспериментов он обнаружил, что качество сенсорной деятельности зависит от ясности и четкости предмета восприятия. Опыты с искажением изображений в призмах привели его к выводу, что *восприятие пространства* формируется не только непосредственно, но и за счет предшествующего опыта. Поэтому Гельмгольц сделал вывод, что зрительный аппарат не сводится к простому оптическому прибору. Таким образом, в области психического он обнаружил сферу, функционирующую по неким собственным законам. Эти работы были очень важным достижением, воссоединившим физиологию и психологию, и во многом они задали тон.

Основная идея Гельмгольца была подтверждена в психофизике, которая была сформирована работами физиолога Э.Г. Вебера, а затем — философа, физика, психолога и физиолога Г. Фехнера. Положения этих двух исследователей, освященные аппаратом математики, открывали возможность для широкого экспериментирования в физиологии, психологии и эстетике. Психофизики сформулировали закон *пороговых различий* Вебера-Фехнера. В нем фиксировалась зависимость между величиной физического воздействия на органы чувств и сенсорными реакциями, эта зависимость получила математическое выражение. Суть закона состоит в том, что для возникновения едва заметного ощущения какой-либо модальности, добавочный раздражитель должен находиться в постоянном отношении к уже имеющемуся ощущению (и это отношение постоянно для каждой модальности).

Концепция В. Вундта [128], бывшего ассистента Гельмгольца, приобрела широкую известность к концу XIX века как “психологизм”. Он стал основателем так называемой “экспериментальной психологии”, науки, данные для которой извлекаются с помощью интроспекции. В дополнение к самонаблюдениям он разработал специальную систему экспериментальных процедур для получения объективных данных о психических процессах. В центре экспериментов школы Вундта впервые встал человек, а не подопытное животное.

В психологии Вундта констатируется, что сознание принципиально отличается от всего внешнего и материального и построено по *принципу “сенсорной мозаики”*, складывающейся из различных ощущений.

Опираясь на учения Юнга и Гёте, ученые XIX века значительно продвинулись вперед в вопросах изучения *зрительного восприятия*. Изучение цветоцветовых образов при работе зрения привело к открытию явлений, названных именем чешского психофизиолога Я. Пуркинье.

Исследованием “обманов зрения” (зрительных иллюзий) прославился И. Мюллер.

Одним из ключевых при изучении зрительного восприятия был вопрос о природе *восприятия пространства*. Здесь существовали две прямо противоположные по установкам школы. И. Мюллер утверждал, что пространственные схемы как бы изначально (априорно) заданы сознанию. Штейнбух доказывал, что восприятие пространства является результатом работы органов чувств во взаимосвязи с двигательными реакциями и лишено какого-либо априоризма.

Создатель учения о рефлексах, наш отечественный физиолог И.М. Сеченов [517] задолго до западных ученых выдвинул ряд важнейших положений, которые позволяют назвать его предтечей бихевиоризма. Фактически он также разработал программу “объективной психологии”, а реализовал этот план его последователь В. М. Бехтерев [76-78].

Общая ориентация Сеченова в целом позитивистская, она исчерпывающе ясно характеризует ментальность XIX-го века, обратного по своим установкам ментальности веку

XVII-му. По Сеченову, к исследованию психики следует подходить не сверху, со стороны философии (общее), а снизу, со стороны физиологии (единичное, конкретное), а психические акты (особенное) объяснять за счет действия *реально* функционирующего мозга, а не *ирреальной* души. От исследования *сознания* он предложил перейти к изучению *поведения*, которое внешне объективировано. Основываясь на данных положениях, Сеченов открыл наличие в мозгу центров регуляции активности и первым ввел понятие “торможения”.

Представление о рефлексах привело к новому теоретическому подходу и в западной физиологии, сторонники которого считали, что реакция органов чувств на внешние раздражители не отражает ничего, кроме свойств самой нервной системы. Каждому органу чувств они приписывали скрытую в нем “специфическую энергию”.

Психология и эстетика

Философскую эстетику XIX века отличают та же оглядка на позитивизм и обостренный интерес к достижениям физиологии, психофизиологии, психологии. В эстетике возникло несколько характерных направлений: “психологическая (или экспериментальная) эстетика” и “физиологическая эстетика”. Но в позитивизме был дан импульс и социологии, а потому картину дополняет еще и “социологическая эстетика”. Тем самым развиваются фактически все три возможных яруса контактного поля эстетики по отношению к наукам: высший — социологический, средний — психологический и низший — физиологический. Их впоследствии замечательно проанализирует Л.С. Выготский [125].

* * *

О возможности применения психологического эксперимента в эстетике первым заговорил философ, психолог и педагог И.-Ф. Герbart. В истории психологии он известен прежде всего тем, что ввел понятие *анперцепции* и потенциально перешел к математическому исследованию отношений между психическими факторами [41].

Реальным основоположником экспериментальной эстетики стал Фехнер. Он дал начало переходу от *эстетики философской* (“эстетики сверху”) к *эстетике психологической* и экспериментальной (“эстетике снизу”), весьма характерному для его века. Он психологически и экспериментально исследовал характеристики и структуру эстетического объекта.

В качестве критериев эстетической оценки (значимости) Фехнер использовал показатели “удовольствия и неудовольствия”. В серии экспериментов он установил ряд “объективных законов эстетического восприятия”, не утративших определенной ценности и поныне. Они изложены в работе Фехнера “Введение в эстетику” (1876).

Его фактический материал был наработан при проверке концепции А. Цейзинга о *золотом сечении как пропорциональной основе эстетической ценности* [278]. Фехнер пришел к выводу, что это отношение предпочитают те, у кого развит так называемый “хороший вкус”. Следует отметить, что речь у него идет не обо всем искусстве, а скорее об искусстве эпох бытования категории прекрасного и классического стиля. Тем не менее ряд объективных законов эстетического восприятия в его трактовке имеет простую и точную форму.

1. Первый закон касается пограничных условий для вхождения предмета в поле эстетического. Для появления эстетической реакции воспринимаемый объект должен обладать *необходимой интенсивностью формальных признаков* (цвета, формы и т.д.).

Если его трактовать, следует подчеркнуть, что речь идет о наличии в произведениях искусства напряженности, создающей нужную интенсивность формального плана.

2. Второй закон, “закон эстетической градации”, устанавливает соотношение единства и многообразия (“моно-” и “поли-”). Эстетическое впечатление рождается лишь при соблюдении определенной *меры единства и многообразия в структуре объекта*.

Оба эти фактора — предваряющие, а их совокупность образует “прямой эстетический фактор”, но его одного недостаточно.

3. Адекватное восприятие красоты обеспечивает *фактор ассоциативности*.

Совокупность трех факторов вместе (или “прямого эстетического” и “ассоциативного”) запускает эстетическое чувство, ответственное за восприятие и оценку объекта эстетического отношения.

Француз Е. Верной эстетическое чувство также связывал с чувством удовольствия. Но он использовал в эстетике ассоциативную психологию для *анализа эстетического впечатления*.

Говоря о формалистической стороне идей Гербарта, отметим, что они были развиты К. Фидлером, а затем — А. Риглем. Фидлер сутью искусства считал формально-композиционную структуру. Таким образом, он развил *идею автономности (герметичности) сферы искусств*.

Его продолжатель А. Ригль причиной порождения произведений искусства счел “художественную волю”, а воля — понятие психологическое и исследуется соответствующими методами. В своей *“философии истории искусства”* он ставил задачу дать полную и объективную картину художественной культуры на основе историко-теоретических исследований.

В этом же ряду необходимо упомянуть и А. Гильдебранда [155], исследовавшего формальную структуру произведения искусства в совокупности с проблемой его восприятия, а также Г. фон Маре и, конечно, Г. Вёльфлина, о котором подробнее мы поговорим ниже.

* * *

Методология “вчувствования”. В. Вундт, Т. Липпс, И. Фёлькельт, Р. Фишер были представителями второго направления психологической эстетики. Основным понятием в рамках их подхода было “вчувствование”. Суть метода состоит в исследовании поведения человека, воспринимающего (созерцающего) объект и как бы *проецирующего на этот объект свои ощущения, чувства и переживания*. Выражаясь современным языком, речь идет о “переносе” — об одном из проявлений “олицетворения”.

Т. Липпса интересовал комплекс эмоционально-психологических процессов, посредством которых он осмыслил основу для восприятия и переживания прекрасного. В диалоге человека с объектом он актуализировал три момента для эстетических процессов: восприятие, душевную деятельность и структуру объекта. Если они согласуются, вчувствование позитивно, если нет, то — негативно.

Он также типологизировал “вчувствование”, определив четыре типа: *апперцептивное вчувствование, эмпирическое вчувствование, вчувствование настроений, вчувствование и переживание живых существ*. Они различаются по классам объектов: простые геометрические тела, природа, человеческая синестезия — цвета и звуки, жизненное ощущение и переживание “самоценности”.

В наше время его мысли получили развитие в инструментальную сторону. У психологов и физиологов зрения особый интерес вызывало зрительное восприятие формы и возникающие психологические реакции: при следовании зрения за линией формы у наблюдателя возникает не только ощущение переживаемой активности, связанной с движением (направленностью, изгибами, переломами) формы, но и соответствующая реакция глазных мышц, фиксируемая приборами.

В эстетическом учении В. Вундта в центр интересов попадает *фантазия*. Он придавал ей основное значение, поскольку, с одной стороны, это — неотъемлемая часть восприятия, а с другой — основа всех искусств. Фантазия понималась у Вундта как особый *импульс к протеканию всех процессов* в эстетической сфере.

По отношению к искусствам, в которых эстетический хронотоп обнаружил две разновидности доминирования, Вундт различал “фантазию времени” и “фантазию пространства”.

Фантазия пространства базируется на зрении и осязании. Она связана с действительностью вещей и потому приближена к объективному. Тем самым она изначально беднее, чем фантазия времени, поскольку привязана к материи и форме.

Фантазия времени имеет значительно больше возможностей для проявления и выражения субъективной свободы. Она порождается ритмизированным звуком и приближена к человеческим настроениям и аффектам. Музыка, речь и шум — звук вообще легче активизирует эмоции, чем образы зрения.

Таким образом, в эстетическом хронотопе можно наблюдать как бы более материальное и более идеальное, что соответствует нашей иерархии искусств, с их “несущими способностями” и емкостью выражения. Но в целом хронотоп един, как едина и фантазия.

* * *

Английский философ Г. Спенсер [545] обратил внимание, что утилитарные объекты из прошлых эпох становятся эстетическими в последующих. Это позволило ему назвать красоту “забытой полезностью”. Идея была в моде и отражена даже у Дж. К. Джерома (“Трое в лодке...”).

Спенсер описал *иерархическую конструкцию эстетического переживания*. Опираясь на психофизиологию, он различил его уровни — от простых ощущений до мышления. Необходимым условием возникновения эстетического переживания на нижнем уровне является легкость восприятия (так, грациозные движения воспринимаются легко). На высших уровнях в работу включаются ассоциации, личные воспоминания, опыт (память). Здесь можно выстроить соответствующие ступени и связать это положение со “ступенями отражения”, что рассматривается нами при обращении к морфологии эстетического поля.

Ученик Спенсера Г. Аллен рассматривал искусство как игру. Возникновение эстетического удовольствия он связывал в основном с работой зрения и слуха и склонен был свести эстетическое к одной из разновидностей физиологического удовольствия.

Д. Салли рассматривал искусство как социальное явление. Он, напротив, считал объяснение феноменов искусства задачей *социальной психологии* и критиковал Спенсера за “физиологизм” в трактовке проблем эстетического переживания.

Француз Т. Рибо не столько предложил аксиологическую трактовку эстетического, сколько вернулся к ней. Он ввел в эстетику понятие *ценности*.

Вопросы эмоциональной оценки в процессе восприятия затрагивались также и в трудах Д. Рёскина, У. Морриса, К. де Кенси, Г. Земпера, Г. Вёльфлина.

Немецкий психолог Г. Мюнстерберг (1863 — 1916) — один из лидеров “функциональной психологии”. Принадлежал к школе Вундта, затем по приглашению В. Джемса последние два десятилетия своей жизни руководил лабораторией в Гарварде. Он заложил основы **психотехники** *, которую разрабатывал для диагностики профотбора на предприятиях и на транспорте. Методика Мюнстерберга была основана на тестах (“Психология промышленной производительности”).

Эта теория и методика оказали значительное влияние на *русскую формальную школу*, особенно в теории архитектуры в 20-е годы XX века.

* * *

Перейдя от философского содержания к форме художественного произведения, формальная школа, несомненно, значительно расширила представления о ее структуре и процессах ее восприятия. Поиски объективных основ организации эстетически значимой формы нашли продолжение в ряде новаторских работ по теории художественной композиции, о которых мы поговорим ниже. Но игнорирование проблем художественного содержания, при все большем акценте на инструментальных методах, способно было привести, во-первых, к методологическому тупику в науке, а во-вторых, к безответственному использованию достижений науки, что вскоре и произошло.

1.3.2. Эстетико-искусствоведческие и психологические представления Г. Вёльфлина

Швейцарец Генрих Вёльфлин выдвигает завершённую систему представлений, которые закладывают основы понятийно-терминологического аппарата современного искусствознания. И, хотя Вёльфлин нередко относят к представителям “формальной эстетики”, это утверждение — одно из самых поверхностных в нашей науке. Этот теоретик был универсальным синтезатором тенденций своего времени, а вот уж само его время было насквозь формальным.

Нередко у великих людей их первая серьёзная работа определяет собой все последующее творчество. Так, например, было у А.П. Чехова с его первой большой пьесой, по мотивам которой поставлен фильм Н. Михалкова “Незаконченная пьеса для механического пианино”. Примерно так же обстоит дело и с книгой Г. Вёльфлина “Пролегомены к психологии архитектуры” (Мюнхен, 1886). Он назвал свой труд *наброском пути* (пролегомены) к исследованию проблем психологии искусства [727]. В работе анализируются психологические основы воздействия архитектуры на человека и уделяется внимание форме, пропорциям, членениям (горизонталь и вертикаль), орнаменту (декор), а также принципу исторического суждения. Аппарат, применённый здесь Вёльфлином, изначально интегративный: он соединяет положения Канта, Вундта, Фехнера, Тирша, Цейзинга, Фишера, Фёлькельта, Вригта и т.д.

Поскольку это — очень важная работа, рассмотрим основные принципы, изложенные скорее *в нашей трактовке и с применением нашей терминологии*, что весьма серьёзно

модифицирует их. Мы сгруппировали весь материал в тематические блоки, отражающие логику нашей книги и дали им свои подзаголовки.

Эстетический антропоморфизм как исходное в олицетворенности. Г. Вёльфлин признавал равноправие объекта и субъекта в процессе формирования эстетического впечатления, а также объединенность их *антропоморфным* олицетворением. Он обращает внимание, что антропоморфизм присущ нашему отношению к пространству в целом (“антропоморфное восприятие пространственных структур”). Формы в нашем восприятии *изначально антропоморфны*, олицетворены, в них есть “выражение душевных переживаний”. Человек примеряет мир к себе и воспринимает иное в терминах строения человеческого тела. Это отражено в языке: описывая нечто целостное, мы всегда “придаем” ему голову и ноги, задаем верх и низ, лицевую и обратную стороны. Вслед за Фёлькельтом Вёльфлин назвал это **символизацией**.

С нашей точки зрения, речь здесь идет об антропоморфной олицетворенности как всех эстетических объектов, так и пространства. Если развить основные положения Вёльфлина, можно увидеть, что в акте символизации присутствуют все ярусы, все три основные подсистемы человека (тело, органы чувств, мозг) и их реакции.

Олицетворенность и три уровня эмпатии. Эта первая серьезная работа Вёльфлина интересна нам прежде всего потому, что он сразу обращается к понятию “олицетворения” (одушевления, наделения душой). “Формы становятся значительными для нас только благодаря тому, что мы обнаруживаем в них выражение душевных переживаний (чувств). Непроизвольно мы одушевляем каждый предмет. Это древний инстинкт человека. Он обусловлен мифологической фантазией и еще сегодня не является только лишь результатом воспитания”. Таким образом, *олицетворение он относит к мифологическому слою сознания*, для современного человека — фактически к подсознательному.

Опираясь на взгляды Вундта, Вёльфлин акцентирует *работу всего тела человека*. Такие *телесные сопереживания* (эмпатия, вчувствование) играют важнейшую роль не только при воздействии на человека произведений искусства, но и при восприятии мира вообще. Говоря о теле (психофизиологический аспект), он затрагивает все уровни психики.

Эстетическое восприятие Г. Вёльфлин сравнивает с сопереживанием, состраданием, в процессе и в результате которого можно постичь эмоциональное содержание произведения искусства. Явление непроизвольного отождествления и *подражания*, которым наделен человек (как и некоторые высшие животные, например обезьяны), было подробно проанализировано в работе его современника Г. Тарда “Социальная логика” [581].

Второй важный для нас момент его суждений — целостность эстетической реакции человека, в которой работают все *тело человека* (включая и органы чувств) и его личный *опыт*. Важно также, что книга Вельфлина посвящена архитектуре, по отношению к которой в качестве важного обычно рассматривалось только визуальное восприятие. Вёльфлин же подчеркивает не только роль *целостной чувственной реакции* (общее чувственное бытие), но и *опыта*, и *интеллекта* в восприятии архитектуры.

Переводя это в наши термины, можно сказать, что здесь присутствует как *актуальная* трехуровневая реакция (тело, чувства, разум), так и *потенциальный* опыт личности (также трехуровневый).

Эстетическая энергетика и эстетическая эмпатия. И.-В. Гёте говорил, что “красивое пространство должно воздействовать, даже если пройти по нему с закрытыми глазами” [674]. Он понимал воздействие произведений искусства как действие *специфической энергетике*, в которую одновременно включены все известные (а может быть, и неизвестные) нам ощущения и чувства.

Вёльфлин также применяет энергетические характеристики. “Крепкие колонны вызывают у нас энергичную реакцию, прилив энергии, при восприятии ширины или тесноты пространства мы, соответственно, ощущаем изменения в дыхании. Нестерпимым является состояние, вызываемое зрелищем нарушенного равновесия и т.д... Очень страшно смотреть на картину удушья — зритель сам начинает испытывать затруднения в дыхании” [41].

Здесь явно просматривается влияние эмпатической “теории вчувствования”, а также игровой “теории подражания” (чувства и их выражение копируются животными и человеком бессознательно). По Вёльфлину, по цепочке “ощущение — нервные окончания — выражение

чувств”, любое настроение может быть выражено и телесно-физически, и психически (душевные движения).

Следует добавить, что в целостной эстетической эмпатии участвуют и тело, и органы чувств, и мозг.

Принцип “резонанса — погашения” эстетической энергетики. Вельфлин обращает внимание на *резонансные свойства* произведений искусства, связанные с эстетической энергетикой. При совпадении (чувство подкреплено внешним выражением) возникает резонанс, при расхождении (чувство подавлено выражением) — погашение. Для погружения в объект необходимо войти в определенное эмоциональное состояние, адекватное воспринимаемому произведению. Настройка достигается культурной тренировкой и выработкой способности к эмоциональному “погружению в объект”.

Соотношение в произведении рационального и иррационального начал. В отличие от доминанты чувственного познания в Возрождении и противоположной доминанты интеллекта в раннем рационализме (наличие правил и проявленность числа, которые изгоняют случайность), Г. Вельфлин декларирует, что “в конце концов, есть третья возможность”.

Между внешним телесным и эмоциональным пластами могут существовать прямые и канонические взаимоотношения, когда аффект имеет нормированное телесное и формальное выражение. Мы это видели на примере индийской поэтики, в целом таково все восточное искусство. Но данный вариант не единственный — психическое и физическое могут идти параллельно и не иметь жесткой взаимосвязи. Это предположение в корне меняет “границу всей науки”, на которую опиралось тогдашнее искусствознание.

Кроме указанных двух слоев, особенно в архитектуре, важен и рассудок, он также принимает участие в формировании эстетического. Вельфлин делает вывод, что интеллектуальный фактор гарантирует лишь самоопределение объекта. Настоящее произведение искусства иррационально, и для постижения этой иррациональности не обязателен интеллект. Более того, нужно отключиться от рационально-логических, рассудочных представлений, *проникнуться сопереживанием и состраданием*, через которые только и можно постичь эмоциональное содержание произведения искусства. Это — важное положение, ибо речь в нем идет, по сути, об эстетической медитации. Интересно отметить, что данное воззрение Вельфлина тождественно восточному подходу к искусству, его созданию и восприятию (см. статью “Искусство и медитация” в [463]). Он констатировал, что человек, который не в состоянии предаться медитации, не может испытать наслаждения от созерцания произведения искусства, а главное — не сможет его создать.

Мы считаем, что эстетический объект за счет своей энергетики посылает синтетическое сообщение, декодировать которое можно тройко: посредством тела, чувств и рассудка. Эти ярусы неразрывны и взаимосвязаны, ведь они отражают полную морфологию человека. Приоритетной частью этой тройки в одном большом эстетическом цикле попеременно становятся все три варианта: доминирует что-то одно, однако не исключается существование двух других вариантов. Таким образом, Вельфлин акцентировал лишь один аспект этой, более общей, проблемы. Вариант решения, которое он предложил, не универсален и обусловлен скорее его временем.

Принцип параллелизма (аналогии спектров). Вельфлин развивает идею аналогий Вундта — идею параллелизма различных ощущений (высокие звуки — светлая гамма, низкие — темные цвета и т.п. проявления синестезии). Эта ассоциативная теория формальной эстетики была тогда очень популярна и к тому же принята на вооружение в чисто художественных кругах (синтетическая симфония Скрябина, творчество Чюрлениса). В наше время ее развил Э. Галеев, написав уникальную диссертационную работу и создав массу экспериментальных синтетических установок. Что касается Вельфлина, то он видел границы ассоциативности достаточно широко (в пределе — как современная психолингвистика) и развил ее до необходимости взаимодействия психологии и лингвистики с целью “проникновения в язык”.

В центре интересов формальной эстетики, задолго до появления бихевиоризма, выявлялись закономерности связи определенных форм, их параметров и элементов (выступающих в качестве стимулов) с теми или иными эмоциональными отзывами (реакциями). Об этих связях писал Платон, этим подробно интересовались Леонардо, Хоггарт и вся формальная школа психологии, в лабораториях которой было проведено несчетное количество замеров и экспериментов.

Эмоциональная оценка художественных произведений в процессе восприятия фигурирует также и в трудах Г. Земпера, Д. Рёскина, У. Морриса, К. де Кенси [271-272], к которым Г. Вёльфлин иногда был идейно близок.

Вёльфлин приводит как собственные, так и заимствованные эмоционально-ассоциативные характеристики линий различной формы: **прямая** линия совершенно спокойна; **зигзаг**, который “бряцает и дребезжит, как шум оружия”, ассоциируется с горящим **алым** цветом (“торопливые вздрагивания”, видимо, имеют отношение к огню или вообще к пульсирующей “рваной” энергетике), мягкая **волнистая** линия — с неясным **голубым** цветом: “в мягких, скользящих вниз линиях горы ощущается тихое замирание звука”. То же касается линий как отпечатка определенных техник: линии на деревянной гравюре кажутся “теплыми”, линии на стальной — “холодными” и т.п.

Но если говорить в целом, то аналогии Вёльфлина нередко достаточно широки и свободны, в духе “бесед” И. Гёте: восприятие гармоничной архитектуры (статичное) он сравнил с естественным, гармоничным *поведением* человека (динамическим) и т.п. Он расширял свои характеристики до исторически конкретных культур, говоря “о спокойной простоте античности и противном шуме английской готики”.

Сформированность и сила формы. По Вёльфлину, человек глубоко ощущает и переживает *сформированность и бесформенность* — креативно положительный или отрицательный эффект, с точки зрения оценивающего. Здесь речь, в общем, идет о мере порядка и хаоса — о понятиях, постоянно применяющихся в теории пространственной композиции, но только ракурс этой пары взят более специфический.

Далее следует такое понятие, как “**сила формы**”, — это некая “воля”, удерживающая элементы формы вместе (воля есть проявление всеоживленности материи), не дающая форме разрушиться. “Сила формы” для построенных пространственных объектов выражается как в ее *противодействии тяжести*, преодолении косной тяжести материала, так и в создании *ощущения* жизни. Каждый материал требует своей формы, а красота формы выражается в необходимой органичности жизни.

Можно трактовать силу формы как собирательную “центростремительность” Порядка, в отличие от “центробежности” Хаоса. Это — ракурс древнейшей пары “Космос — Хаос”.

Зафиксируем данное положение в дуальном виде:

Порядок (Космос) — “центростремительность” — сила формы со знаком “плюс”.

Хаос — “центробежность” — сила формы со знаком “минус”.

Уравновешенность и отклонения от нее. Вёльфлин исходил из очень широкого антропоморфного понимания олицетворенности и считал, что *человек воспринимает и оценивает форму, опираясь на процессы, протекающим в его теле*. Исходя из этого, он демонстрирует свое понимание **должного содержания** впечатления от произведения искусства: *уравновешенная, гармоничная, форма, как и гармоничное поведение человека, не вызывает напряжения (ощущение естественности формы есть ее обязательное условие); чрезмерная тяжесть* в восприятии формы сравнима с болезнью, переотягощение формы приводит человека к угнетенному и подавленному состоянию, чувству усталости (*уменьшением жизненной силы*). Ясно, что должное состоит в достижении естественности и гармоничности, а отклонения от естественного равновесия ее нарушают. На этой достаточно простой идее построена не одна эстетическая теория, например Ш. Лало, а также М.Ф. Овсянникова [505].

С особенностями восприятия человека и строением его тела Вёльфлин связывает и свои рассуждения о пропорциях, симметрии и т. п., постоянно обращаясь в этой своей работе к положениям Вундта, Фехнера, Канта, а также Тирша, Цейзинга, Фишера, Фёлькельта.

Но, с другой стороны, Вёльфлин опирается на идею единства субъекта и объекта, а потому учитывает также материал с его свойствами. Гармония формы для него, как и для Аристотеля, и для Гёте, есть выявление и завершение качества, априори присущего материалу. Так возникает *понятие совершенной формы*.

Между тем сам Вёльфлин высказывает взгляды, совпадающие скорее с менталитетом его времени, от понятий гармонии Гёте очень далекого. В менталитете низменного преобладает антиинтеллектуальность — вот почему Вёльфлин отмечает, что настоящему произведению искусства присуща иррациональность и случайность, а не строгие правила и очевидные числовые

закономерности. Низменное противится идее детерминизма мира и потому воспекает случайность.

Зафиксируем высказанные здесь положения в том же, дуальном, виде.

Должное содержание впечатления — здоровая, уравновешенная, гармоничная, ненапряженная, естественная форма. Стоит заметить, что такого рода отношение (ненапряженного, естественного, гармоничного, совершенного) существует в истории только в середине циклов, в моменты бытия категории прекрасного и классического стиля.

Недолжное содержание впечатления — *чрезмерная тяжесть* (отягощение) в восприятии формы, ассоциации болезни, угнетенности, подавленности, усталости (*уменьшение жизненной силы*).

Если перевести результат воздействия формы в одну энергохарактеристику (по мере человека), то в первом случае ощущается норма энергии, а во втором — ее нехватка.

Внутренние и внешние законы формы. Процедура “оформления воли”, заключенной в материале, преодолевает, например, в архитектуре силу тяжести и дает человеку ощутить “ритмические волны” (ритм вообще). На основе *эстетического антропоморфного энергетизма* Г. Вёльфлин трактует восприятие человека через строение его тела (пропорции, симметрия) и поведение (гармоничная архитектура идентична естественному поведению человека). Он связывает с этим свои рассуждения о гармонии, пропорциях, симметрии и регулярности (четыре внутренних момента — условия существования формы). Наличие у человека постоянных метрических ритмов приводит к *свойству регулярности* во всякой художественной форме, что обуславливает легкость ее восприятия. Дает он также и два внешних закона формы (для архитектурного объекта): это — упоминавшиеся регулярность, симметрия, пропорциональность и гармония, а также ограниченность пространства и “мера, соответствующая живости нашего воображения” (по сути, здесь речь идет о мере человека).

Взгляды Г. Вельфлина близки теориям К. Фидлера (вскрытие формальной структуры произведений) и А. Ригля, которые рассматривали искусство как совокупность формально-композиционных структур. В первых работах Вельфлин ближе к идеям Фидлера (*статика*), а в классический период он выполняет задачу, поставленную А. Риглем в его “философии истории искусства”: соединить теорию и историю (*динамика*) художественной культуры. Кстати, эта задача до сих пор искусствоведением не решена и заново поставлена здесь нами.

Эволюция видения. Проблеме восприятия и оценки произведения искусства посвящена небольшая работа Г. Вёльфлина “Истолкование искусства” [109]. Осознавая, что вскрытие формальной структуры произведений есть лишь один из возможных ракурсов проблемы художественной формы, Вёльфлин специально акцентировал роль воспринимающего субъекта и связанную с этим проблему **видения**.

Он считал, что “в каждой новой форме зрения кристаллизуется новое миропонимание”. Вёльфлин трактовал видение генетически: оно видоизменяется исторически и преемственно: “ничто не возникает без связи с предшествующим и все служит подготовкой для последующего”.

Кроме того, говоря современным языком, он мыслил контекстуально и выделил специфику видения в зависимости от типа культуры: чтобы увидеть “действительную форму”, необходимо освоить тот *тип видения*, в котором она создавалась, но это, скорее, вопрос герменевтический. Процесс восприятия не только физиологический (недостаточно иметь глаза и видеть) — он еще и социально-культурный, обусловленный исторически конкретным временем, местом и культурой. Форма произведения искусства, конечно, “говорит сама за себя” и “для того, чтобы понять японский рисунок, нам не нужно учиться японскому языку”, однако, чтобы понять “действительную форму”, надо учиться **японскому видению**. Обращаясь к проблеме историко-эстетического воспитания, Вёльфлин говорит о необходимости целенаправленного формирования культуры восприятия, прививающей навык “истолкования памятника искусства в смысле управления глазом зрителя” в предельно широком контексте.

В одном пункте нам придется с Вёльфлиным не согласиться: чтобы понять “действительную форму” восточного искусства, недостаточно научиться японскому или иному “видению”, придется принять куда более сложные правила игры — ментальные. А коллективный менталитет Востока прямо противоположен индивидуалистическому менталитету Запада. Между зрителем и художником на Востоке устанавливаются более сложные взаимоотношения, чем в европейском

искусстве: для художника итоговая форма художественного выражения является всего лишь фиксацией *понятой сути* вещи, пейзажа и т.д.; эта суть многослойна и концептуально окрашена восточным менталитетом. Зритель воспринимает не столько форму произведения, сколько то, что же именно понял художник в своем медитативном погружении в изображенный пейзаж, что за суть и сколько в ней ярусов и всеобщих значений. Сам художник выступает как бы в качестве посредника и примешивать к этой медитативной трансляции свои настроения и т.п. не имеет права, да его и не поймут, ибо читают в этом тексте совсем другое [463]. Здесь иное представление и о выражаемом, и о совершенстве выражения. Кстати, именно поэтому Запад воспринимает разве что японское искусство Нового времени (Хокусай и т.п.), поскольку именно в Японии победила партия Запада и ее менталитет сильно модифицировался в эту сторону. А из классических китайских и прочих искусств Запад всегда предпочитал декоративные произведения (китайский фарфор, вазы, ковры) или мотивы, например крупные экзотические цветы. Таким образом, Восток для Запада массово существовал только в качестве обоев, вееров или ширм — особенно во времена Вёльфлина.

Формирование матричного научного аппарата. В своей книге “Основные понятия истории искусств” [110] Г. Вёльфлин поставил и предложил способы решения целого ряда важнейших проблем искусствознания в русле, которое было намечено им ранее.

Он выделил и жестко придерживался деления цикла на три стилевые фазы: архаику, классицизм, барокко. Как циклиста, его прекрасно характеризует цитата: “Излюбленным занятием истории искусства является проведение параллелей между эпохами стиля и эпохами культуры”. Он считал наиболее важным в историческом анализе искусства *анализ видения эпохи* в сравнении с деятельностью отдельных мастеров. Свой вариант *эволюции видения* Вёльфлин рассматривал на материале Нового времени, редко переходя границы раннего Возрождения в приводимых примерах.

Вёльфлин осознавал, что “объективного видения” не существует и что манера изображения у того или иного художника, композиционная “связь отдельных частей и целого”, применяемые им линии, краски, освещение и т.д. исторически обусловлены, стиль и манера носят внешний по отношению к художнику характер (“наряду с индивидуальным стилем существует *стиль школы, страны, племени*”, “различные эпохи порождают различное искусство, характер эпохи перекрещивается с национальным характером”). В результате он пришел к иерархической тройке: *индивидуальный стиль, стиль народа, стиль эпохи* (темперамент, национальный характер, дух времени). По Вёльфлину, “объяснить стиль значит не больше, как связать его с общей историей и доказать, что его формы говорят своим языком то же самое, что и остальные, современные ему голоса”. Эту точку зрения мы полностью разделяем, сто лет спустя она актуальна, как никогда. Мысли Вёльфлина о стиле, несомненно, чеканные, отражают набор понятий его времени и не выходят за тот перечень, который приведен у А.Ф. Лосева при разборе определений стиля [369] и который мы проанализировали выше.

Важнейшей темой исследования Вёльфлин считал “способ изображения как таковой”, “связывание формы с духом” — формы с содержанием. “В истории стиля, — пишет он, — можно открыть некий нижний слой понятий, т.е. понятия, относящиеся к изображению как таковому, и можно дать историю развития западного видения, для которой различие индивидуальных и национальных характеров не имеет большого значения”. Он настаивает, что решающими являются “*разные оптические схемы*”, смена которых и приводит к изменениям в стиле. В этом направлении пошли все его последователи.

В качестве инструментария для исследования закономерностей “объективного видения” Вёльфлин предложил набор из пяти пар, которые он назвал “наибольшими формами изображения”. Они отражают на каждом конкретном историческом цикле идею развития видения (от первого — ко второму). Это:

- 1) развитие от линейного к живописному;
- 2) развитие от плоскостного к глубинному;
- 3) развитие от замкнутой к открытой форме;
- 4) развитие от множественности к единству;
- 5) развитие от ясности к неясности (абсолютная и относительная ясность предметной сферы).

Все пары Вельфлина подчинены единой схеме: от психологически более простых типов художественная форма развивается к более сложным. Форма субординации следует за формой координации, глубинное представление возникает после плоскостного, от “изображения изолированных предметов искусство со временем поднимается по все более сложным ступеням обобщенного зрения, и формы воздействия переходят от пластически осязательных мотивов к живописно-неуловимым и т. д.”

Его анализ относится к *пространственным искусствам*, а сама его книга построена на матричном принципе: он последовательно анализирует представленные индикационные пары именно по отношению к набору пространственных искусств:

Рисунок	Живопись	Пластика	Архитектура	Виды искусства	
				Пары-индикаторы	
				Линейность и живописность	
				Плоскость и глубина	
				Замкнутая форма и открытая форма	
				Множественность и единство	
				Ясность и неясность	

Рис. 1. Основная матрица исследовательского метода Г. Вельфлина.

Разбор трудов Г. Вельфлина открыл нам, что, вообще-то, возможны **три набора индикаторов**: статичный, состоящий из *качественного* и *количественного*, и динамический *временной* (циклический). Не всякая искусствоведческая пара терминов может выступить в качестве циклического индикатора. Но его пары — *циклические*, они являются *парными индикаторами*, которые можно как тенденции наблюдать на границах всяких двух исторических циклов развития истории искусства.

* * *

В силу уникальных исторических обстоятельств складывания взглядов Вельфлина (завершение цикла наиболее интенсивных исследований в области содержательного, выразительного и формального анализа искусства) он подводит итоги не только XIX веку, он во многом ставит точку в этом направлении, закрывая тем самым линию Нового времени. Столетие спустя искусствоведы не только не достроили его матрицу до полноты (хотя очевидно, что индикаторов может быть больше), но и не расширили понятийного набора Г. Вельфлина [111].

Мысли Вельфлина в советское время, когда первоисточники были практически недоступны, были успешно растащены, и не по цитатам, а так, контекстуально и без упоминания авторства. Конечно, они растворились в самой субстанции психологии искусства и во многом олицетворяют ее, но по прошествии времени их нужно попытаться понять заново во всей полноте.

Мы пробуем детально развернуть их в сопоставлении с более поздними теориями эстетики, искусствознания и композиции в искусстве. Для нас Г. Вельфлин, как и его русский современник и собрат по цеху Ф.И. Шмит [330], является одним из первых системогенетиков в близкой нам тематической области. Но это уже другой ракурс проблемы.

Если в начале века основным методом была интроспекция, а объектом исследования — субъективные переживания, от которых исследователи шли к причинам, то к концу века акцент сменился на диаметрально противоположный: он сместился на произведение искусства, его структуру, а любые психологические реакции рассматривались уже как производные. Все это подготовило переворот, совершенный в психологической науке Л.С. Выготским [125].

Глава 2. ЭСТЕТИКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ XX ВЕКА

Тенденции синтеза эстетического, искусствоведческого психологического и композиционно-теоретического знания, получившие свое начало в Новом времени, включающем XVII-XIX века, значительно усложнились и явно усилились в XX веке. В развитии философской и эстетической мысли наблюдалась тенденция к междисциплинарности и активному взаимодействию не только с искусствоведением и психологией, но и с новыми науками и подходами, возникшими в XX в. (семиотикой, кибернетикой, теорией информации). Но в этом процессе синтеза и разворачивания главным было не столько продолжение, сколько коренное изменение концептуального характера синтеза — в XX веке качественно изменился менталитет. Трехвековой цикл Нового времени завершился, и его высшими достижениями — работами Вельфлина и Выготского — мы пользуемся по сей день.

XX век достаточно резко отличается от своих предшественников прежде всего интенсивностью: это — век многих социальных экспериментов, революций, двух мировых и неисчислимого множества локальных войн, век бурного развития промышленности на базе научно-технического прогресса, век интенсивного роста городов и оскудения деревень. Доминирование Запада, претендовавшего на мировую гегемонию с самого начала века, к концу стало практически очевидным, и этот век окончательно узаконил глобальное неравенство, разделив мир на богатые и бедные страны.

Менталитет XX-го века, если говорить о пассионарности, западный, к нему мы без сомнений относим и технократическую советскую его ветку вкуче с “лагерем социализма”. Он превосходно отразился в западной философии, основой которой стали два ведущих направления: американизированный *прагматизм* и европейский *экзистенциализм*. Прагматизм (инструментальный рационализм) просуществовал в двух формах — в американской, *индивидуалистической* (“Я-прагматизм”), и советской, *коллективной* (тоталитаризм, или “Мы-прагматизм”). Он продемонстрировал свою беспримерную историческую агрессивность и на примере прочих тоталитарных режимов, оказавшихся менее устойчивыми в исторической конкуренции. К концу века внезапно для многих советский коллективный прагматизм перекрасился в американско-индивидуалистическую форму, хотя на самом деле произошла обычная модернизация без потери сути тоталитаризма, о которой мы уже говорили.

Отсюда — три главных направления, определивших пути развития менталитета и всей культуры: две контрастные разновидности прагматизма (Я и Мы) и экзистенциализм. Что касается основных фазовых тенденций века (трагическое, прекрасное, низменное), то они не только сохранились, но и стали еще более отчетливыми. Век довольно точно делится на три качественно разных трети, но, повторим, началом ментального века является не 1901, а 1920 год, так что этот ментальный век еще далек от завершения — он завершится только через два десятилетия, в 2020 году.

Мы уже говорили, что в силу нового ментального содержания XX век обнажил черты сходства с первым веком предыдущего 300-летнего ментального цикла. Они особенно видны в начале века.

2.1. Западные школы первой трети XX века

XX век — это век переходный, унаследовавший и постепенно отвергающий наследие Нового времени и проявляющий свое новое ментальное содержание по мере разворачивания новых форм. Сложная и насыщенная, а порой и противоречивая итоговая картина формирования философско-эстетических и взаимосвязанных с ними психологических течений развивалась за счет общей плюралистической ориентации менталитета, нередкой для начальных формационных стадий. Но эта плодотворная ориентация просуществовала, как и положено, очень недолго. И речь идет не только о советской науке, но и о западной — тоже.

Что касается *категории трагического* (1920-1953 гг.), то она прежде всего окрашена социальным доминированием, глобальностью и рационализмом: в первой трети ментального века, особенно в его начале, наблюдается интерес к социальности, социальной философии, социологии, философии истории, интерес грандиозный и ранее невиданный. Между западным социологизмом и советскими его проявлениями есть несомненное сходство, но очевидны и исходные различия (Мы — Я).

Стоит упомянуть исследования начала 20-х годов, которые устанавливали взаимосвязь между формами социального поведения и формами социальной среды, пространства, физической среды в городах. Например, в преступлениях (и др. проявлениях зла) видели явления, аналогичные душевным заболеваниям. Эти взгляды носили скорее общефилософский, чем прикладной, характер и позже стали частью экологической психологии. Средовые инженеры, а также средовые архитекторы появились еще в предвоенный период, но наибольшей популярностью они стали пользоваться после войны, проблемой среды заинтересовались не только проектировщики и психологи, но и социологи. В Англии проблему среды афористично выразил У. Черчилль: “Мы формируем дома, а они в то же время формируют нас”. Этот пример показывает, что даже на небольшом историческом отрезке развитие любого направления идет от предельно общих вопросов (формы социального поведения) к более прагматичным (среда).

По сути дела, всю картину течений этого времени мы можем сгруппировать по двум уже изложенным принципам: одни течения выражают социальную ментальную ориентированность трагического (Юнг, Дюркгейм, социогенетизм, социальная психология и т.п.), другие — то же самое, но посредством логико-философских течений (“Я-” и “Мы-прагматизм”, экзистенциализм). Доминирующая социальность логически проявляет себя либо в фундаментальном мировоззренческом онтологизме (Хайдеггер и др.), либо в обострении рационально-логического начала (Гуссерль, Шпет, инструментальный рационализм, новые логические школы и т.д.). Это — *предельно объективистская* ориентация и по предмету, и по методам исследования.

2.1.1. Социальная психология

В 20-х годах **XX** века, психология активно **обращается к социальной природе человека**. Мы уже упоминали о “**психологии народов**” В. Вундта, в которой преобладал объяснительный, номотетический ассоцианизм. Кроме нее, формируется такая самостоятельная наука, как **социальная психология**, которая имела множество проявлений, например психосоциология Ш. Блонделя и социология с элементами коллективной психологии Э. Дюркгейма [217-218]. Социология Дюркгейма в первой трети века была для французской научной мысли тем же, чем был марксизм для советской науки, кстати, не только официальной. Она указала на существование в обществе “коллективных представлений”, к которым относятся мифы, верования, социально-правовые нормы и прочие социокультурные конструкторы.

Между этими первыми постулатами и нашим временем лежит огромное пространство, заполненное интенсивными исследованиями. Сейчас можно написать не одну, а несколько историй социальной психологии. Социальная психология сегодня наука не столько теоретическая, сколько экспериментальная, в ней широко используются количественные методы. Она ориентирована на получение предельно точных данных в таких областях, как структура и динамика малых социальных групп и коллективов, социальная перцепция, некоторые уровни изучения коммуникаций, установок личности.

Если социальная психология представляет срез социума в текущем времени (статически: системно, морфологически, структурно, функционально), то проблематика генезиса стала прерогативой другой науки. *Историческая психология*, очень тесно связанная с социальной, во многом стала в XX веке полем продуктивного междисциплинарного синтеза [658-659]. И то, и другое направление отмечено объективизмом, поэтому отрицает прежде всего методы интроспекции как субъективные. Мы касались этого вопроса и при обращении к проблеме герменевтики, и при обращении к теории менталитета, а потому повторим лишь некоторые основные акценты данной проблематики, дополнив их рядом новых моментов.

Поскольку мы придерживаемся *системогенетической методологии*, то отметим, что в XX веке исследователи связывали *синхронное* рассмотрение явлений с системным

(морфологическим, структурным, функциональным вариантами системного) подходом, а *диахронное* — с генетическим (историко-генетическим и т.п.). Они были весьма существенно разделены, особенно в методологии, а проблема их соотношения стала в XX веке темой множества острых методологических дискуссий. В конце концов системность (структурализм и т.д.) и генетизм (историзм) соединялись в единый системогенетический подход (имеющий множество вариаций, например “структурно-генетический метод”). Но для полноты понимания системогенетики явно недостаточно одного этого положения: как мы показали, системогенетика выступает как поле значительно более обширного синтеза, в котором действуют и иерархическая составляющая, и принцип толерантности, и многое иное.

Как пишет В.А. Шкуратов, “истины структурно-генетической диалектики трудно оспорить, но только едва ли какой-либо профессиональный историк ими пользовался. У исследователя-эмпирика нет под рукой методологических схем, и он строит “структуры”, опираясь не столько на теорию, сколько на скрупулезное и систематическое собирание всех фактов, относящихся к изучаемой эпохе” [659]. Этот тезис можно и нужно оспаривать, и примеров противоположного рода мы немало привели в своей книге “Эволюция ментального хронотопа”. Назовем хотя бы работы Л.Н. Гумилева [181-184]. Следует отметить, что как раз при умелом применении методологии системогенетики нам удастся удержать в нашей области и общие концептуальные схемы, и историческую конкретику, исследуя ее до деталей формы.

2.1.2. Историческая психология

Историческую психологию можно определить двояко: она равно имеет свой статус в обществоведении и в человекознании, поскольку содержит проблематику и “Мы”, и “Я”. В этом смысле она идентична психологии в целом, которую уже в XIX веке разделили на психологию народов и психологию человека. В истории XX века присутствуют обе ветви: западноевропейская ветка с акцентом на “Я” (антропоцентризм) и советская — на “Мы” (социоцентризм); но обе они в указанный период окрашены идеей социального доминирования (категорией трагического).

История — это временная последовательность, ее сценарий — последовательность эпох и событий. Историки конструируют прошлое методом синхронных сечений, как бы срезами “поперек истории”. Говоря языком кинематографических аналогий, историки останавливают ленту истории, “кадрируют” ее на существенные хронологические промежутки (периоды, этапы) и, как максимум, вырезают в них отдельные кадры-события.

Методология историка — реконструкция, которую можно разделить на две стадии: *инвентаризация* и *интерпретация*. Реконструкция прежде всего покоится на требовании максимально возможной репрезентативности исходных данных, как и в социологии. Сбор данных (*инвентаризация*) и их последующее содержательное объяснение (*интерпретация*) производится по своим методикам.

Эта последовательность общепринята, но с ней не все ученые XX века были согласны. В структурализме (К. Леви-Стросс, М. Фуко и др. [697]) представлен только объектный этап “инвентаризации”. Не интерпретировать исторический материал, оставаться в рамках *археологии знания*, — очень заманчивая идея, но соблюсти это требование в общем контексте структуралисты все равно не смогли. Даже наиболее жесткий из них, М. Фуко, был вынужден прибегнуть к герменевтике и социологическим объяснениям. Впоследствии постмодернизм возвел его на пьедестал именно за это.

Полная реконструкция, в единстве *инвентаризации* и *интерпретации*, была введена в обиход французским историком Люсьеном Февром, претензии которого носили глобальный характер: “Сначала детально инвентаризовать, а затем воссоздать духовный багаж, которым располагали люди изучаемой эпохи; с помощью эрудиции, а также воображения восстановить во всей его целостности физический, интеллектуальный и моральный образ эпохи”. Состав и объем реконструкции хорошо определил Р. Мандру: “От физиологического до духовного, от хлеба насущного до мистики — все в поведении людей должно быть пройдено в рассмотрении, затем соединено друг с другом”. Чтобы достичь такой объемности и полноты, необходимо пройти несколько этапов (циклов или уровней исследования), каждый — со своей фактологией и содержательно-объяснительной моделью.

Традиционными опорами историка были такие сферы, как *география, экономика, социология, психология, антропология, лингвистика*, в орбиту его исследования входила *история политики, культуры, техники*. В зависимости от размаха реконструкции сюда втягивалось огромное количество ранее не использовавшихся междисциплинарных данных *из исторической демографии, истории питания, историческая медицина (истории болезней), истории повседневности, историческая танатология (отношение к смерти в истории)*.

Мы достаточно развернуто анализировали становление французской школы “Анналов” [24], поэтому возвращаться к этой теме во всем объеме здесь нет смысла. Напомним, что в основе научного синтеза школы “Анналов” лежат социологические модели Э. Дюркгейма и беллетризованная психология А. Бера (*академический спиритуализм*). Но их вариант соединения социологии и психологии, хоть и был довольно удачным, не остался в исторической науке единственным. Ниже мы обратимся к теории Мейерсона и работам его последователей, которые использовали вообще иные исходные принципы.

По отношению к человеку в исследованиях школы “Анналов” использовалась хорошо известная нам иерархия: человек физический (выведение иерархии биологических потребностей) — человек психический (физиологические основы темперамента, эмоции человека) — человек социальный (социальные типы личности). В срезе социальности рассматривались такие уровни, как среда (классовые, семейные и групповые *отношения*), деятельность и повседневные занятия (реконструкция условий повседневного существования, *виды деятельности*, включая профессиональную деятельность и развлечения), отклоняющиеся формы и проявления (бродяжничество, мистика, самоубийство), духовное производство (что производит искусство, наука, религия, каков инструментарий в этой сфере). Цель исторической реконструкции объективирована и состоит в том, чтобы из разрозненных психологических признаков, профессиональных установок, социальных норм сложить объемную картину коллективной психологии изучаемой эпохи.

В результате на многоуровневой и многоцикловой основе должна быть *синтетически реконструирована* максимально полная картина мира некоторой эпохи прошлого, ее менталитет, а не только “образ ушедшей эпохи”. Итог исследования предстает как многослойная “единая психологическая матрица эпохи”, или “видение мира” (в котором заложен развиваемый нами принцип многоярусного “пакета слайдов”). Усилиями исследователей эта синтетическая характеристика эпохи — картина мира — постепенно стала приобретать решающее значение в исторической науке.

Изучение ментальности прошлого и настоящего показало, что психика присуща и животным, но *ментальность* есть лишь у человека: это — особый исторический продукт неразрывного соединения *психического и социального*. Ментальность — это и отображение в микроносителе-человеке состояния всей социальной макросубстанции; это и историко-человеческое отображение психологии больших социальных групп — в призме ментальности социум обретает человеческий смысл; это и человеческая активность, объективированная в памятниках культуры.

Направления и школы. В исторической психологии XX века можно выделить несколько характерных направлений. Прежде всего это так называемая “новая история” (школы “Исторического синтеза”, “Анналов”), применяющая только что названные методы исторической реконструкции — воссоздания картин жизни социальных групп в определенную эпоху [79; 169]. Противоположное ей феноменологическое направление исторической науки ориентировано на интерпретационизм и является развитием той ветви психологии XIX века, которая использует методы герменевтики (и потому нередко носит название “понимающей”). Но в XX веке в качестве особого выделяется несколько новых психолого-генетических направлений. Так, французская и западногерманская школы использовали исторический материал для анализа становления психических процессов и структур. В США существовало такое генетико-психоаналитическое направление, как психоистория; оно было направлено на изучение личности и массовых движений в истории на основе модернизированного фрейдизма.

Историческая психология И. Мейерсона

У И. Мейерсона (“Психологические функции и творения”, 1948) психология была определена как изучение истории. Это — вариант объективной генетической психологии,

изучающей макромасштаб социального времени и призванной проследить развитие процессов и свойств в нем. Объектом конкретного изучения тут выступает *история психологических функций*, а по методу это трансформация “понимающей психологии”.

В отличие от только что представленной линии истории ментальностей, здесь речь идет о *процессах, порождающих ментальность*.

Ядро этого учения в чем-то совпадает с положениями советской психологической школы Л.С. Выготского — А.Н. Леонтьева: человек есть существо деятельное, его поведение обусловлено его уникальной способностью к созданию второй природы, деятельность порождает значения и смыслы [127; 349].

В отличие от этой школы, у Мейерсона речь идет о *макропроцессах, порождающих деятельность*. Нетрудно понять, что его теория конкурировала как объяснительная макро модель с марксизмом, хотя на деле она никогда не претендовала на выход за пределы гуманитарной психологии.

Акцент, собственно, Мейерсона состоит в том, что социальный опыт имеет символическую сторону, а *все формы объективированной активности* человека воспринимаются как *система значений, имеющих психологический смысл*. Личность объективирована в психических реакциях, поступках, произведениях искусства, орудиях труда, социальных иерархиях, и все это поддается исследованию, если изучать человека с конкретными приметами места и времени. Отличие взглядов И. Мейерсона от линии советской марксистской науки (и западных теорий “психической эволюции”) — в более гибком видении соответствий между психикой и продуктами человеческой активности. Он предлагает свое соотношения диахронного и синхронного анализов в историческом исследовании.

Идея Мейерсона состояла в том, что *строение психики* отражает обстоятельства ее складывания в истории. Это — установка, говоря нашим языком, системогенетическая: по структуре строения восстанавливается генезис, необычен здесь только объект — психика человека. Методы, используемые для этого, подходят к проблеме как со стороны культуры, так и со стороны устройства психики. Психика человека проявляется в единстве с порождаемыми ею культурными продуктами. Если анализировать генетические последовательности объективации активности, то можно постичь и природу, и закономерность ее динамики.

Основное понятие этой теории — *психологическая функция*. С наших позиций, это — эволюционный инвариант, что следует из цитаты: психологическая функция есть то, что “в процессе трансформации, и несмотря на эти трансформации, проявляется на протяжении всей психологической эволюции”. Философский уровень ее интерпретации таков: психологическая функция — это спецификация “духа” на уровне психологической конкретности. Изменения символической стороны социального опыта, постигаемые через анализ трансформации знаковых операций и значений, нужно анализировать для того, чтобы постичь работу и самоизменение “духа”.

По Мейерсону, нужно исследовать значение и операции в соответствующих им культурных формах, чтобы сгруппировать их в устойчивые психологические функции, чтобы увидеть, как создаются эти функции. Психологическая функция — любое *направление изменения*, психологический характер которого можно предположить, т.е. в понимании И. Мейерсона психологическая функция близка к тенденции.

Метод. В истории психологических функций, понимаемых в качестве фундаментальных психологических инвариантов, в поисках движущих истоков ментальности и деятельности, психические объективации исследовались двумя серийными методами:

— методом конституированных серий (*исторические последовательности развития объективаций, заимствованные из исторической лингвистики, истории науки, искусствоведедения, литературоведения и т. д.*);

— методом сходящихся серий (*где изучалась специфика областей человеческого знания, обусловленная объективированностью в ней определенной психологической функции*).

В первом случае предварительно устанавливалось, с каким социокультурным или психологическим явлением мы имеем дело, и определялась генетическая последовательность этапов.

Во втором случае задача психолога была следующей: на базе вектора развития духовной активности написать “внутреннюю историю серии”.

Двухсерийность как основной метод дополнялась также методами изучения “работы духа” в культурных генетических последовательностях. Такая последовательность дает то, чего другие подходы дать не могут: она включает феномены ментального мира в ряд все более усложняющихся отношений. Раскрывая, например, общую духовную структуру XVII века, исследователь ищет (в психологическом преломлении) общую основу не только политики и морали, но и литературы и т.п. проявлений идеального типа эпохи. В описании разных сторон исследуемого ищется единство “человеческого факта”.

Его ученики и последователи, о которых мы поговорим ниже, трактуют эту основу более свободно.

2.1.3. Инструментальный рационализм в психологии

Философский рационализм, по мере его превращения в прикладной и инструментальный, все больше проникает в гущу жизни. Лозунг рационализации жизни, выдвинутый Дьюи, очень скоро приобрел научной организации труда. Сферой интересов науки стал труд, причем во всех возможных проявлениях, в первую очередь в промышленности и в самой науке. Ставилась задача сделать всякий труд более интенсивным и более продуктивным, и на этом поприще капитализм и социализм устроили настоящую гонку. Несомненную помощь в их устремлении могла оказать и психология, она еще в XIX веке созрела для нового объективизма и инструментализма.

Технократический ум подходит к психологии с *требованиями немедленного эффекта*. Из постановки задачи и рождаются разного рода **психотехники**, ориентированные исключительно на повышение производительности труда. От педагогики и медицины, своей недавней вотчины, психология отклонилась в сторону промышленности — возникла индустриальная психология, или “психотехника” [675]. Ее базой стала экспериментальная и дифференциальная ветви психологии. Подобно всякой технической системе, человека начинают испытывать на прочность и выносливость: его тестируют и выясняют его параметры, его реакции и пороги ощущений, экспериментально изучают мышление и поведение человека в самых разных условиях. С помощью психотехники определялись такие важные параметры, как оптимальные пределы рабочего времени, понижение уровня аварийности, личная психофизиологическая предрасположенность человека к определенным профессиям и т.п. Со временем из этих поисков родились и современная эргономика, и инженерная психология, но в первый период это было нечто единое — психотехника.

К началу 90-х именно засилие и упрощенный прагматизм психотехник станут бедствием, которое будет констатироваться психологами как разлагающее общество.

2.1.4. Бихевиоризм

Объективность, как основная ориентация новой психологии в данный период, привела к изменению доминанты: психология перешла от изучения *сознания* человека к изучению его *поведения*. Реализовалась линия работ Сеченова, и одно из направлений этой линии возникло уже на Западе.

В самой прагматичной стране мира — в США — рождается психологическая школа бихевиоризма [705]. Ее лидер, Д.Б. Уотсон, сформулировал свои основные идеи еще в 1913 году: сознание не поддается изучению, но эмоции могут быть управляемы по заданной программе.

Считается, что исторически бихевиоризм был реакцией на засилие интроспекционизма в психологии XIX века. Из психологии здесь исключался не только интроспекционизм, но и категория образа. Как всякая новая научная модель, он поначалу страдал крайней упрощенностью и сводился к отношению “стимул — реакция”. Бихевиоризм ориентирован физиологически и в целом опирался на биологию: действие он сводил к уровню отражения физиологических раздражителей. Методология бихевиоризма — дифференцирующая, поскольку опирается на сумму отдельных актов поведения и на набор отдельных ощущений. Бихевиористы довели объективированность без применения категории “сознания” до некоторого логического предела. “Дикий” бихевиоризм впоследствии обвинят в сциентистском презрении к обыденным

представлениям и в антигуманности. Акцентирование биологизма в нем нередко, действительно, устраняло человека.

Это течение в науке много раз модифицировалось, но никогда не меняло своей первоначальной смысловой и методологической основы.

2.1.5. Гештальтпсихология

Для эстетики, теории образа и теории восприятия решающее значение сыграла гештальтпсихология — одно из наиболее крупных направлений в психологии первой трети XX века [705]. Гештальтизм возник на базе экспериментальных исследований зрительного восприятия. Ее основателями были немецкие ученые М. Вертгеймер, В. Кёлер и К. Коффка. Их точка зрения на феноменологический характер явлений сознания разделялась и феноменологами-гуссерлианцами, в частности Д. Катиом и Е. Рубином.

Эта разновидность психологии сформировалась в качестве реакции на принцип “атомизма”, объясняя *восприятие как сумму отдельных ощущений*. Гештальтисты стремились выявить в человеческом сознании *наличие целостных психических структур*. Их центральная категория — “гештальт” (целостный образ, структура) — выступила как объективная основа целостного восприятия, как антитеза структуралистской психологии, в которой значение части было преобладающим по отношению к значению целого.

Философское основание теории гештальта — принцип изоморфизма, гласящий, что психические структуры подобны структурам реального физического мира.

В качестве основных рабочих понятий в этом течении фигурировали *форма, фигура, фон, конфигурация, перцептивная структура*. На основе изучения зрительного восприятия и на базе своих экспериментов гештальт-психологи создали теорию формы, выделили наиболее важные свойства форм и конфигураций, определили взаимоотношения между этими свойствами, а также сформулировали законы гештальта. Особое внимание в теории уделялось проблемам целостности, отношениям целого и частей (например, фигуры и фона). Особенности восприятия формы в гештальт-психологии можно свести к двум основным тезисам.

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

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

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

Гештальтпсихология имела также ряд интересных прикладных ответвлений, связанных с трактовкой хронотопа. Так, например, немецкий психолог-экспериментатор К. Левин разработал “теорию поля” [705], которое он трактовал как своего рода деятельностный гештальт. Это поле (“жизненное пространство”) является местом, где проявлено поведение человека, оно объединяет в целое внутреннее и внешнее, мотивы личности (векторы движения субъекта в психологическом поле) и предметы его устремлений. Главный вывод Левина: внешние, внеличностные объекты способны определять мотивацию поведения или существенно влиять на нее. Вывод имел значительное влияние на западную теорию и практику дизайна и архитектуры XX века. Само пространство у него предстало системно — топологически (графически), а время — как изменяющаяся структура. Левин предложил даже свою “геометрию” этого “пространства пути” — она использовалась для аналитики и прогноза вариантов поведения. Кроме того, Левин анализировал не только личностные, но и групповые аспекты

взаимоотношений, не только активности личности, но и деятельности групп, на основе чего им были введены понятия о групповой динамике и групповой психологической атмосфере. Из этого ядра впоследствии возник целый веер исследований по проблемам социальной коммуникации и общения.

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

О работах Рудольфа Арнхейма, синтезирующих гештальтпсихологию со множеством иных направлений, мы поговорим ниже, так как они относятся ко второй трети века.

2.1.6. Психоанализ

Если говорить о психоанализе как об особом подходе [31], то можно указать на две четко различимые ветви: “фрейдизм” — направление в психологии, названное именем врача З. Фрейда [622], и психоанализ К. Юнга [688-693], его отколовшегося ученика, который пошел своим путем. Их сходство состоит в обращенности к области бессознательного. Их различие состоит в выделении разных аспектов человеческой психики. З. Фрейд прежде всего обратил внимание на устройство *личного внутреннего мира человека*. К. Юнг увидел в человеке скорее животное общественное, наделенное кроме личных еще и коллективными бессознательными регуляторами. Можно сказать, что Юнг открыл **коллективизм внутреннего мира человека**.

В ментальном смысле З. Фрейд так же точно попадает в декаданс низменного, как К. Юнг — в архаику трагического. Они оба выразили своими теориями модусы менталитета своего доминирующего этапа истории.

1) Фрейдизм

Начавшись в психологии и психиатрии, данное течение приобрело общенаучный статус, на который вовсе не было рассчитано. Фрейдизм исходит из примата биоосновы в структуре человеческой психики: это — учение, в котором слились клиническое учение о неврозах и близкое к герменевтике толкование символов [675].

Фрейдизм и до сих пор оказывает влияние на многие области, связанные с изучением человека, он сильно повлиял на антропологию, эстетику, искусствознание, литературоведение, его применяли для изучения художественного творчества и т.д. Работы З. Фрейда о Леонардо да Винчи, о происхождении цивилизации, религии и морали являются для фрейдистов неподражаемыми классическими образцами. Интересно, что сам Фрейд признавал, что культурная необходимость в красоте ему неясна, хотя с ней и нужно считаться. Он относится к искусству скорее терапевтически, например считал катарсис хорошим средством освобождения от конфликтов психики.

Один из главных постулатов фрейдизма состоит в том, что вся символическая культура основана на языке бессознательного. Бессознательный опыт индивида закреплен в символах. В этом отношении психоанализ довольно смело брал на себя роль универсальной поэтики человечества, но реально доказать эту потенциальность он так и не смог.

В рамках развиваемой нами широкой социально-исторической тематики, нельзя не обратить внимания на психоаналитическое направление *в исторической психологии* — довольно специфическое приложение фрейдизма к историческому материалу. Теория Фрейда — психотерапевтическая теория, а ее обращение на историю с большой натяжкой позволяет выводить развитие общества из глубинных предрасположенностей человека, изнутри его бессознательного.

По З. Фрейду, психика невротика является ключом к объяснению культуры. Он строит теорию происхождения цивилизации, исходя из теории бессознательных желаний. Среди множества культурных сюжетов Фрейда особо привлекала тема отцеубийства. В работе “Тотем

и табу” (1913) он обращает внимание на тотемные пиршества и запреты, возникшие в первобытной религии, так называемые “табу”. Переход к цивилизации, появление культуры, религии, морали и института семьи Фрейд объясняет на основе того, что в первобытности изгнанные из племени братья соединились, убили и съели своего монополиста-отца. И хоть они восхищались отцом и любили его, они одновременно и ненавидели его, поскольку он являлся для них главным препятствием к власти и сексу. После устранения такого препятствия они учредили праздник, на котором ели мясо испускательной жертвы. Испытывая чувство вины, братья установили на будущее два запрета: отцов больше не убивать, а с матерями не вступать в кровосмесительную связь. В “Тотеме и табу”, хотя это всего лишь набросок, психоанализ внедряется в сферу исторической психологии.

Теория основополагающего отцеубийства последовательно развивается им и далее, в работе “Человек Моисей и монотеистическая религия” (1939). Как подчеркнул Рикер [480], генетическое объяснение нуждается в *реальном* источнике — вот почему для доказательства данного положения Фрейду понадобилась “вереница реальных отцов, реально казненных реальными сыновьями, чтобы поддержать идею о возвращении реально вытесненного”. Таким способом Фрейд основал **историко-генетическую линию психоанализа**. С тех пор большинство психоисториков в *индивидуальных случаях* ищет опору для исторической правды. Эта линия внутренне раздвоена: в ней совмещался откровенный аналитический рационализм и плохо скрываемый исследовательский интуитивизм (*сциентизм и романтизм*, по Рикеру). Есть и те, кто рассматривает все это как чистое художественное творчество, что весьма близко к истине.

С позиций фрейдизма, культура есть контроль над влечениями людей, нормирование, благодаря которому человеческое сообщество не распадается. За отказ от удовлетворения желания человек получает в обществе возмещение, обычно иллюзорное. Психика в своей структуре как бы априори содержит невроз, а его основой является процессуальное противостояние влечения и нормы. Культура в многочисленных ритуалах и мифах предстает как явление художественное: драма любви и ненависти, вины и раскаяния.

Психоаналитическая историография, ее теория и практика, исходит из “первоначального преступления”, “экономики” либидо и анализа индивидуальных клинических случаев. Психоаналитик считает, что именно он улавливает скрытые бессознательные мотивы человеческого поведения. Но в психоистории обнаруживаем явное противоречие между законами функционирования индивидуальной психики и логикой жизни разнообразных коллективов — они вовсе не сводятся к чему-то единому. Даже социологизированный неофрейдизм не смог связать индивидуальные действия и историю социальных групп — вот почему современная психоистория предпочитает использовать учение Фрейда более ограниченно, в качестве *теории человека* в обществе.

Психоистория сложилась в 60-х годах XX века как связка эмпирической историографии и методологии психоанализа преимущественно в США. Она явно пыталась вскрыть психологические истоки и найти достоверную личностную подоплеку тех или иных исторических событий. Ее ориентиром всегда было конъюнктурное желание психологически фундировать политику, получив при этом еще один инструмент манипуляции самого глубокого действия — на уровне бессознательных основ психики. Построения психоистории были направлены на осознание и прогнозирование общественной динамики, но реально они породили только более-менее захватывающую беллетристику. В этом отношении можно упомянуть француза Ф. Арьеса (книга о ребенке в феодальной Европе) и американца Э. Эриксона, создателя “психологических биографий” Лютера, Гитлера, Ганди и самого Фрейда [659].

В этом направлении есть как патографическое (на основе учения об индивидуальном бессознательном) описание прошлого, так и попытки неофрейдизма дать объяснение социальных институтов и типов личности на основе психоаналитических клинических аналогий. В “психоистории” фрейдизм обращают на историческую критику документов (разработка психоаналитических схем применительно к требованиям документальной обоснованности исследования).

2) Аналитическая психология К. Юнга

В ее основе лежат понятия “коллективного бессознательного” и “архетипических структур”. Аналитическая психология Юнга в некоторой части восполнила те явные пробелы, которые видны во фрейдизме [31; 688-693].

Фрейдизм скорее заявлял о существовании, чем давал типологию и глубинные толкования коллективных символов. К. Юнг, напротив, исследовал мифологии разных народов мира с позиций наличия в них проявлений “коллективного бессознательного” [499], инвариантных символических образцов, “архетипических структур”. При всей своей скрупулезности и любви к деталям Юнг склоняется скорее к идиографическому методу, художественно-интуитивному прозрению, поскольку никак иначе воспринять и объяснить эти сложные феномены не может. Влияние Карла Юнга и его школы на эстетические искания в XX веке, несомненно, велико, но не слишком разнообразно.

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

2.1.7. Эстетика первой трети века и ее связи с психологией искусства

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

Общее: эстетика “искусствоведческая”, исходящая из *социальной психологии* и социологии;

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

Единичное: *формальная эстетика* (базирующаяся в основном на *психофизике*).

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

На фоне завораживающего математического блеска естественных наук эстетика всюду стремится приблизиться к “**формулам красоты**”. Этим поискам способствуют сами математики, обратившие внимание на искусство. Такова, например, формула американского математика Г. Биркгофа, в которой он выразил ощущение эстетического удовольствия, возникающего при художественном созерцании объекта:

$$M = O/C,$$

где *M* — эстетическая мера; *O* — упорядоченность; *C* — сложность.

Собственно, он не открыл в этой формуле ничего нового, а на эстетиков подействовала скорее сама “магия формул”. Эстетическая мера, очевидно, зависит от упорядоченности объекта, а потому наиболее важные эстетические характеристики всегда были связаны с порядком (ясность, симметричность и т.д.). Из формулы следует, что более сложный объект требует больше внимания при восприятии.

Мы считаем, что здесь речь идет не о двух параметрах, а о двух эстетических индикаторных парах, имеющих отношение к художественной композиции: “порядок — хаос” и “простота — сложность”, — это, по сути, парные шкалы. Их связанность имеет циклический характер и изображается нами так:

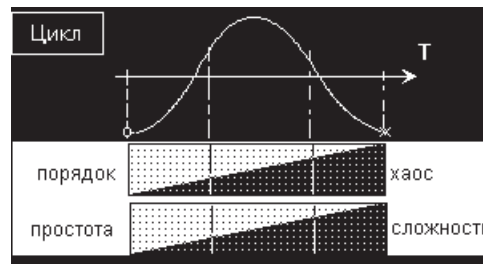


Рис. 2. Парные индикаторы “порядок – хаос”, “простота – сложность” и их связь с циклом.

Гештальтпсихолог Г.Ю. Айзенк считал теорию Биркгофа ошибочной в самом главном: неверно, что эстетическая мера — результат отношения упорядоченности и сложности. Вариант “формулы красоты” у Айзенка прямо противоположен (умножение вместо деления):

$$M = O \cdot C,$$

где:

M — чувство ценности и эстетической меры;

C — сложность объекта;

O — его порядок, гармония, симметрия.

Айзенк ввел еще один критерий: “хорошая форма” содержит оптимальное сочетание **повторяемости** элементов и их **разнообразия**. В современной теории композиции это выражается через понятия “метра и ритма”, метрического повтора и ритмической неповторимости, двух ритмов (физиологический ритм и ритм образный) и т.п.; об этом у нас будет речь ниже. В полемике с Биркгофом он применял принцип целостности (неверно, что глаз прослеживает стороны воспринимаемого предмета поочередно, он видит целое).

Этот английский психолог одним из первых на Западе осознал, что эстетическая оценка иерархична. Эстетическую меру M. Айзенк видел зависящей как от свойств объекта, так и от восприятия субъекта (свойств личности). Основным фактор эстетической меры — показатель, связанный с типом нервной системы, обладающий универсальностью, с точки зрения природы человека, и относящийся ко всем видам восприятия. Полная мера требует учета индивидуальных различий (человека как биологического вида), отражает его образованность (общую эрудицию человека) и опосредована его принадлежностью к определенной культуре.

В этом с ним был солидарен также английский психолог и эстетик Э. Баллоу. Красоту он понимал как качество объекта, а содержание эстетического сознания прояснял через субъект-объектные отношения. К его работам мы еще обратимся ниже.

Через полвека в концепции Д.Е. Берлайна [41] были подытожены основные идеи данного периода. Они укладываются в один тезисный абзац и одну иерархию.

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

- “коллативные” переменные (сложность, новизна, необычность, “степень озадачивания” объекта), возникающие из сопоставления стимулов высших уровней, близких к рациональному;
- переменные человека как живого (его эко- и биоосновы — сигналы об угрозе здоровью, выживанию);
- психофизиологические переменные (время, пространство, свет, цвет, звук, запах, вкус и т.д.).

2.2. Западная психология второй трети XX века

2.2.1. Структурализм

Структурализм, зародившись на чисто культурологической основе, стремился к *инвентаризации* культурных универсалий без их интерпретации. В момент его возникновения очищенную методологическую позицию можно было понять: она оттачивала инструментарий. Наиболее последовательно эта линия декларировалась в “археологии знания” М. Фуко [198] (работы по истории безумия). Жесткий антипсихологизм “археологии знания” дополняло более мягкое отношение к интерпретации у К. Леви-Стросса (работы о первобытном мышлении [340]).

Первоначальный запрет на психологизацию культурного материала в последующем был нарушен, потому что культурология несколько страдала от редукции. Психокulturология как синтез психологии и культурологии рождалась с той же неизбежностью, что и всякий другой синтез в науке.

В творческом развитии М. Фуко произошел переход от жесткого антипсихологизма к синтезу с социологией (“Наказывать и надзирать”) и даже герменевтикой (“История сексуальности”). Парадоксальным образом именно Фуко станет излюбленным автором, интерпретациями которого будет развлекаться постмодернизм [659].

2.2.2. Когнитивизм (когнитивная психология)

Средина календарного века (конец 50х — начало 60-х) стала ареной расцвета когнитивизма [95-96], который возник как оппозиция бихевиоризму, отрицавшему роль внутренней организации психических процессов, и гештальтпсихологии, которая стала достаточно сухой и формальной. Как пишет Д. Брунер, *когнитивизм спас психологию США от бихевиоризма, вернув ей человеческое лицо*.

От онтологий и всеобщих законов, изучавших в первой трети столетия человека извне, когнитивизм переходит к *познавательной активности человека*. Она, конечно, тоже невозможна без общества, но уже имеет в центре всего человека.

Первоначально в качестве главной задачи фигурировало изучение преобразований сенсорной информации от момента попадания стимула на рецепторные поверхности до получения ответа (Д. Бродбент, С. Стернберг). Исследователи исходили из аналогии между процессами переработки информации человеком и в ЭВМ. Акцентировались многочисленные блоки познавательных и исполнительных процессов, в том числе кратковременная *память* и долговременная память (Дж. Сперлинг, Р. Аткинсон).

Эта, человеко-машинная, линия исследований привела к пониманию того, что настоящей задачей когнитивизма является доказательство решающей **роли знания в поведении субъекта** (У. Найссер), исследование собственно человеческого интеллекта, ума (*mind*). На заре “когнитивной революции” было заявлено, что действительным ее предметом является **ум, порождающий значения**, а сверхзадачей — конструирование человеческих смыслов. На этой волне к когнитивизму присоединились все критики *бихевиоризма* и *психоанализа*, с интеллектуальных или ментальных позиций [705] (Ж. Пиаже, Дж. Брунер, Дж. Федор). Благодаря когнитивизму, появились широкие зоны междисциплинарного синтеза психологии с гуманитарными дисциплинами, но его представителям все же не удалось объединить разрозненные линии исследований новой психологии на единой концептуальной основе.

Постепенно центральным в когнитивизме становится вопрос об *организации знания в памяти субъекта*, в том числе — проблема соотношения *вербальных и образных компонентов* в процессах *запоминания и мышления* (Г. Бауэр, А. Пайвио, Р. Шепард). В целом же сторонники данного направления связывают свои методы с открытиями Ж. Пиаже, Л. Выготского, А. Леонтьева, П. Анохина, Н. Бернштейна, А. Лурии, П. Зинченко, З. Фрейда, К. Юнга.

Интенсивно разрабатываются также когнитивные теории *эмоций* (С. Шехтер), индивидуальных различий (Л. Айзенк) и *личности* (Дж. Нелли, М. Махони). В нем существуют такие актуальные для психологии искусства разделы, как распознавание образов-моделей, исследование речи, механизмов внимания, памяти, воображения, изучение перцепции, а также — механизмов ментальности.

Увы, в последней трети века, в связи со все более интенсивной разработкой проблематики искусственного интеллекта, акцент в когнитивизме, по мнению Брунера, стал сдвигаться от *значения* к *информации* (передача фактов) и проблемам переработки кодоинформации человеком и в ЭВМ. Сюда относятся и вопросы, связанные с механизмами изучения дифференциальных коррелятов памяти, вербальных и рефлексивно-ментальных процессов, с механизмами запоминания, образования эмоций, чувств и т.д.

Главным фактором этого сдвига было введение *вычисления* (как направляющей метафоры) и *вычислимости* (как необходимого критерия хорошей теоретической модели). И когда когнитивные процессы в человеке были уравнены с компьютерными программами, в психологии сложился новый снобистский союз между рационализмом и сугубым эмпиризмом, столь раздражавший когнитивистов в бихевиоризме. Когнитивизм как историческая попытка преодоления кризиса бихевиоризма и гештальтпсихологии не оправдал возлагавшихся на него надежд.

Интересно, что советский аналог когнитивизма как-то особо не выделялся, прибавившись к инженерной психологии и эргономике, но к концу 60-х — началу 70-х годов это направление в нашей психологии занималось в принципе, теми же вопросами и проблемами. Здесь можно упомянуть работы В.П. Зинченко [242-244] и др.

2.2.3. Продолжение линии гештальтпсихологии

Элементы гештальтпсихологии в той или иной степени встречаются у многих теоретиков этого периода (Дж. Бродбент, К. Норберг-Шульц, Д. Кантер, К. Линч и др.). И, хоть среди гештальтистов-эстетиков числятся весьма серьезные фигуры, типа Герберта Риды [159], мы рассмотрим два наиболее ярких примера творчества психологов, у которых линия гештальта является ведущей и приближенной к художественно-проектной практике.

1) Закономерности организации эстетической формы в работах Р. Арнхейма

Все переведенные у нас книги Рудольфа Арнхейма [37-38] созданы на базе методологических принципов гештальтпсихологии. Тексты Арнхейма демонстрируют свободное мышление и блестящую эрудицию автора. Некоторые его постулаты имеют почти классическую завершенность: восприятие и творческий акт едины; художественное творчество — это и есть образное мышление.

Русское издание книги Р. Арнхейма "Искусство и визуальное восприятие", переведенной с характерными купюрами (отсутствует глава "Напряжение"), вышло со значительным опозданием — книга была издана в США в 1954 г., а у нас вышла в 1974 г. Эта работа имела широкий отзвук в дизайнерских и даже художественных кругах [37], поскольку воспринималась как попытка ясно и с использованием ярких примеров описать понятия и процессы создания образных конструкций в широкой эстетической области.

В качестве системы воззрений на видение это — добротная гештальт-теория, содержащая основу в виде последовательности понятий: равновесие — очертание — форма — развитие — пространство — свет — цвет — движение — напряжение — выразительность.

Гештальтпсихологи придерживались мнения, что в процессе возрастного развития человека не изменяется такое фундаментальное свойство восприятия, как константность. Пиаже и его последователи из школы *психологии развития* доказали, что в процессе возрастного развития изменяется не только константность, но и все восприятие в целом. Арнхейм здесь стоит скорее на позиции Пиаже. Его теория не только системная, но и генетическая: в качестве объекта генезиса здесь принят *ребенок*, а в общественном генезисе как пример приводятся *дикари*. Тем самым Арнхейм описывает онтогенез в филогенезе.

Понятия, используемые Арнхеймом, стали общепринятыми в формальном анализе, хотя многие из них вовсе не относятся к арсеналу гештальт-психологии. Он исследует прежде всего понятие формы и восприятие художественной формы. Форма выступает у него как объект и содержание восприятия (форма как единица визуального восприятия). Форму, с ее закономерностями построения в творческом процессе, он рассматривает как носитель информации в искусстве и как инструмент познания. В сферу его интересов попадает как

творческий процесс рождения художественной формы, так и взаимодействие психологических процессов в сфере эстетического восприятия. Сначала Арнхейм ставит непростую задачу отделения эстетических форм от внеэстетических, для чего выдвигает ряд существенных критериев, а затем дифференцирует их. С его точки зрения, “эстетическая информация актуализирует всю ту информацию, которая была получена по другим каналам — в научной или практической деятельности человека”, а “эстетическое восприятие включает в процесс познания весь опыт и знания человека”.

Построение формы Арнхейм соотносит с особенностями восприятия. Например, эстетический объект всегда *упорядочен, уравновешен, един и целостен* — это утверждение касается и формы, и хорошего восприятия, поскольку именно эти черты ему и свойственны (по принципу простоты или “экономии мышления”). Гештальтпсихологи предложили свои “правила визуальной группировки”: чем более упорядочена форма, тем более вероятно ее адекватное отражение в восприятии человека. Это касается и линейной, и плоской, и объемной, и пространственной форм.

Арнхейм использует гештальтпсихологические понятия фигуры и фона, хорошей формы и т.д. В качестве важной характеристики он вводит понятие “визуального поля”, под которым подразумевает силовое поле, “излучаемое” формой. Это, несомненно, та же энергетическая характеристика визуальности, о которой говорим и мы. Аналогичный анализ *структуры визуального поля* проводился в первой трети XX века и в БАУХАУЗе, и во ВХУТЕМАСе, возможно, на некоей общей с гештальтпсихологами платформе, по крайней мере — на базе единого менталитета [630; 712].

Равновесие как категория всегда использовались в русской классической рисовальной школе (Чистяков) и фигурирует как осмысленная композиционная закономерность в ее теории композиции.

Форма, пространство, свет, цвет, движение также не относятся к новым темам — они более века присутствовали в литературе и до Арнхейма.

Выразительность рассматривается и поздним В. Гропиусом, и Д. Саймондсом [508] и многими другими авторами-практиками линии БАУХАУЗа и ВХУТЕМАСа.

Но все это вместе, поданное в гештальтпсихологическом освещении, в монолитном виде и с легкой самоиронией, приобрело какую-то особую завершенность и иные внутренние связи, что и сделало книгу Арнхейма цельной и неувядающей.

В своей работе о динамике архитектурной формы* Арнхейм показывает, что динамичность архитектурных форм понимается им системно: как взаимодействие визуальных форм между собой и их суммарное воздействие их на человека. Вертикальные и горизонтальные элементы в визуальном поле, с его точки зрения, неравнозначны: вертикали более значимы (человек преувеличивает вертикальное и приуменьшает горизонтальные размеры). Вертикаль связывается им с сущностными характеристиками бытия, и это отражено в нашем сознании, о чем говорили еще Вёльфлин и Юнг.

Термины гештальтпсихологии в этой работе как бы заново интерпретируются им, например он осмысляет сущность “порядка” и “беспорядка”, выразительности и символики форм. Самое важное, пожалуй, состоит в том, что Арнхейм выходит за пределы статики и обращает внимание на фактор **движения человека в пространстве**. Он различает “визуальный опыт движения” и восприятие формы во время движения как развивающееся в процессе.

Контекстом динамического архитектурного целого выступает жизнь. Архитектурное произведение получает силовую и одновременно экзистенциальную характеристику, ибо оно “переживается нами как определенное взаимодействие сил: сжатий, растяжений, отталкиваний и затягиваний”.

Процесс создания художественной формы обуславливается в его понимании четырьмя определяющими факторами:

- структурой образов внешних объектов, отражаемых нашим глазом;
- формативной силой органов зрительного восприятия;

* Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм.— М.: Стройиздат, 1984.—192 с.

- потребностью мозга в наблюдении, в отборе и в понимании;
- нашим отношением к объекту, нашим настроением, темпераментом, различного рода внутренними противоречиями.

Изучение творческого процесса понимается им как неотъемлемая часть целостного отражения целостных образов.

Р. Арнхейм старался подвести итоги накопленного в смысловом пространстве гештальт-психологии между двадцатыми и пятидесятыми годами и далее. Он не столь восторженно относится к модернизму, как теоретики 20-х, предпочитая анализировать классическое искусство. Его последовательный анализ формальных средств вскрывает также и специфику некоторых средств модернизма. Более того, только у Арнхейма можно найти объяснение множеству весьма специфических и непривычных для традиционного восприятия приемов современного модернизма, использования в нем движения и выразительности. Он сумел в замечательно краткой форме в каждой теме выстроить логику изложения от простого и понятного к сложному и — очень сложному.

Другие его работы, изданные у нас сравнительно недавно [38], показывают, что общая ориентация Арнхейма значительно шире теории гештальта и выходит за пределы психологии в широкую эстетическо-философскую сферу. Например, он затрагивает структуру времени и пространства в искусстве, стиль как проблему гештальта и т.д. и т.п. Впрочем, это не означает, что в его методологии появилось что-либо иное, чем гештальт, скорее предельно расширилась сфера применимости гештальт-теории путем установления новых связей ее с широким комплексом гуманитарного знания.

2) Восприятие архитектурной среды в работах С. Хессельгрена

Характерной фигурой, занимающейся проблемами прикладной психологии восприятия. и формальной эстетики, является гештальтпсихолог и архитектор Свен Хессельгрэн [719-720]. Его сфера — архитектурная теория, вопросы особенностей визуальной формы, основы восприятия формы, глубины, цвета, в особенности — цветовые гештальты, колористические системы и освещение в разных условиях. Кроме визуального восприятия формы он рассматривает и гаптическое (с помощью осязания), считая их взаимосвязанными.

Собственно, суть содержится уже в названии его книг: “Язык архитектуры” (1969) и “Восприятие человеком искусственной среды. Архитектурная теория С. Хессельгрена” (1975).

Говоря кратко, Хессельгрэн выстраивает многоуровневую систему, применимую не только для изучения восприятия, но и для проектирования. В ней есть эстетическая, психологическая, семиотическая, а также практическая (или социальная) составляющие.

Верхний уровень “стягивает” наиболее актуальные теории из области эстетики, хотя его подход в целом достаточно разносторонний: одна из главных тем его работ — формирование актуальных эстетических оценок. При всей сложности этого процесса, в котором взаимодействуют множество впечатлений, образов, выражений и эмоций, в результате наложения факторов появляется некая устойчивая оценочная позиция. Красоту в XX веке перестали понимать как принадлежность объекта, она стала частью восприятия (красота в эстетическом восприятии), что свело ее характеристики к чувству приятного. Красота, оцениваемая как состояние между двумя полюсами “приятное — неприятное”, стоит в одном ряду с психической реальностью, включающей ощущения и эмоции, которые могут возникнуть в восприятии. Эмоции окрашивают образы и восприятие, а картина совместной работы эмоций очень сложна и не поддается простой фиксации.

Этот ход мысли перекидывает мостик к проблемам психологии, где Хессельгрэн привлекает таких авторов, как Павлов, Фрейд, Юнг, Франкль, Вудвортс, Иттельсон, Бюхер, Рубин. В первую очередь речь идет о категориях перцептивного процесса (форма, значение, эмоция, реакция).

Визуально-гаптическое восприятие формы развернуто как взаимодействие восприятий разных модальностей. Кроме представлений из гештальтпсихологии (фигура на фоне, вертикаль и горизонталь, виды зрительных иллюзий, эволюция простых геометрических форм, значение кривых линий, пропорции, цветовые эффекты и т.п.) он обращается к визуально воспринимаемым качествам трехмерного пространства (осознаваемое расстояние не тождественно физическому),

к законам воздушной перспективы и светотеневой формы, эмоциональным оценкам формы, проблемам визуальной экспрессии формы. Оценивая “чистоту формы”, он пользуется также категориями формальной эстетики.

С точки зрения Хессельгрена, сложные комплексы восприятий, возникающих у человека в среде, не поддаются изучению, а изучать можно устойчивые гештальты, формирующие их факторы и паттерны.

Пожалуй, наиболее важной частью его теории является попытка установления связанности, скоррелированности эмоций и чувств со свойствами формы. Во многих отношениях его суждения наследуют линию, отраженную в работе Дж. Саймондса “Ландшафт и архитектура” [508] (открытые пространства вызывают чувство простора и радости).

Прежде всего речь идет о связи эмоционально окрашенного восприятия с визуальной формой на ассоциативной основе. По отношению к восприятию Хессельгрена применяет термины “эмоциональная выразительность”, “эмоциональная нагрузка”, “эмоциональная взаимосвязь”. В качестве базовых эмоций рассматривается пара “радость — горе”, хотя применяются и другие подходы. Эмоции соотносимы с особенностями визуального мира. Так, говоря о формах, обладающих различной степенью замкнутости, Хессельгрена вводит такие модусы, как “закрытый”, “открытый”, “полуоткрытый”, “распахнутый”, что связывается им прежде всего с интровертностью и экстравертностью (характер человека).

Эта ощущаемая определенность оказывается все более зыбкой, когда в дело вступают такие сложные системы базовых эмоций, как чувства. Проектировщик своими решениями может как усилить, так и ослабить некую базовую эмоцию и гештальт, но, кроме того, может возникнуть неуправляемый процесс возникновения незапроектированного образа (значения, символа), который способен разрушить все его усилия. Семиотическая оценка (как часть проблематики выражения) в искусстве и архитектуре обладает принципиальными отличиями: визуальные формы гештальтов внезапно наделяются определенными значениями, спонтанно относимыми к ним, и такие оценочные впечатления бывают весьма сильными и устойчивыми.

Интегративным показателем выступает поведение, которое Хессельгрена рассматривает с позиций бихевиоризма. Вывод, к которому он приходит, дает возможность определить характер бессознательной оценки через изменение поведения.

Для исследования комплекса восприятия среды им также был применен метод семантического дифференциала (Ч. Осгуд) [705]. Здесь фигурировал весь набор впечатлений по следующим критериям: высокий — низкий, широкий — узкий, глубокий — мелкий, большой — маленький, закрытый — открытый и т.д. и пары противоположных значений (положительных и отрицательных), которые им придавались. По результатам экспериментов строились “профили осознания”, а по ним определялись области оптимальных значений качеств исследуемого пространства. Проектировщикам это дает возможность интенсифицировать необходимые качества в проектируемом объекте (в его будущем восприятии).

Хессельгрена ввел также нечто вроде распространенного у нас в 60-е (Д. Азрикан*) функционалистического термина “*правдивая форма*”: вещь должна “правдиво” рассказывать нам о себе, внешний вид объектов должен “честно” рассказывает нам об их функции. В это понятие входит и форма, и материал, и технология ее изготовления. Здесь содержится даже высшая воспитательно-этическая установка: правдивая среда приведет нас к стремлению правдиво действовать.

2.2.4. Линия экзистенциализма и герменевтики

Тема восприятия архитектурной среды как ее “переживание” естественным образом втягивает в свою орбиту весь арсенал классического философско-эстетического экзистенциализма. Здесь были сформированы основы, необходимые для разработки теории “места”. Отсюда происходит концепция среды как места человеческого существования (**пространство** складывается из **мест**), обязанная своим происхождением более всего М. Хайдеггеру, который первым отметил *пространственность существования*, неотделимость человека от пространства [627].

* Азрикан Д. Графическая модель информативности формы // Техническая эстетика, 1970. № 6.

По М. Хайдеггеру, мир только тогда представляется человеку таким, каким он есть на самом деле, когда он “выражен” (высказан). Мир не может быть объяснен человеком вне языка. Отсюда — его концепция “бытия в мире” как “поэтического пребывания”.

Хайдеггер и архитектуре возвращает ее художественное измерение (и ее значение для человека). Архитектура раскрывает перед человеком мир, представленный через “пространственность”, тем самым она делает мир видимым. Пространственность, по Хайдеггеру, обозначает род, к которому относятся вещи, образующие “обитаемый ландшафт”.

Обитаемый ландшафт есть выражение *бытия между небом и землей, человеческим и нечеловеческим*. Такая четверичность присуща и человеку, и сооружениям, созданным людьми. Обитаемый ландшафт обозначает пространственность четверичности. В рамках этой четверичности возникает понятие “места” (как пространственности “между” землей и небом). Соотношение между человеческим и нечеловеческим не менее интересно. В конкретном месте (среди скал, растений, воды, воздуха, света и тени, зверей и людей) появляются определенные *формы жизни* (человек живет, действует, отдыхает). Архитектурное произведение — это воплощение формы (гештальт), в которой отражен способ ее возникновения. Архитектура должна помочь человеку сделать *поэтическим* его пребывание в обитаемом пространстве.

С точки зрения пространственности, *форма существования в мире* выражается как “продолжение”, “ограничение”, “возникновение”, “отдых”, “возвышение”. А основу *пространственной структуры* могут обозначать такие типы образов (архетипы), как “колонна”, “арка”, “купол”, “башня”.

Прагматизм убивает характер, поэтому **проблема “содержания архитектуры”** стала в XX веке очень важной. Чтобы достичь “полного видения” нашего мира, мы должны подумать о действительном смысле вещей.

Обитать — значит что-то хорошо знать, быть к нему привязанным. Одно из неперенных *условий полноценного “обитания”* — *понимание его сути и “умение обитать”*. Человек самореализуется, если знает свое место обитания, заботится о нем и строит с помощью способа, находящегося в согласии с сущностью места.

Эту концепцию в той или иной мере развивает ряд теоретиков феноменологической философии 60-х годов: Г. Башляр (“Поэтика пространства”), О-Ф. Боллноу (“Человек и пространство”), Мерле-Понти (“Феноменология восприятия”) и, в частности, норвежский теоретик архитектуры Кристиан Норберг-Шульц (“Бытие, пространство, архитектура” и др.) [723-724], на взглядах которого мы остановимся немного подробнее.

В разряд психологических потребностей человека, живущего в искусственно созданной среде, у него попадает “потребность идентификации с культурой” или “потребность к социальному приспособлению”. Она располагается между системой потребностей человека и общества и архитектурной формой. Большую роль в ее удовлетворении играет искусство, способное связывать в целое значительное множество факторов. Оно создает “общность восприятия”, что характеризует “*ситуацию жизни*”.

Кроме понятия места важную роль играет понятие опыта. В этой картине мира единственным относительно устойчивым компонентом оказывается *типическая реакция на ситуацию*. В концепции понимания взаимодействия человека со средой Пиаже само осознание пространства основано на операциональных схемах — на опыте взаимодействия человека с вещами.

Идея изоморфизма доказала свою плодотворность в науке, вспомним хотя бы изоморфизм бытия и сознания — основу метода Гегеля [143]. Аналогичным образом экзистенциалисты устанавливают *изоморфизм физического и психического*: структура действий подразумевает “места действий”, а психологическая структура среды — “места значений”. Шварц сделал ряд попыток перевода фундаментальной структуры “бытия в мире” в структуру архитектурного пространства.

Здесь между гештальтистской (а также бихевиористской) психологией и экзистенциальным подходом обнаруживается принципиальное различие: пространство надо не изучать (восприятие и т.д.), а формировать. Традиционные учения об архитектурном пространстве подразделяются на два типа: одни “выводят” человека из пространства, вторые стремятся “вести” человека в пространство (интро- и экстравертный типы ориентации). Но оба типа

не достигают целей экзистенциальной трактовки мира, где архитектор обретает понимание пространства как выражение человеческой экзистенции и тем самым превращается прежде всего в универсального *толкователя потребностей людей в среде*, а в конечном итоге — переводит *программу действий в форму*. Среда выступает как система **образов** — частей *ориентации* человека в мире. Образ окружения состоит из переменной и относительно константной частей: сиюминутного перцептивного пространства и устойчивых пространственных схем. Сами эти схемы образуются из инвариантных архетипов (универсальных элементарных структур), социально-культурно обусловленных структур и индивидуальных особенностей.

В работах теоретиков, развивающих данное направление, существует представление о вложенности уровней экзистенциального пространства:

- *географический уровень* (имеющий в этом контексте скорее познавательный характер);
- *уровень ландшафта* (основы для формирования конфигурации жизненного пространства);
- *градостроительный уровень*, собственно город, в котором **структуры определены деятельностью** человека (здесь в центре — исследования Кевина Линча);
- *дом, центральное место человеческого существования*;
- *вещи* (мебель и объекты непосредственного использования) как самый низкий уровень.

Архитектурное пространство определяется как конкретизация экзистенциального и имеет те же уровни, исключая географический уровень.

Но это — внешне положенная, скорее объектная, модель. Экзистенция как человеческое выливается в пять “концепций пространства” К. Норберг-Шульца. Мы их интерпретируем как иерархически-уровневую модель, где восприятие (уровень Психо) градуируется по уровням между Логосом и Сомой:

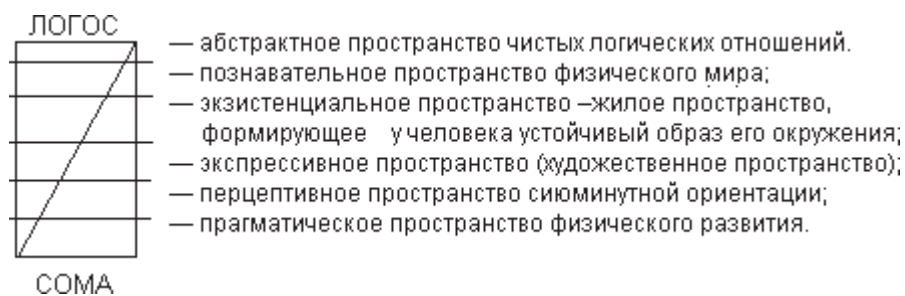


Рис. 3. Пять уровней восприятия экзистенциального пространства.

“Пространство” и “характер” как фундаментальные аспекты структуры окружения

Экзистенциальное пространство складывается из многих мест. Места — это основные элементы жизненного пространства.

“Дух места” складывается из неповторимых, *присущих месту вещей*. Человек “переживает” вещь, тем самым он нуждается в смыслах и значениях. “Вещь” относится к глубинному феноменологическому *смыслу* вещи. Вещь” относится к *значению*.

Потребность человека в значениях выражается через две психические функции: ориентации и идентификации.

Ориентации.

Для ориентации в пространстве человек нуждается в *ориентирах* — определенных топологических отношениях структуры пространства. Можно сказать, что усилиями ряда теоретиков данного направления совокупность элементарных ориентиров стала системной.

Место содержит такие основные ориентации, как **вертикаль и горизонталь, спереди и сзади, справа и слева, внутри и снаружи**. Поскольку освоенное человеком пространство всегда **субъективно центрировано**, изначальная форма места — круг.

Среди ориентиров выделяются понятия **“целей” и путей** (Фрейд), которые пересекаются с другими понятиями. Так, например, **центры** (места близости) характеризуют “место” следующим образом: места есть центры или цели, с помощью которых мы выражаем значимые

события нашего существования. Норберг-Шульц считает *первичным местом* личности “дом” — центр мира человека. Исходя из него, человек познает и другие центры, где реализуются социальная деятельность и общение. Понятие “дом” включает в себя понятия неба и земли, а также множество других значений, важных для человека.

Если речь идет о путях (длительности) **или направлениях**, то возникают такие ограниченные пространства, как **зоны** (или владения). Они являются пунктами отсчета, относительно которых мы ориентируемся (и тем самым постигаем окружение).

Норберг-Шульц определяет “место” с помощью понятий **“близости”, “замкнутости”** (закрытия, смыкания) **и “величины”**, с которыми взаимодействует понятие **“центральности”**. Работая вместе, они образуют “экзистенциальное пространство” как трехмерное, концепцию места, так как являются структурными понятиями.

По Норберг-Шульцу, место обитания выступает как особая психическая реальность. Оно базируется на психологической взаимосвязи с окружением и самим домом, что “придает жизни конкретную форму”. Обитать — значит иметь дом, быть привязанным к дому, к траве, к улице и т.д.

Идентификация

Чтобы определить **“качество места”**, нужно его **идентифицировать**. **Идентификация** — еще более важная психологическая функция восприятия, чем **ориентация**.

Места должны представлять богатую шкалу возможностей для *идентификации* человека с местом его обитания.

О “конкретных признаках” места

Экзистенциальные признаки пространства не поддаются научной аналитике. Так, в семиотическом подходе архитектура рассматривается как система конвенциональных знаков, а архитектурная форма — как обозначение “чего-то другого”. Это не объясняет содержание архитектуры. Да и прочие научные подходы не в состоянии *объяснить* произведение архитектуры как таковое.

Это возвращает нас к архаическому синкретизму и герменевтике, опыту формирования значимых мест как микрокосма, основные элементы которого — небо и земля (состоящая из камней, воды и растительности). Отсюда — основные отношения, составляющие структуру места и задающие ограничение пространства: **простираение** земли (“растягивание”), дополняемое горизонтом, **вознесение** к небу гор.

Место имеет **размеры**. Величинные ряды охватывают основные *типы мест*, известные нам из обыденного языка: “долина”, “котлован”, “остров”, “полуостров”, “пригороды”, “фиорд”, “деревня”, “башня”, “крыло”, “ниша” и т. д.

Место имеет собственную **пространственную структуру**, которая *складывается из развития и ритма вертикалей и горизонталей*.

Выраженность

Структуру места можно описать как обладающую **характером**. Поскольку характерность качественна, структуру места сопоставляют с однородными (подобными) и различающимися, иерархически разными (более общим и более частным).

Так, каждый дом имеет характер, он *ведет себя по-своему*: молчит, поет, кричит. А вот прагматизм в формировании среды явно ведет к утрате характерности, к бесхарактерному схематизму.

Ландшафт складывается из богатства разнообразных “мест”. Нужно понять особый характер места, суть его неповторимости. В качестве возможных определений характера Норберг-Шульц приводит романтический (парадное жилище в Норвегии), классический (пространство европейского юга) и космический (пустыня) типы. Характер имеет определенную выраженность [723-724].

К. Линч* отмечает два важных для данного ракурса положения: человеку чрезвычайно важно иметь **упорядоченный образ среды**, а такой образ может возникнуть лишь в том случае, если среда имеет четкую **структуру**. Соотношение “упорядоченность — > структура” предопределяет и выраженность, но эта, вторая, связка всегда вариативна.

* * *

Психологические функции среды, по Дэвиду Кантеру, [714] основываются еще на одном фундаментальном понятии: это — “опыт”. Основной его тезис таков: восприятие среды “встроено” в наш опыт.

Предполагая, что ключевым выступает полисемический термин “место”, Кантер сводит воедино представления в таких областях, как география, градостроительство, архитектура, психология и социология.

По О.Ф. Боллну, “место” — всегда ограниченное пространство, созданное человеком в соответствии с его намерениями. Кантер же считает, что “место” — это **еще и человеческая деятельность и представления**, имеющие отношение к конкретному месту.

1) Психологические аспекты проблемы “значения” в пространстве

Архитектура, как искусство пространства, всегда “говорила” со своим зрителем: она была носителем разнообразных **значений**, начиная с всеобщих, ментально-космических, и заканчивая неповторимо-личностными.

Но в XX веке архитектура модернизма породила ряд неизвестных ранее феноменов, среди них — молчание.

В начале XX-го века возникло отношение архитекторов к обществу как пластичному материалу для реализации собственных установок. Крайнее ее выражение содержалось, кстати, в советской концепции “жизнестороения”, в рамках которой проектировщик считал, что **может “склонить людей к совершенно новому образу жизни**, и поэтому он **создавал новые значения** в среде, формы, пространственные отношения и функции” (У. Эко). И хотя Эко [41] говорит об архитекторах западного модернизма, тип отношения к человеку здесь один — диктат неких тотальных идеологических схем при крайне обедненной элементарно-геометрической палитре выражения.

Истинный результат подобных экспериментов с социумом обнаружился лишь со временем: вместо новых идей, выраженных новым пластическим языком, рядовой зритель видел примитивные комбинации линий, плоскостей и объемов. Эта “непонятность народу” стала действительной причиной уничтожения советского художественного авангарда, а для архитектуры Запада формальная организация пространства, в котором культурный смысл заменен интуитивно понимаемым, как антигуманная стала осознаваться достаточно поздно [582].

Выдвинутый функционалистами взамен первого тезиса соответствия формы ее функции и “правдивости” архитектуры (выражение внутренней структуры здания в его форме) также в итоге оказался уязвимым. Внутренняя форма здания нередко находится в противоречии к внешней, а между внутренним и внешним обнаружилось достаточно много других вариантов соотношения. Жилые районы массовой застройки, построенной в стиле функционализма, не просто отказываются “разговаривать” с потребителем — оказалось, что в них вообще невозможно полноценное активно-деятельностное существование. Потребовалось противопоставить состоянию перцептивной монотонии (возникающей при постоянстве простоты форм и “дефиците изменений”) нечто качественно иное.

Третий тип отношения возникает исторически вместе с системогенетикой и в ряде моментов походит на нее. Во-первых, он содержит представление о “неоднородности” (а значит, и иерархичности) жизненного пространства, о “принципе поли-”, требующем учета “множественной действительности”. Такой подход может иметь разную окраску (доминанту), например аксиологическую. Умберто Эко предлагает выход: в процессе проектирования раскрывать “код” системы *социально значимых пространственных ценностей*, дополняя ее чем-то своим, не противоречащим основному коду. В результате *глубинная структура данной действительности не будет нарушена, хоть и появится новая форма*. Такая установка звучит убедительно, хотя требует не только значительных усилий, но и таланта.

Конструирование многослойной системы значений в среде требует и актуальных акцентов, прочитываемых при беглом обзоре, и сохранения глубинных культурно-ценностных уровней

* Линч К. Образ города. — М.: Стройиздат, 1982. — 328 с.

восприятия. Здесь одной геометрией и средствами формальной эстетики (равновесие, ритм, цвет) и даже функциональными структурами уже не обойтись. Здесь требуется понимать аксиологический язык пространства, культурные пространственные ценности, динамический тип восприятия человека, находящегося в ситуации релятивного, подвижного и эмоционально насыщенного пространства. Эта тема активно осваивается в настоящее время в философии, психологии, в искусстве и архитектуре.

Если исходить из тезиса, что человек воспринимает среду как “свою” только в случае, если испытывает причастность к тому, что в ней происходит, то ситуация с ценностным пространством города становится гораздо сложнее. Способ своеобразной деятельностно-ролевой имитации традиционной системы ценностей предложил польский ученый Ф. Знанецкий (“экологическая позиция”). В нем различаются “избранные члены” территориального социального сообщества, “слуги”, желанные “гости” и нежеланные “пришельцы” (“враги” или чужаки). Ролевая структура, распределение социальных ролей среди обитателей территории, сохраняется, как оказалось, не только в сельской усадьбе, но и в городской квартире. Современный феномен “одиночества в толпе большого города” сравним с неприкаянностью “чужака” в средневековом поселении (ситуация со столичными “лимитчиками”).

По мере увеличения ускорения жизни, роста ее динамичности, постоянно рождаются новые ценности, в том числе и визуально-пространственные. Все меньшее значение имеет общественное, все больше — неповторимо личностное (совокупность комплексов коллективного и личностного потребления в организации пространств). В этой новой ситуации необходимо **создать среду, обладающую множеством значений**, человеческое пространство, содержащее ценности и смыслы, отвечающие перцептивным возможностям и особенностям человека. Это постулировалось Э. Холлом, А. Парром, И. Платом, Альдо ван Эйком, Р. Вентури, У. Моором, Р. Стерном, П. Грейвзом и многими другими [41].

Сказанное убеждает в целесообразности такого понятия, как **оптимальная перцептивная ценность пространства**. Она подразумевает наличие в пространстве визуально воспринимаемых символов (иконических знаков), а также идентификацию пространства (с соответствующим уровнем мобилизации, восприятия, активностью поиска сообщений в среде).

* * *

Взгляды теоретика архитектуры Д.Т. Круликовского (Польша) мы также включаем в наш обзор: хоть они и относятся к 80-м годам, они как бы подводят итоги обозначенной теме. В “репертуар” ценностей, которые могут быть реализованы в пространстве архитектурными средствами, Круликовский включает большой набор, представляющий из себя при внимательном анализе иерархию иерархий. Мы даем компоненты набора в своей группировке: в иерархии сверху вниз, от Логоса до Сомы (такая группировка близка пяти принципам дизайна, выдвинутым Л.А. Зеленовым [233]).

1. Общие и духовные ценности:

исторические (архитектура в прошлом и будущем, ее связь с выдающимися событиями современности);

познавательные (включающие символические, философские и другие элементы, доступные пониманию воспринимающего человека);

сакральные (относящиеся к различению обычного и уникально-священного в среде);

идеологические (связанные с воззрениями социальных групп, народов или касающиеся всего человечества).

2. Социологические ценности:

общественные и индивидуальные (связанные с пространствами для многих людей и с камерными, интимными для немногих или одного человека).

3. Эстетико-художественные ценности:

эстетические (отражающие эмоциональный настрой, выразительность);

художественные (ценности формирования архитектурного объекта как произведения искусства);

формальные (геометрическая форма, величина, колористика, освещенность, фактуры поверхности, акустика и т.д.).

4. Утилитарно-вещественные (инженерно-эргономические) ценности:

потребительские, в свою очередь подразделяемые на **физические и психические**, и технические.

Физические ценности связаны с возможностью нормального размещения предметов и функционирования людей в пространстве.

Психические — связанные с приспособленностью пространства к психическим функциям человека (отдельных людей или коллективов).

Технические — относятся к качеству оборудования и устройств.

5. Экологические ценности:

естественные, природные и ландшафтные ценности, имеющие отношение к физическому и психическому здоровью человека, находящегося в пространстве.

Стратегия конструирования авторской концепции может быть построена на выборе определенных пространственных ценностей, соответствующих конкретной задаче.

Интегральная ценность пространства — ощущение человеком пространства как “своего” — подразумевает совпадение реально существующего пространства с ожидаемым (существующим в представлении человека, соответствующим его прогнозам). Высшая степень соответствия — знакомое пространство, адекватное представлениям и привычкам личности, резонирующее с ним. Когда такая резонансная удача удерживается долго и массово, возникает устойчивый “дух места”.

Самая низкая степень ценностного соответствия — это пространство, пребывание в котором требует психологической ломки, преодоления, насильственного привыкания. По типу это — психологическая тюрьма.

* * *

Социосемиотика архитектуры в трактовке И. Гласберга (Аргентина) [41] также подразумевает понимание ценностей архитектурной среды наряду с социологическими, психологическими, историческими, историко-культурными, экономическими, географическими и т.д. Он акцентирует, что одна и та же среда по-разному прочитывается проектировщиком и потребителем: решения, кажущиеся удовлетворительными в процессе проектирования, не находят адекватного отражения в восприятии осуществленного в натуре объекта.

При дистанцировании от среды (приезд в незнакомый город) сознанием фиксируются именно значимые элементы пространства.

Близко трактует проблему различий в прочтении значений А. Исодзаки (Япония) [711]. В движении между концепт-метафорой проектировщика и метафорой в индивидуальном воображении потребителя формируется некий калейдоскопический слой значений (представления о среде в сознании людей).

* * *

М. Крампен (“Значение в городской среде”) считает, что **проблема значения — одна из центральных в жизни человека**, так как **жизнь без значений приводит к самоуничтожению личности**.

Основной его позицией является убеждение в том, что необходимо развести содержание восприятия двух значений архитектурной среды: значения, принятые во внимание проектировщиком, рождаются и умирают, утрачивают смысл, стираются до банальности в восприятии жителей.

Исследуя **эмоциональные оттенки восприятия архитектуры**, Крампен выяснил, каким образом происходит восприятие и оценка **формы и значения**. Он стремился **выявить внутреннюю семиотическую структуру обозначающего**. Им экспериментально-психологически доказано, что функциональное и семантическое значения в восприятии среды не совпадают (здание, решенное в элементарных формах, воспринимается излишне многозначно). Применяя метод семантического дифференциала, Крампен показал уникальную роль социально-образовательного уровня людей в визуальных оценках среды: чем выше уровень культуры

(образованность), тем ближе оценки к общекультурным требованиям, чем ниже этот уровень, тем утилитарнее вкусы.

Среда — это фон жизни, наполненный значениями и обеспечивающий необходимый набор полезных стимулов и информации. Для архитектора важнее поставить и решать вопросы: “что заслуживает внимания в городской среде, как приобретаются значения и каким образом они удерживаются в сознании потребителя архитектуры, и в результате чего эти значения утрачиваются?”, — чем биться над проблемой среды формальными средствами.

Крампен — исследователь эстетических оценок оптимальной меры сложности стимулов окружения, а также семиотической структуры архитектурного стиля. К числу важных нерешенных проблем психологии архитектуры он относит, например, проблемы исторических изменений, имеющих место в семиотических структурах.

Из его работ следует вывод, что упрощенная и обедненная стилистика современной архитектуры есть следствие неадекватных представлений проектировщиков о потребностях человека в среде и что при этом стилистика отнюдь не обусловлена ограниченностью технико-экономических возможностей.

* * *

Так в целом возникает **понимание значения** в пространстве как явления, обращенного к глубинным психическим структурам человека.

2) Трансактная и средовая психология

В США представители трансактной и средовой психологии (З. Кентрилл, Ф. Килпатрик, И. Альтман, В. Иттельсои, А. Ривлин, А. Эймес, Х. Прошанский и др.) развивали концепцию, близкую к нашим отечественным общим теориям деятельности [236; 274]. Интересно провести эту параллель, но следует понимать, что в центре интересов этих психологов стоит не сама деятельность, а человек, и даже не столько человек, сколько *возможность управления* его восприятием и выбором в разных социальных ситуациях. В этом смысле устремления скорее кибернетические.

В трансактной и средовой психологии человек измеряется деятельностью: “некто есть то, что он делает”.

Психологов интересуют характеристики процессов восприятия. Для этого они исследуют субъектную базу восприятия, говоря языком общей теории деятельности, — потребности и способности личности.

Со стороны способностей восприятие формируется на базе прошлого опыта.

Но восприятие вместе с тем деятельность, обусловленная ожиданиями (мотивами, структура которых актуально отражена в потребностях человека). Человек в восприятии настроен на те признаки, которые отражают его ожидания (“положения”), а они формируется в деятельности человека.

Потребности и способности (как некие фильтры) формируют *выбор* человека. Если выбор не удовлетворяет человека, то сам выбор может быть изменен посредством практических действий.

2.2.5. Герменевтико-феноменологическая линия

в исторической психологии

Ядром этого направления стали герменевтика и феноменология, а авторство, как правило, принадлежат историкам-интерпретаторам. Вот характерные примеры.

Голландец Я. Ван ден Берг в его книге “Метаблетика, или изменение людей” (1960) феноменологически интерпретирует историческую психологию. Для него давно ушедшие в историю формы мировосприятия осмысляются через **психиатрическое вчувствование в душевные отклонения людей прошлого**.

Немецкий историк средневековья А. Борст в работе “Формы жизни в средние века” (1973) идет по **линии истории ментальности**, которая связана с пониманием условий жизни людей прошлого.

Швейцарский ученый Ж. Гебзер в своем трехтомнике “Происхождение и современность” (1973) создает уникальный синтез герменевтического и классического историко-культурного подходов. Его направленность можно выразить как раскрытие *генезиса становящегося* “холистического восприятия”.

Начав с обзора зрительных представлений европейской культуры, он парадоксально анализирует становление целостного видения (целостный образ важнее элементов, составляющих его), которого еще нет. Дистанция между историком и пунктами его путешествия в прошлое устраняется через применение модели-символа целостного единого видения. Здесь звучат мотивы гештальтизма, но его подход к проблеме времени базируется скорее на идее экзистенции, где настоящее не часть времени, а само существование. Усилия историка направлены на то, чтобы сделать *несуществующее* прошлое *существующим* в настоящем.

Для нас он интересен прежде всего потому, что это — очерк генезиса европейской культуры **в аспекте визуальных представлений**. Доперспективный и перспективный этапы сменяются на аперспективное познание, интегральное видение (кстати, эту модель во многом повторил в своем пересказе И. Середюк [516]). Интегральное видение будущего не только холистично (целостно, нечастично), но и безгранично в хротопе: оно проникает всюду.

Последователь И. Мейерсона Ж.-П. Вернан

Если вспомнить довольно необычную методологию этого направления, то в новом историческом контексте она, конечно, могла оказать определенное влияние на развитие психологии. Средине века нуждалась в синтезе и гармонии и потому не случайно в исторической психологии последней трети века актуализировались работы ученика И. Мейерсона — Ж.-П. Вернана. Трилогия Вернана посвящена конкретным историко-генетическим проявлениям, в частности Древней Греции: движению от мифа к логосу [659].

Вернан анализирует социально-политический контекст исторических этапов развития психики, где психолог рассматривает чуть ли не всю культуру в качестве **творений как выражение организованной ментальной активности**. В знаковых последовательностях культурных творений Вернан ищет “человека как он есть”, неотделимого от социально-культурных условий, созданных человеком и создающих его.

Начала, заложенные Мейерсоном, он развивает в сторону структурализма, привлекая для анализа и социокультурный план, и семантически-содержательный, и формально-семиотический. Важно отметить, что формально-логические способы анализа (изучение классификаций, способов кодирования и декодирования в культуре) здесь дополняются герменевтическими приемами. Важно не только декодировать, например, миф, но и достигнуть его понимания. Зачастую такая герменевтическая “собственная логика” мифа внутренне противоречива и в принципе противостоит рациональной бинарной логике.

Социологизм вульгарного толка объяснял явления культуры через совокупность социальных условий, но аспектов подобного рода в науке много, и доминантные подходы всегда стремятся свести один аспект к другому. Герменевтика пыталась интерпретировать эти явления, но утрачивалось целое.

Вернан пытается решить задачу интеграции (уловить и понять) и единым интегративным началом у него выступает человеческий факт. Он позволяет уловить во всех измерениях культуры феномен *неразрывно социальный, эстетический и психологический*, и понять, каким образом эти стороны комбинируются и сочленяются в целое. Однако продвижению к *синтетическому видению культурного явления* мешает изначальное устремление построить историческую психологию исключительно на эмпирической основе. Оно базировалось на отрицательном отношении к возможностям аналитической науки, спекулятивно-эклетиической по мнению последователей И. Мейерсона. Выход был найден на пути введения понятия о “*внутреннем плане культурной деятельности*”.

Интересно, что этот ход возвращается к домейерсоновскому состоянию науки. Он базируется на идее П. Жане о “тенденциях” (тенденции выражаются через развитие цивилизации) и на книге А. Делакура “Язык и мышление” (лингвистически предварившей подход Мейерсона, поскольку в нем язык есть “человеческая функция”).

Антиковедческие работы Вернана выходили в 60-70-х годах и заново актуализировали почти забытую книгу Мейерсона.

2.3. Школы психологии последней трети XX века

2.3.1. Постмодернизм

Постмодерн точно соответствует тенденции цикла XX века — в третьей трети века совершается переход от натурального сайентизма к его противоположности (антинаучности, мистике, личностному началу). А в качестве переходного этапа здесь может выступать только гуманитарная наука, с ее главным носителем — нарративом. Поэтому в принципе понятно, почему постмодернизм построен на отрицании парадигмы классической науки и лежащей в ее основе идеологии прогресса. Постмодернизм критикует науку, и очень часто на этом его функция и заканчивается. Его устремления: передать характер додискурсивного интеллекта, одержать победу интерпретации над дискурсом, что близко к замыслу ницшеанской философии. Вообще постмодернисты во многом наследуют Ницше, не акцентируя этого.

Вот почему так естественна обращенность постмодерна прежде всего к гуманитарному знанию. Здесь не просто критикуется его научный аспект — он своеобразно используется в качестве материала для игры в “деконструкцию”.

Поясним суть игрового начала на примере романов У. Эко: “Имя розы”, “Маятник Фуко” [675] и “Остров накануне”. Вместо языка парадигмальной науки здесь принципиально используется нарратив, и это не беллетризирующая линия гуманитарной науки, а полноценное художественное экспериментирование. В нем активно используется особый постмодернистский квазижанр: это — коллаж или пастиш, самопародия, попури из разностилевых и культурно-исторических кусков, из фрагментов философских и научных работ. Здесь в качестве материала используются преимущественно реальные исторические документы и “вторичные” культурные материалы (в том числе апокрифы). Здесь очевиден возврат к нарочитому анахронизму, почерпнутому из ранних исторических писаний, что имеет важнейшее значение в эстетике постмодерна. С первого взгляда невозможно понять, что романы Эко отнюдь не классические романы со своей философской доктриной (как, например, у Достоевского), а остроумная интеллектуальная пародия, результат художественно-интерпретационной игры автора с письменными текстами.

Итак, в постмодернизме наиболее важны опыты, в которых есть игра исследователя с материалом, отчего в разряд первых авторов попадают М. Фуко и, конечно, Ж. Делёз [198-200], о котором мы подробно говорили в главе об истории герменевтики.

2.3.2. Линия исторической психологии

1) Культурная психология США

Это течение инициировалось Дж. Брунером, оно выглядит как трансформация идей когнитивизма в психологическое человекознание с культурно-историческим акцентом. Его задачей являлась перестройка психологии с помощью исторического гуманитарного знания. В качестве центрального процесса для оживления идей когнитивизма в “культурной психологии” было предложено перейти от “поведения”, к “действию”, *определенному в культурной позиции*.

Действие рассматривается прежде всего в его *интенции*, с учетом множества взаимодействующих интенциональных состояний участников. Для этого потребовалось вернуться к проблематике создания смыслов (meaning-making) и вновь обратить внимание на понятие “значения”.

Принципиально здесь содержится только один теоретический ход: сводятся воедино учение об интенциональности сознания и методы культурно-исторической школы. Что касается методов, здесь фигурирует этнометодология, заимствующая приемы обыденного сознания. В обыденном сознании культурная психология имеет и свой фундамент и свой объект. В связи с этим она претендует на то, чтобы выступить идеологом и демократическим критиком своего общества.

Несколько иной вариант “культурной психологии” предлагает М. Коул, с теорией “социокультурно-исторической психологии” или “культурной медиации”. В центре ее — культурное действие. По сути, это — вариант теории деятельности, воссоединяющий идеи Дж. Дьюи и А.Н. Леонтьева, в котором отсутствует доминанта, — все артефакты равнозначны.

2) Немецкая критическая историческая психология

Течение возникло в 80-х гг. XX-го века в Западной Германии для создания исследовательских проектов и программ и базируется на трех источниках: на социологии познания К. Маннгейма, на труде Н. Элиаса о развитии цивилизации в Западной Европе и на социально-философской теории Франкфуртской школы.

Саморефлексия авторов данного направления такова: психология начала терять свои гуманистические качества, стала инструментом массовой культуры и служанкой технократии.

Вот почему в 90-х годах они обратились к науке об архаических и классических основах современной цивилизации. Их попытка состояла в том, чтобы выдвинуть антитезис двум крайностям: прагматическим психотехнологиям и психотерапиям, имеющих в основе не столько психологию, сколько магию.

3) Отзвуки линии И. Мейерсона в работах М. Детьена

С тех пор, как целью наук о человеке стал живой опыт, психология приняла сверхзадачу улавливания мгновений жизни. Особо ценимыми стали в ней методы фиксации содержания психической деятельности. В начале века они активно изобретаются и осваиваются, а в конце — не менее активно ставятся под сомнение.

В потоке работ по семиотическому анализу культурных явлений 70-80-х годов выделяется книга М. Детьена “Изобретение мифологии” (1981). По методу это историческая психология мейерсоновской линии, отражающая вместе с тем методологические веяния и общий скепсис постструктурализма, а звучание книги обусловлено ее скандальностью [659].

Тематика Детьена — генетические аспекты мифа, отношение мифа к рассудку, взаимоотношения устной традиции и письма. По мнению ученого, мифология является продуктом обработки устных преданий ранней письменностью. Его тезис: “Миф рождается вместе с рассудком” — переворачивает главный вопрос науки о мифе с ног на голову. Современные исследователи мифа, говорит он, пытаются найти некий “первоначальный смысл” в материале, который они сами же и организовали. Чтобы разорвать этот замкнутый круг, нужно отбросить “греческую парадигму”.

С нашей точки зрения, эта работа — культурогенетическая: в ней, по сути, Детьен акцентированно рассмотрел не столько миф и рассудок, сколько два разных генетических канала трансляции культуры, устный и письменный.

Канал устной передачи и хранения социальной информации — это мнемическая неспециализированная активность, при помощи которой внедряется *воспроизведение поведения* человеческого рода. Устная традиция транслируется посредством жестов и слова. Ее роль для человеческого рода — генетическая, как можно понять, приближающаяся по уровню к биогенетическим видовым программам.

Средства ее закрепления берутся из традиции: приемы устной передачи информации от поколения к поколению построены на игре “между изобретательной памятью и позабытым”.

Канал письменной передачи и хранения социальной информации (и “письменная память” как его содержание) резко контрастируют с дописьменным типом. Эти каналы социально-культурной трансляции в чем-то взаимоисключающи, не совместимы друг с другом. В силу этого Детьен и выражает сомнение в способности науки запечатлеть дописьменное состояние человечества. Он не просто теоретически оспаривает возможность “проникнуть туда, где кончается текст” — его скепсис направлен на *критику письменного рассудка как такового*.

На рубеже 80-90-х гг. он сконцентрируется именно на проблемах письменности.

4) Структурные универсали архитектурной композиции в истории

Анна Тинг в работе “Геометрическая протяженность сознания” прослеживает идеи Юнга в истории архитектуры и пытается охватить и систематизировать обширный исторический материал. Информации о ее работе очень мало [526], поэтому мы выражаем скорее наше понимание ее идей через отношение к собственной концепции.

Как нам кажется, конструкция ее метода изначально двухэтажная.

В истории существует набор константных инвариантов — архетипичных образов. Архетип такого рода лишен оценочного содержания, принципиально амбивалентен. Архетипы композиционных структур формируются с развитием социального и исторического самосознания индивида. Архетипы способны порождать определенные “психические напряжения”. Это — опорная структура, которая носит у Тинг объективный характер, мы бы сказали — ментально-репрезентативный.

На нее силой “творческой энергии надеваются подвижные формы”, т.е. художник в поисках формы, адекватной его замыслу, как мы считаем, интонирует эту опорную структуру. Жесткая детерминация (за счет архетипов) дополняется здесь мягким личностным интонированием.

Природа структурных архетипов композиции в зодчестве покоится на геометрических закономерностях симметрии. Идея о существовании структурных универсалий архитектурной композиции выражена в истории как последовательность усложнения пространственных представлений.

Циклы истории выстраиваются ею по основанию **акцентирования того или иного вида симметрии**: зеркальной, вращения, винтовой, спиральной. Модификации симметрии демонстрируют архетипические, универсальные геометрические черты архитектурной композиции.

От Египта до наших дней Тинг выделила 11 циклов длительностью от 500 до 1000 лет. Это — циклы эволюции человеческого сознания, основанные на учении о психических циклах в истории культуры. Жизнь архитектурных форм обновляется снова и снова, создавая новые тела геометрии, а циклы форм в истории повторяются (интеграция — дезинтеграция).

2.4. Некоторые выводы по поводу истории западной психологии XX века

Прежде, чем мы перейдем к теме советской психологии, довольно специфической на этом свободном фоне конкурирующих течений западной науки, нужно обозначить некоторые тенденции. Их не хотелось обострять в ходе изложения, дабы не вгонять материал в схему, но в выводах это позволительно и даже желательно.

Во-первых, как ни крути, отчетливо видны три этапа в развитии психологии.

Первый этап (1920-1953 гг.) подвержен идее поголовной *инвентаризации*: все меряют и взвешивают, устанавливаются пределы шкал. Это — этап *объективирующий*, и самым страшным ругательством в нем является “интроспекционизм”. Это — этап *экспериментирующий*, где экспериментальной становится даже эстетика. Это — этап проектный, и отсюда — выплескивающееся из него желание “всех построить”, внешний мир побыстрее освоить, жизнь в социуме рационализировать. Человек рассматривается в этом времени прежде всего как социальное — функция, материал.

Это — этап, *глобальный по масштабу*: и по историческому масштабу (весь генезис, вся история), и по объекту (все человечество, социопсихология). Русский социогенетизм как их синтез идеально отображает обе закономерности. Наконец, это — этап *рационалистический*, и если говорится в данный период о герменевтике, то лишь в ракурсе *фундаментальной онтологии*. Ослепленный рационализмом, этот оптимистический этап ознаменован поиском *всеобщих законов*, структурных и прочих *инвариантов*: они ищутся в архетипах, в коллективных представлениях, в менталитете и в психоистории функций. Универсалии стали основным моментом, к которому стремятся совершенно противоположные по установкам школы гештальта, бихевиоризма, психологической теории деятельности.

Второй этап (1953-1985 гг.) — равновесный. Впервые в центре интересов — *человек*, в своем полноценном биосоциальном состоянии. Отсюда в психологии интерес ко всему, что мы уже не раз перечисляли: к уму, к деятельности, к функции, к асиологии, к этике и эстетике, к психологии личности и к психологии малой группы. Отсюда — попытки сочетать аналитику и герменевтику. Впервые наступает *равновесный масштаб*: ценится мироощущение “здесь и сейчас”, но — в исторических пределах равновесия прошлого и будущего, в пространственных пределах между космосом и Землей, между всемирностью и малой родиной.

Третий этап (1986-2019 гг.) — в самом разгаре, но про него уже все ясно: нужно поставить противоположные знаки всему, что характеризует первый этап. Это — этап *субъектный*, в нем ценится *уникальное*, эксклюзивное, частное, всюду приветствуются *иррационализм* и полумагические психотерапии. Исследования здесь *локальные*, мелкого плана, назавтра никому не интересные; их масштаб — мизерный. Начиная с постмодернизма они направлены на ломку старой научной основы, хотя противопоставить ей ничего не могут и не смогут. Интерпретация и авантюрный блеск легкого *гуманитарного нарратива* здесь ценятся выше тяжеловесного объяснения и нудной аналитики. В науке ценится краткое и политически актуальное, начинается вал критических статей.

Масштаб последнего этапа, как и масштаб исследований, *мизерный*. И в пространстве, и во времени в основном востребованы переливы прошлого. Проективность порицается — поощряется умение сохранять хрупкое прошлое. Всеобщий пессимизм вырождается не просто в скепсис — он переходит в экстатическую эсхатологию.

Человека в этом времени психология рассматривает в таком жутком *биологическом* приближении, что сама испытывает от него тошноту. Она теперь прислуживает гедонизму богатых и лелеет оттенки их все более извращенных ощущений.

Самой ужасной особенностью данного момента истории становится технотронное поглощение человеческой личности виртуальным миром техники. Личность в силу производственной необходимости все больше втягивается в мир компьютеров, интернета, телевизоров и сотовых телефонов. Там человеческая целостность нивелируется и донельзя упрощается при помощи психотехнологий и ухищрений современного компьютерного когнитивизма. Проникновение этого явления и в политику, и в масскульт не оставляет личности никакого шанса.

Это означает, что грядет новый цикл, когда все напластования будут изжиты, как бы болезненно это ни происходило.

Глава 3. СОВЕТСКАЯ И ПОСТСОВЕТСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ XX ВЕКА

3.1. Социогенетизм и теория деятельности

Как мы показали выше, экспериментальная психология XIX века изучает преимущественно сознание преимущественно интроспективными методами. Но самонаблюдение, при всех ухищрениях интроспективного метода, несводимо к лабораторно-аппаратурным процедурам. Тем не менее **понимающая психология** и в XX веке продолжает разрабатывать индивидуально-рефлективную сторону сознания — мы описали этот процесс при обращении к истории герменевтики.

Психология делает шаг к объективированию психического, введя диаду “сознание — поведение”. “Новые” психологи XX века всячески стараются исключить из рассмотрения субъекта, но для начала им удается лишь сместить акценты: индивидуализированный субъект психоанализа подменяется социализированным субъектом, предельно далеким от уровня физиологии. Такой выбор точно соответствует *менталитету трагического*, в котором доминирует не человек, а общество. Вот почему социологические объяснения происхождения и функционирования психики у Э. Дюркгейма и Л.С. Выготского во многом идентичны, хотя и построены на противоположных мировоззренческих основаниях.

Французский социолог Э. Дюркгейм считал высшие этажи психики (особенно — мышление) продуктом социальной истории [217-218]. Мысль он понимал как “идеальный предел, к которому мы все более и более приближаемся, но которого мы, вероятно, никогда не достигнем”. Психика, с его позиций, многоярусна и устроена иерархически — от субъективного к объективному, от случайного к всеобщему. Психика человека изменяется на протяжении истории, причем по направлению ко все большей объективности и всеобщности, при этом происходит “вытеснение индивидуального социальным”. Как пишет В.А. Шкуратов, “во французской социологической школе индивидуальное сознание растворялось в коллективных представлениях так, что в конце концов от него оставался только некий фон, сумма органических ощущений, ореолом окружавших социализированное “Я”. Сознание оказывалось индивидуальной организацией неиндивидуальных представлений. Так снимается коронная идея интроспекционистской психологии о врожденном характере некоторых духовных элементов, механизмов, структур сознания. Индивидуальное (несоциальное) сокращается до последнего предела его личной определенности, где оно еще сохраняет форму субъекта (целостность, саморегуляция, социальная активность), но на долю внесоциального остается некоторое количество личностных признаков (по крайней мере глубинного синтеза социального опыта)” [659]. Человеческая индивидуальность здесь заменяется социальными представлениями, а собственно индивидуальное уходит в темную область бессознательного.

Следующий шаг в истории психологии делает Л.С. Выготский, чьи теоретические взгляды в целом сопряжены с марксизмом. В его культурно-исторической теории вводится триада “сознание — культура — поведение”. Дуализм индивидуального и социального, биологического и культурного в его теории вроде бы снимался. В отличие от пассивной идеи “поглощения и растворения” французской школы, Выготский приходит к идее **“овладения своим поведением”**, т.е. меняет акцент с пассивного и подчиненного на активное и проективное начало. Это дает человеку шанс *самому распорядиться и своей психикой, и человеческой историей*.

По сути, единая исходная идея социодоминирования приобрела здесь два оттенка: западный — *пессимистический* (индивидуализм не дает индивиду средств для овладения своим поведением) и советский — *оптимистический*, который оказался в исторической перспективе достаточно иллюзорным, хотя и породил ряд уникальных результатов. Во взаимодействии индивидуального с социальным скоро обнаружилось множество аспектов, требующих разработки (например, проблемы *внедрения* социальных понятий и представлений в индивидуальное сознание, воспитание личности) — этим занялись в советской психологии талантливые ученики Л.С. Выготского.

Всякая новая ментальность начинается с инвентаризации. Большевики, получив власть, первым делом занялись инвентаризацией отвоеванного набора ресурсов. Среди этого набора идея *социального овладения биопсихическими ресурсами*, идеологема социального управления поведением личностей, была далеко не последней, хотя и очень страшной (см. роман Замятина “Мы”). Между тем большевики всего лишь реализовывали технократический идеал, в его общественно-доминантной форме. Индивидуализму в этом направлении идти некуда, он может лишь выразить протест “бунтующего человека” А. Камю [285], этим наполнен весь экзистенциализм первой трети века (1920-1953). Общественное, социальное, социалистическое становится очень-очень притягательной идеей, и потому смеси его с индивидуализмом не замедлили появиться и в политике, и в науке. Этим, кстати, был обусловлен уникальный интерес западной науки к теоретическому наследию Л.С. Выготского, которое долго скрывалось в наших спецхранах и по сей день не опубликовано полностью. Его работы, частично изданные в 60-х и более полно издающиеся только сейчас, читаются как настоящие бестселлеры, они ничуть не устарели и все так же притягательны для нового поколения властителей мира.

Суть метода, предложенного Выготским в интересующей нас сфере, состоит в изучении психического не прямо, а опосредованно: “по следам, по влияниям, методом интерпретации и реконструкции, методом критики и нахождения значения”. Тем самым жалкая и второсортная психология приближается к сверкающему идеалу естественных наук: она начинает изучать не только то, что дано в непосредственном опыте, но и нечто опосредованное. “Посредником” здесь выступает вся материальная культура того или иного времени, а главная составная часть культурных явлений — *знаки и понятия*. В учении Л.С. Выготского сознание формируется прежде всего знаками — и “знакоцентризм” стал причиной посмертного двадцатилетнего замалчивания его теории в советское время. Зато как полноценно он зазвучал в период повального увлечения семиотикой!

По Л.С. Выготскому, человеческая психика возникает из интериоризации отношений между людьми. Имея в виду общую логику науки, Выготский не видит различия между историческими и психологическими методами, вопреки В. Вундту, с его интроспекционизмом, и В. Дильтею, с его герменевтикой. Он также не склонен был поклоняться аппаратным методам в науке, иронически называл их проявлением “фельдшеризма”, хоть и знал в них толк: Выготский-экспериментатор известен как автор ряда оригинальных приемов и методик чисто лабораторного плана.

Его называют автором *культурно-исторического направления* в науке. При существовавшем в советской науке запрете на “психологизацию общественных явлений” это в целом верно, но нужно учитывать, что его историзм имеет отнюдь не инструментальный, а методологический и теоретико-эвристический характер. Философско-методологические работы Л.С. Выготского в корне меняют отношение к опыту, гипотезам, эксперименту, анализу-синтезу, индукции-дедукции и прочему методологическому аппарату науки. По сути, он выступает крупнейшим *интегратором научного метода вообще*, и его общенаучное качество начинает осмысляться лишь сегодня. Теория Выготского, бесспорно, была *социогенетической*, и таковой ее признает, например, историческая психология: его теоретическое наследие стало “учением об изменениях социальной природы человека и человеческой природы общества”. Опасность интегративной теории состояла для советского варианта марксизма в том, что она способна была конкурировать с ним. Но Выготский умер, как говорится, вовремя, хотя в данном случае как раз стоит усомниться в естественности его ухода.

Ученик Выготского А.Н. Леонтьев разрабатывает свой вариант социогенетизма [349-350]. Он сместил акцент с запрещенной в советской науке “знаковой детерминации психики” на *деятельностную детерминацию*, напрямую связанную с системой общественных отношений и производную от них. Термин “деятельность” был введен в научный обиход М.Я. Басовым [705], разработавшим учение о человеке как активном деятеле в среде (среду он понимал двояко: как социокультурное окружение и как образ, конструируемый из комплексов стимулов, воспринимаемых в соответствии с потребностями).

Таким образом, строение сознания А.Н. Леонтьев выводит из структуры производственно-предметной коллективной деятельности. В работах Выготского взаимосвязь сознания и деятельности уже была принципиально осмыслена, а потому в учении А.Н. Леонтьева, А.Р. Лурии и А.В. Запорожца [325] она нашла свое развитие в более конкретных и прикладных направлениях

— в психологической теории деятельности, в теории формирования умственных действий, в исследованиях памяти и речи.

Принципиальное методологическое игнорирование Выготским собственно историко-культурологического метода привело к характерным последствиям. В отличие от французской “Новой исторической школы”, московская социогенетическая школа не прибегала к историческим исследованиям, хотя исторические примеры (для обоснования тезиса о происхождении психики из социально-производственных отношений) в ней постоянно привлекались. Для современной системогенетики важно отметить, что Выготский и его ученики сознательно использовали “закон единства филогенеза и онтогенеза”: они применяли его как гипотезу об аналогии между индивидуальным и общественным развитием. Разработанные на материале социальной истории гипотезы проверялись, но, как правило, экспериментально.

Впоследствии различие советской и французской школ было теоретически осознано, и его попытались снять В.П. Зинченко и М. Мамардашвили в структурно-семиотическом методе анализа продуктов цивилизации. Эта остро актуальная тема также нашла продолжение в работах А.Г. Асмолова.

Произведение искусства и психология искусства

По утверждению Л.С. Выготского, главная проблема психологии искусства — это художественное произведение. Причем возможны два акцента в едином исследовательском цикле, один из которых — внешний, другой — внутренний, ввиду чего в современной литературе выделяют две психологии искусства.

Суть проблематики мы изложим предельно конспективно.

1. Существует “психика”, и она приписывается человеку. История психологии содержит множество гипотез относительно их взаимосвязанности.

2. Психическое есть и в человеке, и (непонятно, как) вне человека. Таким образом, есть *субъективированная и объективированная* формы существования психического. Искусство представляет из себя способ и набор форм объективирования психического.

3. Кроме проявлений психики у отдельного человека зафиксированы феномены массового сознания, общественного сознания и т.п. В девятнадцатом веке намечались две ветви психологии, исследующие крайние формы психики: это — социальная психология (“психология народов”) и индивидуальная психология.

Впоследствии виды групповых психических проявлений дифференцировались по размерам группы-организма. Это — особая психолого-социологическая иерархия.

Исходя из этой темы, зафиксируем, что в произведении искусства объективированы проявления не только психики человека, но и “психики общества” (последняя к тому же иерархична).

Произведение искусства есть, с данной позиции, диалог двух “психо”: общества (его групп) и человека. Отсюда — возможность иерархического подхода к произведению искусства в психологии, общие проблемы прогресса искусства.

4. С позиции психики человека, возникает схема, представленная относительно границы — его самого: внешний мир — предмет второй природы (произведение искусства) — человек.

Связанность объективированного и субъективированного приводит к идее: есть нечто **третье**, предполагающее, содержащее, несущее в себе их единство.

Поскольку возникает тройка, то в произведениях искусства возможны три доминанты: объектная, объект-субъектная и субъектная. Они отчетливо проявляются в истории.

5. Объективированность психического во внешнем мире (в том числе “опредмеченность”) — основная проблема психологии (и в том числе психологии истории) XX века.

Л.С. Выготский первым ступил на путь осознания зависимости психики отдельного человека от общества. Но он не развернул, да и не мог развернуть за столь короткий срок, иерархию этой зависимости. Получалось, что психика личности детерминирована непосредственно всемирно-историческим состоянием общества. Идея устояла, ибо не противоречила экономическому детерминизму Маркса.

Из этого контекста у Выготского возникла категория **значения**. Вещи внешнего мира получают свое значение в психике отдельного человека, потому что он включен в общество (значение — это социально кодифицированная форма общественного опыта, по А.Н. Леонтьеву). Освоение значений обусловлено наличием **“отношений”**. Это тоже устраивало марксистов: на место всего универсума отношений в обществе легко подставлялись “экономические отношения”, а от них тянулась нить к “пятичленке” общественно-экономических формаций.

А.Н. Леонтьев понимал, что здесь, между абстракцией всемирно-исторического и конкретным человеком, лежит большое незаполненное поле. Категория “отношений” мешала его развернуть, и не столько научно, сколько идеологически: тут начиналась социология, в то время для России очень опасная стезя.

А.Н. Леонтьев в философском смысле различал то же, что и М. Хайдеггер: бытие и время. Но само “время” у него предъявлено далее ракурсно-психологически, так как все его теоретическое построение ориентировано на решение главной психологической проблемы. От всеобщих “значений” и полустатических “отношений” все равно нужно было сделать шаг к очень опасному в то время отдельному “субъекту”. На этом пересечении появляется понятие “деятельности” — так рождается психологическая теория деятельности А.Н. Леонтьева.

Деятельность связывает и общество, и личность, и не через кентавра “отношений” (это — представление динамического в статике), а непосредственно *во времени*: деятельность существует только во времени. При помощи деятельности и в дополнение к внешне представленным и общественно обусловленным “значениям” человек приобретает **личностные “смыслы”** (“личностный смысл” выступает как отношение мотива к цели деятельности). Такое понимание значения и смысла не единственное — в том же историческом времени были выдвинуты и другие точки зрения, например точка зрения Д. Дьюи и многие другие [250].

Но в данном множестве можно было сделать и другие акценты, правда, нужно было дождаться других времен. Дополнением к “объективной” теории А.Н. Леонтьева послужила “субъективная” теория С.Л. Рубинштейна [496]. Различие их теорий деятельности — в ракурсе: это — взгляды на одну и ту же проблематику *извне* (А.Н. Леонтьев) и *изнутри* (С.Л. Рубинштейн). История их воссоединила как представителей одной “школы деятельности”, и это справедливо.

От *психологической* теории деятельности А.Н. Леонтьева и С.Л. Рубинштейна в 60-е произойдет переход к “функционалистической” по направленности теории деятельности, близкой по установкам к системному анализу. Это позволило ей обособиться как науке и выйти из лона психологии. Проблематику деятельности начали исследовать скорее со стороны ее *социальной* типологии (классификация, порядок, регулярность, границы, ячейки) и внутрисистемного устройства (деятельность как система, деятельность как технология). Происходило это и по отношению к искусству. Именно здесь появилось понимание “эстетического произведения” как результата специфической по функциям и сфере “эстетической деятельности”, отличной от субстанциальной “художественной деятельности” и ее продуктов [226].

Интересно отметить, что существует особая, преобладающая, “леонтьевская”, линия в данном вопросе. Так, А.А. Леонтьев в своих работах “Психология общения” и “Основы психолингвистики” разворачивает личностный коммуникационно-знаковый аспект [347-348]. Близкий ракурс, но в философии постмодерна, развивает известный немецкий ученый Ю. Хабермас [625-626].

В ракурсе “психологии смысла” освещено это направление у Д.А. Леонтьева [351]. Он пробует подвести итоги множеству современных точек зрения на проблему смысла в целом.

* * *

В художественном произведении (и в любом эстетическом произведении) содержатся и отпечаток психики человека (его уровней), и отпечаток “психики общественной” (и его уровней): здесь ведут диалог, как минимум, два разномасштабных психических субъекта, обладающих внешней и внутренней иерархиями. Таким образом, произведение искусства — явление *панпсихическое и полипсихическое*, а также содержащее в себе две альтитуды — надсистемную и подсистемную, уже априори. Таким образом, художественное (эстетическое) произведение — это особый феномен *объективированной субъективности*.

Рассмотрим в связи с этим основные положения “Психологии искусства” Л.С. Выготского — исходного, ключевого произведения всей этой тематики для советской школы.

3.1.1. "Психология искусства" Л.С. Выготского

Исходя из избранной нами основной темы, коснемся незавершенного труда Выготского, написанного в начале 20-х, а увидевшего свет через 40 лет и с тех пор регулярно переиздающегося во всем мире [125]. Это прежде всего методологическая работа, которая уже в момент ее опубликования стала мировой научной сенсацией. Но только сегодня, когда уже сменились три поколения психологов, воспитанных на этой книге, мы можем по достоинству оценить ее общеметодологическое значение. В этом — ее удивительное сходство с работами всей плеяды великих русских ученых начала века, о которых мы говорили в наших предыдущих книгах.

Л.С. Выготский в принципе иначе, чем его современники и предшественники, понимает психологию искусства и ее цели. В гомеостатические 60-е годы XX века (с их равновесием рационального и иррационального) ученые увидели тонкость и сбалансированность этой незавершенной работы. Но кроме бурного восторга она вызвала некоторую растерянность — так уже не мыслили. Или еще не научились мыслить. Только спустя век мы сможем оценить его полный (в циклическом смысле) **пакетный диапазон взглядов**. Разбирать ее полностью здесь нет необходимости, поэтому мы попробуем свести разбор этой работы к ряду основных положений и моделей, иллюстрирующих ее системогенетическую направленность.

Трехъярусное иерархическое устройств психики человека

Прежде всего Выготский постоянно использует модель трехуровневой иерархии (хотя нигде не рисует ее в данном графическом виде), которая может иметь несколько связанных оснований, например таких:

ЛОГОС — Ум (рациональность) ———— социальность (общественное)
 Душа — Чувства (иррациональность)
 СОМА — Тело ————— индивидуальность (животное)

Выготский нашел у Аристотеля определение, в котором человек понимается как "общественное животное": это — одно из парных оснований иерархии. Остальные мы уже неоднократно анализировали [24] и встретимся с ними еще не раз.

Три подхода к предмету психологии искусства

Еще в предисловии Выготский выделяет совокупность существующих взглядов на психологию искусства. Для начала он отделяет ее специфику от специфики социологии и эстетики и приводит следующие характерные точки зрения:

“социологическое рассмотрение искусства не отменяет эстетического”;

“эстетику можно определить как дисциплину прикладной психологии”;

“искусство выходит за пределы эстетики... но оно начинается в эстетической стихии”;

“психология искусства должна иметь отношение и к эстетике”.

Трехуровневая иерархическая модель приобретает здесь предметную определенность:

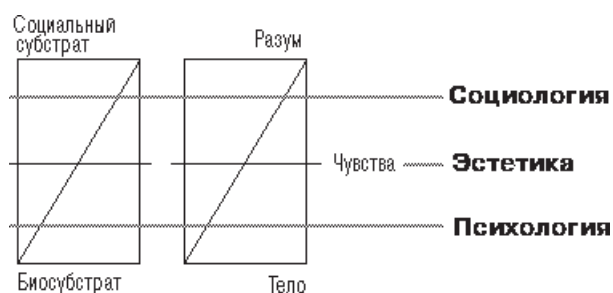


Рис. 4. Три уровня наук и биосоциальный субстрат человека.

Социолого-психологическая иерархическая тройка

Выготский намечает отграничение социальной психологии от коллективной и индивидуальной. По сути дела, он применяет трехуровневую схему в психологическом ракурсе и разводит целое на *три разные психологии*.

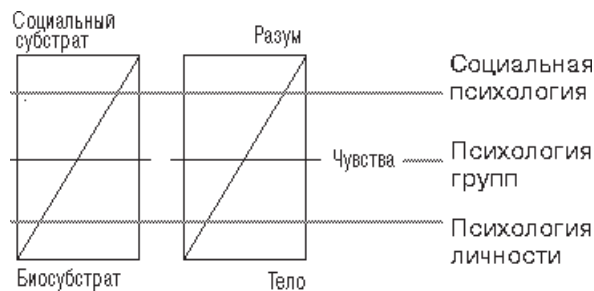


Рис. 5. Три уровневых типа психологических исследований.

По поводу *социальной психологии* он пишет: “точка зрения социальной психологии или психологии народов, как ее понимал Вундт, избирала предметом своего изучения язык, мифы, обычаи, искусство, религиозные системы, правовые и нравственные нормы”. Выготский призывает “изучить самый раствор, самую общественную психику, а не идеологию. Язык, обычаи, мифы — это все результат деятельности социальной психики, а не ее процесс”. Что характерно, процесс бытия общественной психики не описан и поныне.

Касаясь широко известных взглядов В.М. Бехтерева на *коллективную психологию* [77], он отмечает: “Предполагается, что есть особая индивидуальная психика, а затем уже из взаимодействия этих индивидуальных психологий возникает коллективная, общая для всех данных индивидуумов. Социальная психология при этом возникает как психология собирательной личности”. Уже тогда он подвергает подобные взгляды критике: “эти психологи не допускают мысли, что в самом интимном, личном движении мысли, чувства и т.п. психика отдельного лица все же социальна и социально обусловлена”.

Интересно для нас то, что именно в *единичном* (психика отдельного человека) он увидел *слияние многого*, как и мы в единичном произведении искусства видим такой же “фокус”, соединяющий горизонтальное и вертикальное разнообразие. Для Выготского неразрывность этого образования очевидна — вот почему и “психика отдельного лица все же социальна и социально обусловлена”; человек есть биосоциальный субстрат, и изучать отдельные его стороны можно, лишь памятуя об общем.

Синтезируя *проявленность в художественном произведении социальной и личностной психологических составляющих*, Выготский говорит, что социальная психология Ю, как и “интерментальная психология (интерпсихология) Тарда”, должна получить совершенно другое значение при исследовании феноменов искусства: “следует различать социальную и коллективную психологию” так, чтобы “различие основывалось на степени организованности изучаемого коллектива”. Аналогом выступает “понятие об общей рефлексологии, в отличие от коллективной у Бехтерева”.

“Что же тогда составит предмет коллективной психологии в собственном смысле слова?” — задает вопрос Л.С. Выготский, и отвечает, что это — некая **часть личной психики в условиях ее коллективного проявления**. “Таким образом, вместо социальной и индивидуальной психологии следует различать социальную и коллективную психологию”, — заключает он. Именно это его рассуждение и позволяет нам подтвердить адекватность выдвинутой выше трехъярусной модели.

Объективно-аналитический метод

Рассматривая “центральную идею, методы ее разработки и содержание проблемы” психологии искусства, Л.С. Выготский обращается к центральному понятию — к “объективной психологии искусства”. Психология искусства его времени была ориентирована на “признание преодоления материала художественной формой”, а для исследования данной проблемы избирала “объективно-аналитический метод”.

В трактовке Выготского — самые разные взгляды на эту проблематику. Так, он выделил для себя взгляд Геннекена: “художественное произведение как совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции”; как бы сказали сегодня, перед нами — *семиотический подход*.

Интересы Л.С. Выготского не ограничиваются узким пониманием проблемы, и он пишет далее: “Задача настоящей работы существенно синтетическая”, целью ее является “воссоздать целое”.

Переходя к *методологии вопроса* в Главе 1 (“Психологическая проблема искусства”) он пишет: “Две области современной эстетики — психологической и непсихологической — охватывают почти все, что есть живого в этой науке. Фехнер очень удачно разграничил оба эти направления, назвав одну “эстетикой сверху” и другую — “эстетикой снизу”. Переведем это в техуровневую схему, вспомним “спор природников и общественников” в 60-е годы:

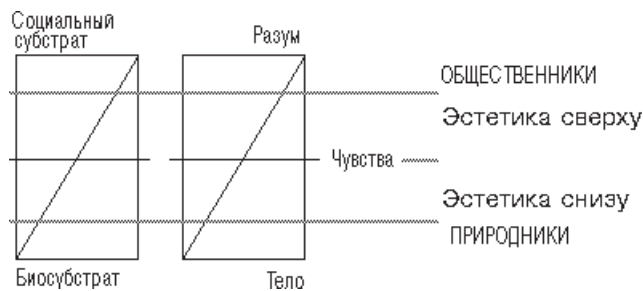


Рис. 6. Два взгляда на эстетику.

Введенное разделение на “эстетику сверху” (“из природы души”) и “эстетику снизу”, которая “...посвятила себя выяснению самых элементарных эстетических отношений”, позволяет выяснить сильные и слабые стороны обоих подходов. В “*эстетике сверху*” чувствуется “сознание необходимости социологического и исторического базиса”, понимание того, что “искусство может сделаться предметом научного изучения только тогда, когда оно будет рассматриваться как одна из жизненных функций общества”. Здесь звучит требование понимать искусство “в его конкретной исторической обусловленности”.

“Из социологических направлений теории искусства” Л.С. Выготский сам выделяет исторический материализм, в котором “искусство рассматривается как одна из форм идеологии”. Если учесть, что книга была написана на основе его работ 1915-22 годов, когда еще ни о каком сталинском истмате и речи не было, то можно только подивиться его прозорливости. Анализируя точку зрения А.В. Луначарского, который “отделяет социологию искусства от психологии искусства”, Л.С. Выготский точно указывает на первоисточник этих взглядов — работы Г.В. Плеханова. Уже в них феномены искусства объяснялись “причинами социологического порядка”. Для Л.С. Выготского ясно, что “изучение действия этих механизмов и составляет предмет психологии, в то время как исследование их обусловленности — предмет социологического исследования”.

Анализируя работу Г.В. Плеханова, Л.С. Выготский пишет: “Итак, в различные эпохи общественного развития человек получает от природы различные впечатления, потому что он смотрит на нее с различных точек зрения”. Он приводит характерную плехановскую цитату: “Стало быть, мы приходим к уже знакомому нам выводу: психологическая природа человека делает то, что у него могут быть эстетические понятия и что Дарвиново *начало антитезы* (Гегелево “*противоречие*”) играет чрезвычайно важную, до сих пор недостаточно оцененную роль в механизме этих понятий”. Для него очень важна следующая мысль Плеханова: “все идеологии имеют один общий корень: *психологию данной эпохи*”.

Здесь мы должны специально акцентировать нашу точку зрения: и Выготский, и Плеханов говорят о том, что мы сегодня называем **менталитетом**, о том, что появление тех или иных произведений искусства достаточно жестко обусловлено именно менталитетом и его модификациями. Это является основой исторического и одновременно классиологического подхода в экзистенциальной системогенетике.

На примере Гюго, Берлиоза и Делакруа Плеханов показывает “психологический романтизм эпохи”, породивший в разных искусствах **общность выражения**, — это то, что мы называем интонационным эстетическим модусом “романтическое”.

Для Л.С. Выготского важно отметить, что “психика общественного человека рассматривается как общая подпочва всех идеологий данной эпохи, в том числе и искусства”, поскольку он имеет в виду как психику конкретных людей, так и объединяющий их менталитет и его состояние.

Выготский утверждает: “Предметом социологического изучения может быть либо идеология сама по себе, либо зависимость ее от тех или иных форм общественного развития, но никогда социологическое исследование само по себе, не дополненное исследованием психологическим, не в состоянии будет вскрыть ближайшую причину идеологии — психику общественного человека... Все дело в том, что искусство систематизирует совсем особенную сферу психики общественного человека — именно сферу его чувства. И хотя за всеми сферами психики лежат одни и те же породившие их причины, но, действуя через разные психические *Verhaltenweisen*, они вызывают к жизни и разные идеологические формы”. Если вернуться к базовой трехуровневой схеме, то Выготский здесь достаточно настойчиво использует авторитет Луначарского и Плеханова, чтобы “отдать кесарю кесарево”, но сохранить *особое место эстетики и психологии искусства*, не давая редуцировать их до социологизма, что, как известно, вскоре все равно произошло: “вульгарный социологизм” и заменивший его “гносеологизм” мало отличались по сути, хоть и открещивались друг от друга.

Говоря о существовании двух направлений в эстетике, он подчеркивает, что “каждое из них получает смысл только в общей философской системе”.

Основываясь на этом понимании, Л.С. Выготский проводит дифференцирование эстетик и замечает, что “историческая эстетика была связана с социальной психологией, а нормативная эстетика — с индивидуальной”.

Но гораздо более существенным, чем различие количественное, для него является различие качественное: различие между *субъективной и объективной психологией искусства*.

Эстетическое переживание остается загадкой, поскольку “искусство в том и состоит, чтобы скрывать искусство”, как говорит французская поговорка.

Поэтика и выразительность

Анализируя процессы, происходящие в психологии его времени, Л.С. Выготский резюмирует: “Мы имеем группу психологов, ушедших еще глубже в субъективизм, чем прежде (Дильтей и др.)”, — и, с другой стороны, наблюдает “различные попытки создания объективной психологии”. Но психологии, по его мнению, еще только предстоит “сделаться объективной”. Он рассматривает, как формируются элементы **методики объективации**, например “при помощи ритмической кривой, которую Андрей Белый записывает для отдельных стихотворений”, или на примерах отождествления стихотворных размеров с интонациями. Суждения ряда авторов по данной теме кажутся ему весьма относительными. Вот одна цитата из книги Григорьева: “Попытка использовать хорей для элегии так же нелепа, как нелепо, по остроумному сравнению поэта И. Рукавишникова, лепить негра из белого мрамора”, — которую Л.С. Выготский тут же оспаривает: “В скульптуре негр может быть белым, как в лирике мрачное чувство может выражаться хореем”, — заключая спор словами Гершензона: “Для Пушкина размер стиха, по видимому, безразличен”. Выготский дает уничтожающе-язвительную характеристику “объективизму” и его претензиям: “Разыскание истины в этих науках напоминает очень часто процесс установления истины в судебном разбирательстве”.

Зафиксированный фрагмент полемики для нас очень важен, потому что, как ни странно, со времен Выготского никакого продвижения в этой проблематике, близкой к поэтике, не наблюдалось.

Выготский подмечает здесь два важных аспекта: определенную *нормативность*, наличие связанности тех или иных форм и жанров с выразительными модусами и в то же время их *подвижность*, которую задают такие гении, как Пушкин. Например, вполне понятно, что драма, комедия и трагедия имеют свои композиционные и ритмические законы, более того, в

какие-то периоды конкретного исторического времени эти законы осознаются и нормативно осмысляются в разных поэтиках (скажем, классицизма), но уже во времена Гоголя мы можем с удивлением прочесть на прозаической книге “Мертвые души” слово “поэма”, а Пушкин пишет “роман в стихах”. Таким образом, Л.С. Выготский остро чувствует относительность (релятивность) всякого нормативного утверждения, а *привязку некой устойчивой формы к интонации* справедливо считает принадлежностью очень локального отрезка истории. Кроме того, он протестует против прямого и примитивного отождествления неких элементов формы (звуки и звукопись) с выразительными ключами (например, “а” выражает властность). Дело тут в том, что при прямом взгляде на элементы-кванты подобные ассоциации (как в знаменитом стихотворении Артюра Рюмбо) возможны и обоснованны, но, как только элементы объединяются в систему первого уровня, они резко деформируются, исходя из нового целого; при объединении этих образований на каждом последующем уровне (мы их насчитали пять) первоначальные значения могут вообще стать противоположными по смыслу (“а” может выражать хаос безвластия). Дальше Выготский покажет, что диалектика художественной композиции часто строится именно на противостоянии подобному “естественному” утверждению, на антитезе ему, и что антитеза может разворачиваться на ряд уровней.

Критика тотальных претензий объективизма 20-х годов XX века Л.С.Выготским

Подходя к критике с ментальных позиций (20-е годы как архаика трагического), мы должны подчеркнуть сложение тенденции *объективизма* дважды (и в трагическом на уровне системного цикла, и в архаике на уровне подсистемного), отсюда — поиски некой *абсолютной научности*. Такого рода претензии может удовлетворить именно *форма*, ибо лишь она есть непосредственная *данность*, исследуя которую, только и можно говорить об объективности.

Объективизм, присущий всему периоду 20-х и нацеленный на *вневременные*, вечные инварианты, диалектического взгляда принять не мог. Не только психологи и дидактики, но и такие уникальные философы и практики искусства, как Фаворский, Кандинский, Малевич или Гропиус, или Иттен, были всерьез озабочены поисками *вневременных закономерностей композиции*. Вся великолепная лабораторная работа ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа была построена на базе этого исходного постулата объективизма и дала по-своему уникальные и до сих пор не оцененные результаты.

Попытки экспериментальной эстетики Фехнера Выготский был склонен считать “эстетической астрологией”. Основная ошибка “экспериментальной эстетики” в том, что она начинается с конца, а начинать следует, если речь идет о психологии, с “эстетического поведения”. Вторая ошибка состоит в неумении *отделить эстетическое поведение от обычного*, а “третий и самый важный ее порок — это ложная предпосылка, будто сложное эстетическое переживание возникает как сумма отдельных маленьких эстетических удовольствий”. Поэтому Выготскому ясно, что “для прежней эстетики объективное и субъективное были синонимами”.

Особая роль Л.С. Выготского, с ментальной точки зрения, состоит в том, что он отнюдь не отрицает возможностей объективного метода, но тут же говорит о его априорной ограниченности и конечности: объективный метод уже к концу 30-х во многом исчерпал себя, а в наше *противолежщее* по циклу время он просто отторгается в менталитете, хотя в науке ему замены нет и быть не может.

“Идея-фикс” объективизма (во всех сферах) состояла в том, чтобы, провернув через мясорубку приборных измерений, замеров и статистики фактическую данность искусства (набор его форм), найти рецепты правильных форм и хороших (с точки зрения социального функционализма и рационализма) композиций. Выготский обозначает их “формулой: от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов” — это построено по типу “стимул-реакции” (мечта бихевиоризма). Отсюда — претензии футуристов, которые далее Выготский оригинально выворачивает наизнанку. Отсюда же и вся практика конструктивизма, производственного искусства, рационализма и их западных аналогов, которая придет позже его книги. На деле вся теория и практика выработала *новый стилевой комплекс*, точно отразивший принципиально новое состояние общества: человечество вступило в новую интегративную формацию и объясняется с нами, своими клеточками — людьми, языком

рационализированных форм. В таком процессе рождаются даже новые чувства, которых не было у человека раньше ("чувство конструкции", о котором пишет Я.Г. Чернихов [640], "чувство ритма" у М.Я. Гинзбурга [153] и А. Белого [66]): это — социальные чувства, присущие не групповому, не общественному (в смысле государства), а *всечеловеческому человеку*. Достигнут предельный, планетарный, масштаб, и в потоке аналитики XX-го века он осмыслялся; никто так и не понял пока, что *модернизм* есть совершенно новый, небывалый ракурс постижения данного феномена. Здесь произошло расширение не только эстетического, но и рационального, и утилитарного диапазонов. Например, в искусстве XX-го века, особенно в авангарде, резко возрос уровень абстрактности транслируемого содержания, а опираться в форме оно стало не на традиционные психические процессы и уровни восприятия, а на не задействованные ранее самые нижние уровни восприятия (предвосприятие, досознательное восприятие). Из этого "замыкания" расширившихся *пределов верха* (рацио-содержания) и *низа* (пред-форм) возникли два исходных феномена всего модернизма: абстракционизм Василия Кандинского и супрематизм (как итог целой линии "кубизмов") Казимира Малевича. Мы поговорим о них подробнее дальше, потому что именно они определили собой все, что происходило в проективно-аналитическом искусстве модернизма далее.

"Пробел теории Потебни"

Подводя итоги эстетическим теориям дореволюционной русской школы, Л.С. Выготский специально рассматривает взгляды А.А. Потебни [456]. В рамках преобладающего в начале века объективизма школа этого теоретика получила преимущественное развитие, ибо он рассматривает "искусство как познание". Л.С. Выготский выделяет характерные черты метода этой школы и относит ее, если использовать нашу трехъярусную схему, к верхнему уровню: "Восходя к Гумбольдту, эта точка зрения была блестяще развита в трудах Потебни и его школы". Заметим, что на данном уровне объединяются тенденции как социологизма, так и рационализма, и объективизма, и "при таком понимании психологии искусства стирается грань между процессом научного и художественного познания". Одним из таких проявлений является гносеологическая школа, развитая в искусствоведении Потебней и его учениками. Будучи герменевтом, Выготский сразу находит ее корень — учение Гумбольдта. Выготский явно предчувствует, что однобокий гносеологизм скоро вытеснит с арены все прочие течения, что и произошло после 1934 года.

Отмечая интеллектуальную односторонность данного метода по отношению к искусству, Выготский выделяет два характерных недостатка:

1) "пробел" теории Потебни таков, что при ее использовании придется "исключить едва ли не большую половину искусства";

2) понимание художественных произведений в теории Потебни практически неотличимо от понимания продуктов науки.

Л.С. Выготский отмечает, что ценность произведений искусства не сводится к ценности познавательной и попытки исследовать искусство объективными методами до сих пор к полному успеху не приводили, поскольку при этом происходило разрушение необъяснимой целостности художественного феномена. Ключевой проблемой на всем протяжении века была и остается художественная форма. "Ни Потебня, ни его ученики ни разу не показали, чем объясняется совершенно особое и специфическое действие художественной формы", — замечает Л.С. Выготский. Видимо, поэтому они и пытались от нее отойти: "поэтическое мышление может быть совершенно независимо от всякой внешней формы", — считал Потебня, на что Выготский отвечает: "это есть основное противоречие с первой аксиомой психологии художественной формы, утверждающей, что только в данной своей форме художественное произведение оказывает свое психологическое воздействие. Интеллектуальные процессы оказываются только частичными и составными, служебными и вспомогательными в том сцеплении мыслей и слов, которое и есть художественная форма".

Болезнь объективизма, присущая всему менталитету XX века, можно пояснить также сменой доминирования в 300-летнем цикле. В России это отчетливо проявилось в ее Новом времени. Три предыдущих века можно маркировать так: XVII — объектный век, XVIII — объект-субъектный, равновесный век, XIX — субъектный век. Особая субъективистская

культура, присущая XIX веку, сменилась в нашем первом веке нового большого витка культурой объективистского толка. Доминанта рационализма и социологизма на первых порах переродилась в аналитический, по сути, модернизм и сайентизм. К исследованию феномена художественного произведения привлекались достаточно сложные, но исключительно объективистские теории и методы: и структурализм, и семиотика, и кибернетика, и целый веер культурологических и позитивистских подходов, о которых мы упоминали выше. Со временем все они обнаруживали свою ограниченность, а самое главное — неспецифичность для искусства, повторилась история с гносеологизмом А.А. Потебни. Поставленная Л.С. Выготским еще в начале XX-го века проблема психологии искусства так пока и не решена.

Пройдя по пути анализа ограниченности *объективного метода* футуризма (искусство как прием), гносеологизма (искусство как познание) Потебни и его школы, с одной стороны, и фрейдизма — с другой (искусство и психоанализ), как *метода субъективного*, Выготский устанавливает единственно возможное диалектическое равновесие. В его точном разборе всплывает знакомая нам по А.Ф. Лосеву [369] "внешняя" и "внутренняя" форма произведения, проблема содержания, значения и смысла, символичность и образность, процесса художественного понимания.

Эстетическая герменевтика Л.С. Выготского

Центральным, по Л.С. Выготскому, должен являться "процесс художественного понимания". И он подсказывает, в каком направлении следует вести поиски: "То, чего мы не в состоянии понять прямо, мы можем понять окольным путем, путем иносказания, и все психологическое действие художественного произведения без остатка может быть сведено на эту окольность пути". Мы называем это законом иносказания в искусстве. Подчеркнем, что важнейшим эстетическим фактором является не информация — что сказано, а *интонация*, способ, стиль: "как сказано, каким образом представлено известное содержание". Интонация переносится не путем оформления в прямом виде, а путем чувственного "заражения", эмпатии, о чем пишет в своей статье об искусстве Лев Толстой.

Второй важнейший ход заключается в следующем: "всякое произведение искусства естественно рассматривается психологом как система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию". Если не понимать данное рассуждение так же упрощенно, как бихевиористы, получим возможность рассмотреть произведение искусства как *специально организованное в художественную композицию*. Именно это составляет один из главных приемов нашего художественного анализа — он одновременно и объективированный, и качественный, поскольку из художественной формы мы данным шагом вычленим его психологический конструкт и можем делать это на трех уровнях — как конструкт социологический, как эстетический и как психологический (через раскрытие психологии формы — в том числе).

В главной части своей работы, в главе "Психология искусства", Выготский приходит к замечательной формуле, **закону возникновения катарсиса**: "два противоположных аффекта и завершающий их катарсис" — или, в другом месте: "имя этому закону — катарсис, и именно он, а не что-либо другое, заставил старинного мастера на соборе Парижской богородицы поместить уродливые и страшные изображения чудовищ, блистательные химеры, без которых храм был бы невозможен". "Главное — это движение, которое Выготский называет движением "противочувствования". Оно-то и создает воздейственность искусства, порождает его специфическую функцию. "Противочувствование" состоит в том, что эмоциональное, аффективное содержание произведения развивается в двух противоположных, но стремящихся к одной завершающей точке направлениях. В этой завершающей точке наступает как бы короткое замыкание, разрешающее аффект: происходит преобразование, просветление чувства. Л.С. Выготский понимает катарсис прежде всего как духовное просветление. Разведя разные интерпретации катарсиса в истории эстетики по уровням целостности человека, мы увидим, что трактовка катарсиса у Выготского имеет в основе трехуровневую конструкцию:

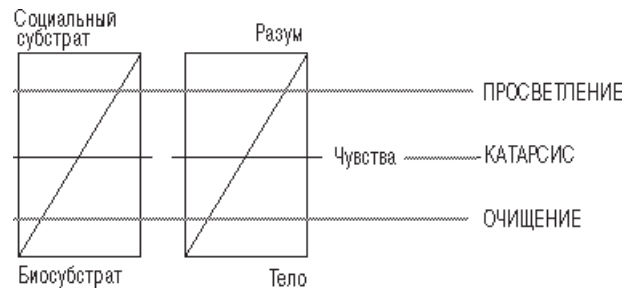


Рис. 7. Три иерархических уровня катарсиса — физиологический, эстетический, духовный.

Он анализирует данную формулу и строит конструкцию из *движущего противоречия*: "можно на примере любого пушкинского стихотворения показать, что истинный его строй всегда включает в себе два противоположных чувства" — и далее идет все более тонкое различение уровней и способов построения движущего противоречия. Противоречие, лежащее в основе художественного произведения, *разворачивается во времени*, порождая катарсис. Это и есть *композиция как процесс разворачивания ведущего противоречия во времени*. Мы ее трактовали ранее, при разговоре о структуре времени, как график композиционного напряжения (где напряжение задается "мощностью" самого противоречия). Как пишет о том же Ю. Тынянов, "в понятие этого протекания, этого "развертывания" вовсе не обязательно вносить временной оттенок" в том смысле, что "протекание формы" присуще как временным, так и пространственным искусствам.

Выготский выстраивает целый веер в вопросе взаимоотношений искусства и жизни — от эмпатии до концепции жизнестроения (весьма актуальной для его 1922 года) и не ставит здесь точку, как бы давая понять, что смысл искусства как раз в этом *возможном разнообразии* его осмысления, использования и применения.

Приведем его цитату, во многом итоговую: психологическое исследование, говорит Л.С. Выготский, "показывает, что искусство есть важнейшее средоточие всех биологических и социальных процессов личности в обществе, что оно есть способ уравнивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни".

* * *

Рассуждения Л.С. Выготского можно завершить формулой: "от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов". Эта научная задача в психологии была реализована, к сожалению, весьма фрагментарно.

3.2. Литературная эстетика М.М. Бахтина

Философская мысль в России всегда опиралась на эстетическое, нередко она вообще была неотделимой от русского искусства. В самые мрачные моменты истории когда не звучало Слово, живая русская мысль находила воплощение в образах и красках. Но и далее в русской истории эстетическое нередко предшествует философскому и живет в нем. Таков путь и проропа Аввакума, и Феофана Прокоповича, и М.В. Ломоносова, и А.С. Пушкина, и Л.Н. Толстого, и Ф.М. Достоевского, и Вл. Соловьева, и многих других русских мыслителей. Кем их считать: философами, эстетиками или художниками — зависит лишь от ракурса, они же были одновременно всем вместе. Западная традиция чистого теоретического философствования появляется в России только к концу XIX века и существует в ней весьма недолго, хотя и порождает "русский Ренессанс".

Та же участь, но уже по другим причинам, постигает в советское время и А.Ф. Лосева, и М.М. Бахтина: их переход от чистой философии к эстетике и литературоведению во многом был способом самосохранения, хотя нельзя не видеть в этом и внутренней логики, связанной с русской ментальностью в целом. В этой "неясной" эстетической области, некоторое время оставшейся в советской науке островком свободной мысли, только и смогла выжить

понимающая, *герменевтическая, линия* русской философии (от одного названия ее до сих пор вздрагивают ученые-администраторы).

В отличие от рафинированно-феноменологической линии Г.Г. Шпета, к представителям данной гуманитарно-герменевтической традиции можно отнести как Л.С. Выготского, так и двух упомянутых великих русских философов XX века — А.Ф. Лосева и М.М. Бахтина. О Выготском мы только что говорили, а другие два философа требуют самого детального анализа, к которому мы намерены со временем обратиться более подробным образом, пока же акцентируем самое существенное в рамках нашей темы. Эстетическая герменевтика в их работах приобрела во многом сходные черты. Во-первых, *диалогическая основа* — неклассическая диалектика А.Ф. Лосева и диалогизм М.М. Бахтина (метод “диалогического воображения”). Во-вторых, особое понимание философской всеобщности *мира выражения* — философская категория “выражения” у Лосева и идея “звучащего бытия” (выразительного и говорящего бытия) у Бахтина. К творчеству А.Ф. Лосева мы обратимся немного позже, а пока попытаемся дать характеристику основным положениям теоретических воззрений М.М. Бахтина в области, близкой к психологии искусства.

Сформулировав первичную концептуальную установку Бахтина в философии, получим *синтез феноменологии и экзистенциализма*: в центре его интересов — личность, человеческая жизнь в ее конкретике. Весь ранний философский синтез Бахтина напоминает установки Хайдеггера того же периода (феноменология, экзистенция и личность как ее ядро). Это лишний раз доказывает, что пути науки законосообразны и любая теория имеет рядом исторического “дублера”, даже если он живет в другой стране.

В философии 20-х годов в самых разных ракурсах активно обсуждалось соотношение детерминизма и свободы воли личности. Философская проблема, которую решает Бахтин, — это проблема *единства и единственности*: единство объектно и дано нам внешним образом, в то время как единственность человечески-субъектна.

Избирая основой своей философии антропоцентризм, Бахтин неизбежно придает миру вокруг человека признаки аксиологического мира культуры; при этом возникает необходимость решить проблему его свободы. Ценностный центр такого мира — человек, и именно он становится единственной мерой всех хронотопических отношений вокруг него. Попадая в центр, человек тем самым оказывается в хайдеггеровском поле “бытия — события” и становится ответственным перед бытием за любые свои действия — отсюда и проистекает концепция раннего М.М. Бахтина, выраженная в его незавершенной работе “К философии поступка” [61].

В этом есть определенное сходство с немецкой линией экзистенциализма, но далее исторические пути М. Хайдеггера и М.М. Бахтина расходятся. Четыре ранние работы конца 20-х годов, известные как “Тетралогия” [64], демонстрируют нам уникальный момент самоопределения Бахтина и его “круга” по отношению к самым существенным методологическим проблемам советской эстетики 20-х годов: фрейдизму, марксизму, социологическому и формальному методам. Промежуток между продуктивным всплеском конца 20-х и 1940-м годами заполнен лагерями и ссылками. Это был очень убедительный аргумент в пользу единственно верного учения и его методологии.

В полном соответствии с русской философской традицией и во многом по тем же причинам, что и его предшественники, Бахтин обращается от исследования “бытия вообще” к эстетическому миру. С бытием, которое определяет сознание, вопрос был уже окончательно решен на уровне официального марксизма. Эстетическое — остановленный мир-событие, моделирующий и фиксирующий реальный мир-событие, — несколько менее опасное преломление темы. Таким образом бахтинско-хайдеггеровский философский “мир-событие” превращается у Бахтина в метод понимания художественного мира. Но исследовать в этом мире он берется теперь лишь дозволенного Рабле, хотя очень долго будет отрабатывать и полуподпольно дорабатывать тему поэтики Достоевского.

Позволим себе высказать предположение о причинах столь разного развития мысли в Германии и в России того времени. Германия, даже при Гитлере, остается страной католической, а ментально — индивидуалистической страной Западного мира. Здесь естественно ставить вопрос об антропоцентризме. Россия даже при большевиках опирается на *ментальный коллективизм*, что отмечает Н.А. Бердяев [73]. Антропоцентризм в ней позволительно

рассматривать только в единственной модельной области — в искусстве. Поэтому не случайно, что завершенная к 1940-му году книга М.М. Бахтина “Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса” [57] посвящена, во-первых, коллективно-корпоративному западному средневековью, а во-вторых — вроде бы далекой от политики народной смеховой культуре. Как и “Психология искусства” Выготского, уникальная работа Бахтина увидела свет спустя длительный период, через четверть века после ее завершения (обе работы были опубликованы примерно вместе). Среди публикаций по менталитету и культуре средневековья она стала знаковой и эпохальной, но истинное ее значение выходит далеко за рамки названия. Прежде всего данная работа — методологическая, а представленный в ней метод является развитием глубоко скрытых философских оснований, отраженных в тот самый ранний продуктивный период.

Для большинства наших “шестидесятников” приоткрывшееся наследие Л.С. Выготского и М.М. Бахтина явилось настоящей загадкой наряду с романом М. Булгакова “Мастер и Маргарита”, пришедшим из того же времени и только что опубликованным в журнальном варианте. Эти работы настолько опередили свое время, что воспринимались на Западе как только что написанные, остро актуальные, стильные и полемические. Фоном для их восприятия послужил определенный кризис метода ментальной реконструкции истории, хорошо работавший в западной науке на протяжении первого тридцатитрехлетнего цикла XX века (1920-1953). Неожиданно свалившиеся из прошлого русские книги позволили иначе посмотреть на саму методологию ментальной реконструкции истории. Иное состояло в концептуальном различии отношения к ментальности прошлого. В “Творчестве Франсуа Рабле...” Бахтин язвительно критикует ключевую книгу Л. Февра “Проблема неверия в XVI в. Религия Рабле”. “Он слышит раблезианский смех ушами человека XX века, а не так, как его слышали люди 1532 года. Поэтому ему и не удалось прочитать “Пантагрюэля” их глазами как раз в самом главном, в самом существенном для этой книги”. О том, как принципиально данное различие, мы и поговорим.

Попробуем описать способ работы Бахтина предельно просто. Он упрекает Л. Февра, по сути говоря, в монологичности (субъект-объектном знании), в отсутствии диалога с прошлым. Одна позиция в этом диалоге — “я”, современный человек с его ментальностью и историческим опытом культуры. Другая же — прошлое (мир Рабле), и прошлое обладает лишь ему одному присущим, уникальным и неповторимым “голосом”. Прошлое, по Бахтину, есть “выразительное и говорящее бытие”. Эта предельно простая мысль вместе с тем очень сложна для восприятия, ибо она содержит, как минимум, два рефлексивных слоя.

Скажу честно: я долго не мог подступиться к творчеству Бахтина, комментаторы окружили его таким количеством стилистических и прочих академических сложностей, что я ничего не мог разобрать в этой запутанной абракадабре, полной недомолвок. Все стало на свои места в тот момент, когда я вывел для себя формулу истории: всякая точка истории качественно неповторима и в силу этого обладает своим уникальным способом выражения. По Бахтину, она имеет только свой “голос”. Для меня понять диалогизм как доктрину “выразительного и говорящего бытия” означает одно: законосообразно, качественно различить мою точку истории с ее ментальностью и ту точку, с которой я веду культурный диалог. При этом я обращаюсь к некоторому тексту из прошлого (например, та же книга Рабле) и слышу ее как “собеседующий голос”, обладающий своими неповторимыми качествами. Но таким эстетическим “текстом” для меня может выступить и монета, и даже пуговица — и по ним ментальность прошлого можно реконструировать, как Кювье по кости восстанавливал облик исчезнувшего животного. Эту удивительную ментальную археологию можно бесконечно развивать, если принять главное — диалогическую позицию. Но и она не так проста, как кажется.

В отличие от Бахтина, мы задаем себе еще одну непростую задачу: для хорошего диалога нужно определить “голос” и своего времени, чтобы этот диалог приобрел черты исторической объективности. Кто же есть “я”, ведущий диалог, каков этот “я” исторически? М. Бахтин в 1940-м году беседует с Ф. Рабле 1532 года, а сегодня они оба для нас уже история, т.е. потенциальное. А раз так, то беседуют на самом деле две разные исторические ментальности, а следит за ними актуальное настоящее из релятивной истории, за счет которой появляется еще один собеседник — третье “я”. Ведь мы пытаемся понять из ментальности 2001 года, как

человек с менталитетом 1940 года может трактовать ментальность далекого прошлого и вести диалог с человеком 1532 года. Это и есть две рефлексивные оболочки, окружающие текст Рабле: трактовка Бахтина и наше понимание по поводу его понимания.

Стоит отметить, что до этой самой известной своей книги М.М. Бахтиным была написана не менее мощная работа “Проблемы поэтики Достоевского” (1929) [58; 62], в которой он открыл полифонизм романной формы (создаваемой наподобие многоголосой партитуры). Его учение о несущей способности литературных жанров и в этой области не выходит за границы коллективного менталитета начала XX века: он обсуждает *всеобщность* эпоса, он обсуждает *коллективную* полифоничность романной формы, но не позволяет себе самого необходимого и логически вытекающего из его же ранней исходной антропоцентрической философской установки — он не обсуждает возможности лирического *антропоцентрического индивидуализма* (хотя, наверное, стоит поискать в тайном наследии Бахтина ответы и на этот вопрос, он не мог его обойти). А уж об этом русскому человеку и современнику “серебряного века” было что сказать, увы, “времена не выбирают”. Но мы обратились к этой теме только для того, чтобы определить собственный исторический “голос” Бахтина: он задается формулой истории (архаика — классика трагического первого века нового трехсотлетнего цикла ментальной формации новейшего времени). Такая ментальность трижды и даже четырежды исключает исследование индивидуализма (хотя при этом сам Бахтин мог “в стол” написать все, что угодно). Менталитет данного времени *селектирует актуальное из всего прошлого*, в том числе, соответственно, прочитывает и текст Рабле.

Интересно также, что Бахтин, двигаясь в своей исследовательской логике, в 1940 году создал работу, которая актуально прозвучит лишь в начале 1960-х. Но это уже особая тема: выразительный “голос” самой работы и момент ее актуализации (исторического резонанса).

3.2.1. Диалогичность искусства как отражение диалогичности бытия

Предмет искусства — выразительно говорящее бытие. В литературе это та самая языковая реальность, которую Мартин Хайдеггер называл “домом бытия”.

Вступление в диалог есть только предпосылка, дальше начинается сам диалог, и что он даст — никогда заранее неизвестно. “Быть — значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается... Все средство — диалог цель. Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса — минимум жизни, минимум бытия”.

Достигается это в искусстве путем конструирования диалогической индивидуальности. Бахтин приводит, по сути, только два таких приема: “слияние с персонажем” и “внезаходимость” — констатация авторского отличия от персонажа (экзотопия) [59]. В современной психологии искусства таких приемов выделено уже гораздо больше.

В любом случае перед нами — раздвоение, диалог, который можно рассматривать во множестве исследовательских ракурсов. Это могут быть и содержательные ракурсы (диалог культур), и формальные (гетероглоссия). Его основная художественная функция — удержание напряженной целостности развивающегося целого на основе автор-персонажной внезаходимости.

Г. Морсон и К. Эмерсон находят у Бахтина наметки *прозаики* — теории всякого текста, написанного прозой, — в противовес и в дополнение к *поэтике* — теории художественного языка, поэзии и прозы.

* * *

По Бахтину, всякий “голос” (как основа качественного единства) обладает бытийной самостоятельностью. В наших терминах речь идет о выразительном модусе, описываемом на N уровнях. Бахтинская доктрина голосового строения мира дифференцирует мир до хронологической конкретики. В ней обнаруживается несколько ступеней, или уровней.

Наиболее существенным различием обладают жанры. Они качественно различаются по своей несущей способности. Этой сложной теме М.М. Бахтин посвятил немало статей.

3.2.2. “Голос” и теория речевых жанров

Будучи литературоведом, М.М. Бахтин искал для выражения исторически конкретного содержания свои способы воплощения [60]. Исходя из этой задачи, он разработал *теорию*

речевых жанров: по своему несущему потенциалу жанры литературы неравнозначны, потому что способны вмещать разные “голоса”. В основе его теории жанров лежит противопоставление эпоса и романа (о причинах дуальности поговорим позже).

Эпос предстает как не слишком гибкий жанр, чем-то напоминающий неповоротливых древних ящеров. У него есть вполне конкретная историческая функция: сохранение исторической памяти. Здесь речь идет не о познании или интонировании мира, а лишь о сохранении священного предания о прошлом, без рефлексии. Таким образом, жанр эпоса изначально каноничен и лишен всякой вариативности, а герои эпоса ведут свои строго определенные партии и обращают свою речь к нам исключительно из прошлого.

Зато универсальной пластичностью обладает роман, вместилище всей полифонии мира. Он единственный способен наилучшим образом соединить содержание и выражение, конвергируя смысл сторон, вступивших в диалогические отношения. Роман стоит на той грани эстетического и философского, которую нередко преодолевают именно русские писатели-философы. В силу этой своей всеобъемлющей особенности роман выступает и как символ предела, за которым эстетическое модельное превращается в выразительное бытие. Нередко роман (вымысел) способен даже заменить человеку бытие (явь) [61].

“Роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего, что не дает этому жанру застыть. Романист тяготеет ко всему, что еще не готово. Он может появиться в поле изображения в любой авторской позе, может изображать реальные моменты своей жизни или делать из них иллюзии, может вмешиваться в беседу героев, может открыто полемизировать со своими литературными врагами и т.д. Дело не только в появлении автора в поле изображения, — дело в том, что и подлинный, формальный, первичный автор (автор авторского образа) оказывается в новых взаимоотношениях с изображаемым миром: он находится теперь в одних и тех же ценностно-временных измерениях, изображающее авторское слово лежит в одной плоскости с изображенным словом героя и может вступить с ним (точнее: не может не вступить) в диалогические взаимоотношения и гибридные сочетания”.

Романная форма наиболее приспособлена к воспроизведению релятивности мира и его ценностного полицентризма. Этот жанр, если следовать Бахтину, впитал в себя и интегрировал практически все выразительные возможности исторически бытовавших литературных форм. Роман есть самоадаптирующийся к жизни полижанр.

Отнесение текста к определенному жанру есть его качественная циклическая маркировка. Полный цикл содержит, с нашей точки зрения, не только эпическую и романную форму (как бы она ни была универсальна), но и некоторое множество форм личностного выражения — лирику. Эпос принадлежит всем и дан навсегда, роман скрещивает в себе социально общее и личностное (содержит все типы коллективности и одновременно диалог социального и индивидуального), но есть ведь и сугубо личные формы выражения, которые Бахтин не исследует (лирика, исповеди, дневники, эпистолярное наследие). Они тоже диалогичны, ибо предполагают обязательную внеположенность, однако их специфика — иная.

3.2.3. Исторический “голос” как полифония выразительных модусов

В тексте конкретного жанра *интонационной определенностью* обладают как персонажи, так и названия вещей. Имена персонажей (нейтральное и общее) в романе Рабле обязательно превращаются в клички (конкретное и неповторимое). Таковы же названия-клички членов тела, предметов обихода, оружия, блюд, растений. Вся эта неисчислимая номенклатура приближается к собственным именам, неповторимым для данного места и времени. Таким образом, роман Рабле содержит предельную хронотопическую определенность, воссоздающую в полифонии тот общий “голос”, которым говорит его время.

Если рассуждать с позиции системогенетики, то можно обнаружить: “полифония” предстает как системная целостность, удерживающая разнообразие в пределах одного качества. В ней обнаруживаются уровни и подуровни, разворачивающие разнообразие в свои подсистемные спектры.

Момент истории, отраженный в романе Рабле, крайне интересен для литературоведа тем, что в нем зафиксировано возникновение романа из материала устного слова. Стилистика романа такова, что слова из устной речи здесь *как бы впервые записываются* и потому

обладают тем неповторимым колоритом и грубой жизненностью, которая по сей день корбит своей “навозностью” одних и восхищает живостью других читателей.

Если применить индикатор “репрезентативное — интонируемое” (как выразительное проявление “социального — индивидуального”), то выяснится, что роман Рабле демонстрирует срез некоей предельно возможной интонируемости мира. Этот срез очень характерен для конца средневековья, где совершается переход от устной речи к литературно-письменной. Но описываемый момент вбрасывания “девственных слов” не единственный в истории — таков же, например, и роман Я. Гашека “Похождения бравого солдата Швейка”, стилистика которого зафиксировала переход от нового времени к новейшему; сюда же можно отнести и многое из Бабеля, из Ильфа и Петрова и т.п. Таков же, кстати, и момент нашей нынешней истории, в которой телевидение (заменившее нам литературу) общается с нами с применением тюремно-блатного жаргона, еще недавно исключительно устного. Мы привыкаем к “кликухам”, возникающим по уникальному случаю (Гусь, Антибиотик, Барон). В эти периоды живут слова, в которых грань между нарицательными и собственными именами очень зыбкая. “И те, и другие стремятся к одной общей точке — к хвалебно-бранному прозвищу”, — говорит Бахтин по поводу романа Рабле, но, по сути, он говорит о любом переходном периоде от уникальности интонируемого декаданса к жесткой рациональности и репрезентативности архаики.

Бахтин недаром обращается к моменту кристаллизации романа из устного слова. Героем этого романа является народ, предстающий в некоей, почти животной, телесности, доведенной до мифологических символов. В выборе для анализа романа Рабле явно сквозит завуалированная философская идея Бахтина: ведь этот народ жив вовсе не по канонам догматического марксизма, его никак не удастся уложить в прокрустово ложе “слепка общественных отношений” и объяснить его поведение логически и рационально через пресловутые производственные отношения. Роман Рабле имеет отчетливо звучащий собственный “голос”, в нем отпечатан менталитет далекой эпохи, но отпечатан он столь полифонически многолико, что все имена и названия не смешиваются и не интегрируются в нем — каждый “инструмент” исполняемой симфонии жизни предельно индивидуален. В этом смысле резонанс, который имела и имеет книга Бахтина на Западе, понятен, как понятно и то тупое озлобление, смешанное с бессилием, которое всегда сквозило по его поводу в советской искусствоведческой литературе. Индивидуализм противопоставлен безликим “строителям коммунизма” — им нужны “типические герои в типических обстоятельствах”.

Развернув представления Бахтина более дифференцированно, следует отметить, что на втором уровне их можно представить как учение о персонажах текста (персоноидных и психонидных), выражаемых в совокупности всех возможных перцептивных модусов.

* * *

Подведем итоги сказанному.

М.М. Бахтин предстает как один из основных авторов, выдвинувших в философии, эстетике и литературоведении комплекс идей, совпадающих с идеями экзистенциальной системогенетики.

Это прежде всего идея *диалогичности*, задающая напряженную выразительность бытия и отраженная в искусстве во всем, начиная от содержания и кончая формой.

Это — идея *уровней выразительности*, которая предстает у него как доктрина исторического “голоса”, теория жанрового разнообразия и учение о полифонии художественного текста. Исторически конкретный “голос” есть развернутый в модусах менталитет. Жанры есть способ его качественного выражения в фазах исторического цикла. Полифония есть развертка его в конкретике произведения, в системе персонажей, психотипов, интонируемости любых номинаций.

Бахтин тонко улавливает множество способов настройки этой универсальной полифонии. Но не в силах одного человека охватить все способы на всем протяжении истории мирового искусства. Он задает колоссальную исследовательскую программу, понять которую дано далеко не всем, а освоить — единицам. По чьему-то удачному выражению, Бахтин — один из плеяды “исчезнувшей Атлантиды” уникальной русской гуманитарной культуры XIX-XX веков.

3.3. Линия функционализма в психологии и эстетической сфере

Идея функции, активно разворачиваемая в 60-е годы, находилась в том самом **срединном** русле — между общественным детерминизмом и противостоящим ему индивидуалистическим волюнтаризмом, которое свойственно середине векового ментального цикла. В *функции* можно акцентировать ее ракурс сверху: “социальность функции, человек как социальная функция”, — и ракурс снизу: “функция как принадлежность человека, нечто свойственное ему”. Функциональный подход пересекается с теорией деятельности, в которой понятие функции играет одну из главных ролей, а также — с аксиологией и всеми ее разновидностями, особенно с эстетикой и теорией информации. Все перечисленные линии так или иначе синтезировались друг с другом, образуя матричные сочетания: информационную эстетику, деятельностьную эстетику, аксиологическую эстетику. Интересно отметить, что активнее всего функционализм проявляет себя в синтетических проектных видах деятельности, таких, например, как дизайн и архитектура, а психология оказывается очень близкой по своим установкам к функциональному анализу, расцветающему в системном движении. Тем не менее функционализм не создал целостных психологических концепций, а по мере исчерпания собственного арсенала уступил место синергетике.

В плане интересующей нас здесь темы восприятия и творчества в искусстве можно заметить, что она наиболее активно развивалась в теориях дизайна (о которых — речь ниже) и архитектурной психологии [41]. Так, применительно к архитектуре И.Н. Ткачиков в своих работах, вышедших с 1967 по 1980-й годы, выдвинул несколько положений, ставших общепринятыми в архитектурной психологии.

Прежде всего восприятие среды он анализирует как продукт деятельности человека и определяет три уровня отражения психикой человека архитектурной среды: логический (уровень мышления), психологический (уровень восприятия), психофизиологический (уровень ощущений). Это полностью совпадает с моделью, которой пользуемся и мы, с той лишь разницей, что мышление мы с большой натяжкой можем отнести к области “психо”:

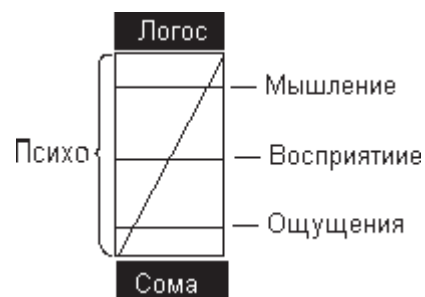


Рис. 8. Уровни отражения среды психикой человека.

В функции (понимаемой как процесс) соединяются восприятие и ценности (вкусы, предпочтения, интересы, привычки) человека. Главным качеством архитектуры выступает функционально-процессуальная целесообразность. Функционализм Ткачикова социально акцентирован, ведь в качестве “потребителя” произведений архитектуры автор выделил социальные группы с общими требованиями к качествам среды и условиям функционирования в ней. Среда должна быть *целесообразной* по отношению к процессу, протекающему в ней. Автор выявил также доминанту в виде “поля восприятия” — особо важный для данного функционального процесса участок среды. Свойства архитектурного пространства в функционализме соотносятся с ощущениями, эмоциями и — как максимум — с поведением человека (чаще всего с его передвижением в среде).

Функционализм как течение в 70-х понемногу перетекал в декоративизм, и здесь возобладал другой ракурс: среда как объект зрительного восприятия, как пространство, обладающее аксиологическими визуальными качествами (Е.Л. Беляева, Ю.Г. Сомов [539]). Выявились зоны пространства, обладающие, с позиции восприятия, лучшими качествами — наиболее *выразительные места* в городе. Они оцениваются с “фиксированных точек зрения”, с которых

можно увидеть фрагмент выразительной композиции среды — “видовой кадр”. На основе знаний об оптимальных углах зрения и о расстояниях до воспринимаемых предметов проанализированы и статическая характеристика “зрительного кадра”, и его структура.

“Видовые кадры” — это статический набор, между тем человек всегда находится в движении, и задача проектировщика состоит в том, чтобы движение — задать. При перемещении по определенным траекториям возникают *последовательности зрительных впечатлений*. Это — новое целое, обладающее своей геометрией и новыми, временными, условиями восприятия. Здесь анализируется динамика восприятия: частота смены “кадров” и ритмическая последовательность формирования зрительного ряда кадров в движении.

Так появляется интересный инструмент для построения и анализа **сценария визуального восприятия** при проектировании и восприятии среды. Во множестве работ, анализирующих качество застройки, рассматриваются видовые картины, силуэт застройки, перспективные раскрытия, основные траектории движения “зрителя”, фрагменты застройки на основных маршрутах движения людей с учетом времени, дистанции и последовательности восприятия объектов.

“Натюрмортный” или “пейзажный” подход к интерпретации среды хорош тем, что среда в таком ракурсе поддается формальному анализу, позволяющему применить весь аппарат экспериментальной и гештальтистской эстетики, классического искусствоведения и теории композиции.

3.3.1. Применение теории информации для исследования эстетического восприятия

Данная тема разработана в известной работе А. Моля [411]. Аналогичный аспект активно трактовали также наши исследователи Ю.А. Филипьев [610] и Д.Н. Узнадзе [602]. В работах И.А. Страутманиса [553] и И.И. Середюка [516] теория информации была привлечена для объяснения информационных качеств произведений архитектуры. Среда рассматривалась как сообщение, а восприятие и эстетическая оценка становились зависимыми от показателей количества информации: *избыточности, сложности и целесообразности, банальности и оригинальности*. На выбор оптимальных композиционных решений в функциональной архитектуре и дизайне эти исследования имели некоторое влияние, но недолго, потому что качественная семантически-эстетическая модель на базе теории информации оказалась ограниченной по своим возможностям.

Один из активных авторов по архитектурной и дизайнерской композиции и комбинаторике — Ю.Г. Божко. Его основная направленность — изучение визуального восприятия с использованием *количественных* методов [88]. В частности, это — оценка композиционных качеств фрагментов застройки, содержащая оптимальные количественные соотношения в размерах фронта застройки и ее плана. В его работах интересен также поиск психофизиологических пределов ощущений и выявление диапазонов их оптимальных количественных значений.

Интересной для проектировщиков выглядела основная идея И.И. Середюка [516] — архитектура как информационная система, программирующая чувства человека. Он подходил к своей модели восприятия городской среды с позиции иерархии уровней, объединяющихся в целостной картине восприятия. Информационно организованное пространство у него имеет целью оптимизацию зрительного восприятия и человеческой деятельности в среде. Но, по сути, информационный подход выступил здесь как разновидность системного подхода.

В результате поисков оказалось, что информационная структура среды и художественный образ (в рамках эмоционального содержания формы) пересекаются крайне неоднозначно и коррелируются тоже крайне слабо. Теории такого рода самоценны, но весьма далеки от практики. Это лишний раз доказывает, что модное естественно-техническое течение не обязательно нужно пытаться применять к гуманитарному предмету, однако такой была специфика Нового времени, продолженная в XX-м веке.

Прочие подходы

Зрительный аспект восприятия получил наиболее полное освещение в отечественной теории. До конца 60-х годов зрительное восприятие исследовалось в основном функционально, с точки зрения его условий: удаленности зрителя от объекта, углов зрения, возможных деформаций зрительного образа — в зависимости от восприятия.

Вопрос эстетического воздействия элементарных форм в ракурсе физиологии зрения рассматривался Г. Руубером [503]. Фигуры на плоскости и цветовые пятна обладали для него самостоятельной эстетической ценностью. Напомним, что Фехнер также признавал возможность возникновения эстетического переживания в результате созерцания элементарных фигур, но это было при зарождении модернизма, а Г. Руубер фиксирует уже другую ситуацию, в которой произошло повальное внедрение элементарных форм в практику. Многократно созерцаемые в среде, они перешли в подсознание, что существенно изменило эстетическую реакцию и вкус зрителя. Руубер анализирует “момент совпадения психологического опыта со структурной характеристикой воспринимаемого объекта”, вызывающего положительную или отрицательную резонансную реакцию.

* * *

Эмоции являются принадлежностью невербальных видов коммуникации — вот почему так трудно изучать впечатления, производимые средой или произведением. В силу этого новейший средовой подход в проектировании включает в себя установление форм взаимодействия между абсолютно разными уровнями среды в пределах одного пространства — от высших, социокультурных до простейших, материальных. Что касается вопросов интерпретации среды как объекта эстетического восприятия, то В.Л. Глазычев [163] видит его в сложном взаимодействии между устоявшимся пейзажно-натюрмортным восприятием среды и социальным ракурсом, состоящим в “распредмечивании объекта восприятия, в результате которого в сознании человека рождается художественный образ среды”. Декларация тоже превосходная, но важно, как она разворачивается в метод. По Глазычеву, целостный анализ восприятия осуществляется средствами “свободной искусствоведческой интерпретации”, так как речь идет не столько “об изучении”, сколько о “понимании” объекта восприятия. Здесь соотносимость формального-объективистского и герменевтического аспектов никак не оговаривается, но из метода она более-менее ясна. Среда (в ракурсе пространствоощущения) понимается через фильтр местных культурных традиций (специфическое восприятие пространства в японской культуре, отмеченное еще у Г. Вельфлина) с привлечением **некоторых абстракций** (замкнутость, неоднородность, плотность, насыщенность, сомасштабность), привлекаемых для описания форм восприятия среды.

Шаг от функционализма к герменевтике, содержащийся здесь, показателен для 80-х. Этот подход в своем ядре близок нам, и мы трактуем его как двухступенчатый, двухуровневый: сначала определяются рамки менталитета и конкретизируются (у Глазычева — культурно-топически, а в нашем методе можно — шире), затем эта определенность переводится на нижний уровень, близкий к искусствоведению и теории композиции, где кое-что поддается формализации.

* * *

Заслуживает отдельного упоминания линия феноменологической герменевтики в работах нашего историка Л.М. Баткина. Он развернул метод анализа культуры Возрождения (через обращение к его деятелям) в контексте истории ментальностей [55].

3.4. Гипотеза функциональной асимметрии мозга в психологии и теории культуры

В клинических психофизиологических исследованиях [398; 418] зафиксированы случаи, когда по тем или иным причинам у человека не функционировало одно из полушарий. Иногда это была травма, иногда приходилось перерезать связку между полушариями. При этом наблюдались два рода эффектов.

У "однополушарных" больных резко менялись и структура хронотопа, и способы оперирования им. Большинство из них сохраняло способность делать привычную работу, но вот прочие реакции на мир и поведение менялись до неузнаваемости [373].

Было обнаружено, что с левым полушарием связаны восприятие и порождение звуков, речи, счета, письма. С ним также связаны **абстрактное** мышление и словесная память. Правое полушарие обеспечивает узнавание лиц, непосредственную интуитивную ориентировку в **конкретном** пространстве и времени, опознание предметных изображений, идентификацию фигур, цветов, конкретно-образное мышление и память. Следовательно, как минимум, здесь примешивается пара: "абстрактное" (ЛП) и "конкретное" (ПП). За этим стоят две познавательные стратегии и два способа обработки информации нашим мозгом, что позволяет сделать вывод: целостность психики удерживается у нас на более глубоких уровнях — более эволюционно "старым" полушарием (ПП). А социальность, своего рода "машинность", человека — новым (ЛП).

Приведем схему, относящуюся к работе мозга человека, с точки зрения проявлений функциональной асимметрии:



Рис. 9. Функциональная асимметрии мозга человека.

3.4.1. Цикличность познания и культуры в работах Ю.С. Маслова

Периодические процессы обеспечены механизмом дополнительности. Поскольку речь идет о процессах, происходящих в обществе, эти механизмы должны одинаково принадлежать обществу и человеку. В качестве пары здесь выступают "два типа информационных процессов", которые можно связать ("применительно к индивидуальной системе переработки информации") с *функциональной асимметрией полушарий мозга человека*, причем разделение функций и условная локализация функций в полушариях при информационной трактовке вторичны. Термины "левополушарность" и "правополушарность" лишь маркируют информационную дополнительность.

В модели петербургского исследователя С.Ю. Маслова [393] речь идет о психологии познания, представленной на схеме, которую автор относит к разным видам познания: к эволюции познающей личности, ко всей истории духовной и материальной культуры, к эволюции общества в целом (что в определенном смысле можно трактовать как антропоморфный взгляд, перенесенный и на культуру, и на общество).

В культурологической части работы он опирается на идеи Ю.М. Лотмана [377] и В.В. Иванова [256].

О специфике работы полушарий и их функциональной асимметрии в работах Ю.С. Маслова говорится подробно. К характерным чертам левополушарного и правополушарного механизмов автор относит, соответственно:

— локальность (новая информация каждый раз вырабатывается на основе сравнительно малой доли рассматриваемой информации), стремление к расщеплению обрабатываемой информации;

— глобальность (обработка информации ориентирована на выявление тех ее свойств, которые пропадают при расщеплениях и вычленениях фрагментов), обеспечение целостности восприятия;

— точный объективный перебор — приблизительное, субъективное узнавание; перебор, осуществляемый левым механизмом, разворачивается во времени, тогда как узнавание чаще всего имеет характер моментального акта, отделенного от предварительной сознательной работы заметным промежутком времени; вероятность целесообразной ошибки перебора чрезвычайно мала, поэтому левый механизм стремится к точности, в то время как “ошибки” узнавания полезны и необходимы, поэтому “право на ошибку”, приблизительность, наличие блока мифотворчества составляют существенную особенность правого механизма; точность и объективность работы левого механизма приводят к проверяемости и воспроизводимости всех этапов работы, к позитивной отчуждаемости получаемых результатов от субъекта (передаче их другим людям) в противоположность характеру работы правого механизма, не допускающего отчуждения, вплоть до получения результата, а иногда и после его получения (иными словами говоря, левый механизм основан на расщеплении субъекта и объекта, а правый — на вживании в изучаемый объект);

— сознание — неосознанность; сознание — совместное, допускающее передачу другим знание, осознанное в случае левого механизма, — противостоит невозможности полноценного контроля сознанием работы правого механизма.

”Правое” заражено недоверием к разуму, “левое” — излишним к “правому” уважением. Достоинством левополушарного механизма является конструктивность, распространенным недостатком — поверхностность, беспочвенность. “Правое” — может обладать большей глубиной, но часто заражено неумением и нежеланием действовать, создавать цивилизацию. Штольцевское начало, возможно, не дает человечеству застыть в бездействии, обломовское — утратить смысл своих действий” [393].

Процесс интеллектуальной деятельности, по Маслоу, аналогичен подъему на башню (башня дедуктивных систем): нижний этаж этой башни наполнен данными внешнего мира, а переход на очередной этаж осуществляется с помощью данных, вырабатываемых нижележащими этажами. С.Ю. Маслоу выделяет **две функции познания**: одна состоит в изучении “своего этажа”, а вторая — в организации “подъема на следующий этаж”. Познавательным функциям соответствуют два познавательных механизма, работающих попеременно. Все реальные системы переработки информации делятся на два типа: на постоянно находящиеся “на одном этаже” и на более сложные, способные к “подъему” на другие этажи.

Если говорить об истории, то можно отметить: начиная с некоторого уровня сложности должен был возникнуть *механизм выработки новых дедуктивных систем*: появляются человеческий интеллект и совокупный общественный интеллект — и только человек располагает обоими познавательными механизмами.

Автор связывает эти два вида процессов в системах переработки информации с известными результатами по функциональной асимметрии полушарий человеческого мозга. Речь идет об *асимметрии информационных механизмов*, называемых, соответственно, “левополушарным и правополушарным” или просто — “левым и правым”. Важно отметить, что *за функцию “подъема” ответствен правый механизм*. Для левополушарного механизма характерно рациональное осмысление своей деятельности, для правополушарного — эмоциональная мотивация (оппозиция “разум — чувство”).

* * *

Для нас важно, что этот автор выстраивает систему, устанавливающую соответствие между доминированием одного из этих механизмов и *чертами искусства*. Попеременное доминирование в обществе двух механизмов и соответствующих им типов сознания является ядром его периодической теории.

С.Ю. Маслоу проверил свою гипотезу о периодичности на материале архитектуры. В качестве исходного материала выступали данные по истории архитектуры России и ряда западноевропейских стран XI–XX вв., приводимые в фундаментальных искусствоведческих трудах. В качестве признаков доминирования левополушарности выступали *строгость и логичность* архитектурных произведений, стремление к *выявлению конструкции*; для правополушарного доминирования, наоборот, — *чувственность, склонность к причудливости*

и гротеску, преувеличенный декор и претенциозность, стремление скрыть конструкцию. Обнаружились колебания с периодом около 50 лет: после каждых 20–30 лет левополушарного доминирования наступает приблизительно такой же по длительности период правополушарного доминирования.

Чтобы количественно описать выраженность в том или ином времени левой и правой доминант, автор использовал пятиступенчатую шкалу:

- “+1” — отрезок имеет четкую левополушарную ориентацию;
- “+0,5” — ориентация скорее лево-, чем правополушарная;
- “0” — приблизительное равноправие обеих ориентаций;
- “–0,5” — ориентация скорее право-, чем левополушарная;
- “–1” — отрезок имеет четкую правополушарную ориентацию.

По поводу двух познавательных механизмов, выделенных Маслоу, можно сказать следующее: мы относим их за счет существования двух типов времени (горизонтальное и вертикальное время, или *время и бытие*), о которых мы уже неоднократно говорили в нашей серии. Процесс, с нашей точки зрения, в целом движется по определенной матрице — и переходы на более высокий качественный уровень достигаются при накоплении определенного количества. К тому же говорить в пределах одного уровня можно лишь о *маятнике*, к которому в итоге и сводится рассматриваемая теория.

Попеременное доминирование необходимо для “прогрессирующего развития всей социально-психологической сферы”. Автор пишет, что изменение сферы социально-экономического климата и развития архитектуры (по признаку “Л — П”) происходит синхронно. Вывод в принципе верный, но слабо подтвержденный конкретикой. К сожалению, “Л — П” как признак оказался единственным, с помощью которого происходило отнесение архитектурных произведений к тому или иному направлению.

Проявленность функциональной асимметрии в культуре

В статье Ю.М. Лотмана и Н.Н. Николаенко [373] есть размышление об аналогиях между функциональной асимметрией мозга у человека и социально-культурными процессами. Авторы исходят из понимания деятельности правого и левого полушарий мозга “как генераторов двух различных познавательных стратегий и разных способов обработки информации: левое полушарие оперирует последовательностями дискретных элементов, обеспечивает логическую последовательность, категоризацию, владеет концепциями, а правое ведает целостными образами и высказываниями, может реконструировать и запоминать ситуации чувственного опыта с помощью иконических (изобразительных) знаков, обеспечивает анализ конкретных индивидуальных признаков объекта и формирование гештальта (целостного образа), лежащего в основе мгновенного чувственного “схватывания” конкретных впечатлений... Иначе говоря, человек обладает *двумя знаковыми моделями мира*, с помощью которых познает окружающую действительность. В процессе восприятия мира каждое полушарие использует свой язык, свою стратегию, и их сложно протекающий “диалог” определяет динамику мыслительных процессов”. В самом подходе в общем тоже нет ничего особенно нового, кроме применения гипотезы функциональной асимметрии ко всей сфере культуры.

В истории наблюдается *попеременное доминирование* одного из типов моделирования. Это преобладание относится к стилевому единству эпохи и проявляется одновременно во всех областях духовной культуры (например, в философии, изобразительном искусстве и литературе), и имеет, вероятно, ментальный характер.

Данные тенденции составляют пару: “каждая тенденция действует на фоне противоположной, а перевозбуждение одной какой-либо тенденции закономерно ведет к ее торможению и возбуждению противоположной.... Внутри самой культуры идет борьба за то, какой из конкурирующих голосов получит (или захватит) право свидетельствовать перед лицом истории о культуре в целом” [393]. Так продуцируется периодическая смена творческих типов, доминирующих в культуре.

Таким образом, можно говорить о наличии в культуре асимметрии “ЛП — ПП” в культуре. Ниже мы ее рассмотрим еще и с других позиций.

3.4.2. Циклический культурогенез в работах В.М. Петрова

В серии публикаций 80-х годов точка зрения на периодические явления в искусстве высказывалась разными учеными, среди которых работы В.М. Петрова были как бы обобщающими [436-438]. При всем том, что в его работах были сгруппированы многие взгляды и подходы ряда других авторов, в том числе уже упоминавшихся нами, авторская концептуальная основа выглядит недостаточно ясной.

Во-первых, основой теории Петрова являются 50-летние циклы (48-50 лет, по автору), отмеченные (если брать самый известный источник) еще О. Шпенглером [665]. Петров связывает их с циклами поколений, которые равны примерно 25 годам (20 — 25 лет). Это позволяет классифицировать его подход как четный и симметричный (“50 лет — время двух перемен поколений”). Справедливости ради заметим, что в одной из публикаций В.М. Петрова указывается, что на материале японского изобразительного искусства XVII-XIX веков был выделен цикл 36-38 лет, связанный с изменением моды на симметричность композиции*.

Во-вторых, Петров не выходит на иерархию уровней. Даже там, где он говорит не о конкретных циклах с измеряемой длительностью, а о циклических закономерностях вообще, речь идет об одном уровне, — как правило, системном.

Локализация процессов, фигурирующих в его теории, наблюдается в социально-психологической сфере. Периодичность здесь рассматривается как условие развития системы.

* * *

Одна из работ В.М. Петрова [424], посвященная вопросу прогнозирования художественной культуры, демонстрирует, что исходный малый набор постулатов (один цикл, разбивка его на симметричные части, один уровень) приводит к тупиковым выводам именно в вопросе прогнозирования.

Во-первых, если принять его точку зрения, прогнозирование возможно лишь на эволюционных участках развития и непредсказуемо на революционных. Впрочем, это не прогнозирование по определению, а скорее линейная экстраполяция.

Прогноз тем и интересен, что должен содержать в себе описание качественных скачков и возможное поведение системы после них. Выйти на прогноз качества можно, перейдя к циклу более высокого порядка, в котором интересующая нас “революционная тенденция” есть не более, чем эволюционный момент ее собственного развития. И так — несколько раз, насколько возможно. Но для этого нужно принять гипотезу вложенности систем, их фрактальности.

В.М. Петров ссылается на Д.С. Лихачева, который в своей известной статье “Будущее литературы как предмет изучения” (ж-л Новый мир, 1969. № 9, с 168) выразил взгляд, который являлся общепринятым в начале 70-х (уточним, что в работе “Поэтика древнерусской литературы” [357] Д.С. Лихачев дал превосходный образец прогноза литературы как моноискусства, там его позиция представлена шире, и она несколько иная): предсказать ближайшее будущее и крупные произведения нельзя, поскольку велика роль случайностей; о закономерном можно говорить, только перейдя в область типического (по нашим понятиям — в надсистему), но при этом достоверность единичных прогнозов никак не обеспечивается.

Можно сказать, что это не совсем так, мы не можем делать это сегодня, но в принципе такой прогноз вполне возможен, если он обеспечен достаточным статистическим материалом по многим уровням. Так, например, можно без особых усилий прогнозировать, опираясь на глобально-историческое понимание закономерностей в искусстве, на представление о переходе доминирования от искусства к искусству, а также на наблюдение пика расцвета в литературе (как и в балете, в опере, живописи, скульптуре — в свое время). Так что ожидать можно лишь “локальных шедевров” в литературе, ибо произошло ее растворение в прикладных и синтетических жанрах. Предсказать возможные пики появления локальных шедевров также не составит особого труда, ведь известно, что пики творческой продуктивности случаются через два года после пика солнечной активности. Что касается самого *характера* произведений, то еще в середине века вполне можно было предвидеть все тенденции нашего времени с нашествием “продолжений” великих или классических произведений, воспоминаний, исторических, псевдоисторических и плутовских романов, детективов, мистики, женских и прочих “жвачных” изделий в обложках. Для этого достаточно было поднять перечень опубликованного в последней трети XVII века. Конкретно “Интердевочку” предсказать, может быть, и сложно,

но то, что мелодраматические истории о проститутках и “ворах в законе” будут в моде, можно было не сомневаться. Другое дело, что за такие прогнозы не сносить головы, а вообще людям свойственно верить в лучшее. Увы, люди забыли “закон Достоевского” (*закон искажения великодушных идей*), более известный по русской пословице “благими намерениями вымощена дорога в ад”.

Вообще это — очень интересный вопрос: каковы пределы, до которых мы можем понять “историю без случайностей”? Они все время сужаются, и, если вдруг в один прекрасный момент мы обнаружим, что предсказуемо *слишком многое*, это будет означать, что система общества стабилизировалась как целое и жить надо по генетическим законам. Об этом писал Н.Д. Кондратьев [305], и мы в наших книгах не раз обращаемся к данной проблеме. Проблема точности прогноза, как и проблема вариативности прогноза, не может быть решена на одном-двух уровнях исследования, но она в принципе *решаема*, а значит, *будет неизбежно решена*.

3.5. Продолжение линии Л.С. Выготского

3.5.1. “Психология общения” А.А. Леонтьева

В перечне актуальных работ из области психологии искусства эту работу [348] можно привести как пример трансформации психологической теории деятельности (имевшей социодоминирующую исходную составляющую) применительно к новой, гомеостатической, фазе развития общества. Теорию деятельности своего отца, его понимание значений и смыслов, А.А. Леонтьев перекладывает на сферу искусства в ракурсе “общения”. Он уравнивает в правах *общественные значения и личностные смыслы*, что точно соответствует ментальности “классики прекрасного”.

Книга написана сложно и о сложном, а читается просто и текст ее монолитен. Поэтому она постоянно переиздается. Разбор популярной книги, проводимый спустя полвека после ее выхода, не имеет целью критиковать в ней какие-то позиции — это было бы нелепо. Мы попробуем наметить каркас и сценарий заложенных в ней идей применительно к интересующей нас теме. Кроме того, мы предпримем и собственную системогенетическую интерпретацию — не пропадать же хорошему материалу!

* * *

А.А. Леонтьев так формулирует свою исходную позицию: искусство есть специфический вид или **способ человеческого общения**.

Общение содержится как *условие и составной элемент в любой деятельности человека*. Тем самым происходит включение в понятие деятельности **обязательного аспекта общения**.

На данном этапе можно спрашивать: почему бы как *условие и составной элемент в любой деятельности человека* не ввести еще и обязательный нравственный аспект? Предвидя такие альтернативы, А.А. Леонтьев отсекает их простым ходом — через различие коммуникации и общения, гносеологической и психологической субстратности искусства, лево- и правополушарности, и в конечном итоге, через отнесение к этим парам **значений и смыслов**.

Искусство есть единство познания и общения (по Л.С. Выготскому, языковой знак есть единство общения и обобщения). Оно создает условия для того, чтобы знания (значения), заложенные в произведении искусства, возбудили в нас ту систему личностных смыслов, которую вкладывал в нее автор.

Значение — это объективная, кодифицированная форма существования общественного знания. Здесь используется понятие **идеальных объектов** (“квазиобъектов”).

Психологическая категория, присущая искусству — *личностный смысл*. **Смысл** тоже социален, но к этой сфере относится то, что является “общественным по существу, будучи по форме индивидуальным, субъективным”. Прежде всего это — личное поведение, личные интересы, интимные переживания.

Чтобы развить достижения гносеологизма, суть смысла привязывается к “идеальным объектам”. Когда я вкладываю во что-то личностный смысл, это что-то оказывается “идеальным объектом”, в котором закреплены и объективированы мои мысли, чувства, переживания.

Искусство начинается там, где я нахожу *объективно значимые* формы для восприятия или чувства. Такие формы — это язык искусства, несущий *переживание*. Они предназначены для закрепления чувства человека, чтобы сделать его достоянием других (и самого себя — в другое время).

Особо выделяется **деятельность общения искусством**. Чтобы “войти” в этот тип общения, нужна определенная культурная готовность — *по* Ю. Сорокину, **установка**, содержащая требования к данному тексту именно как к **художественному**.

Общению искусством надо учить: искусство может остаться мертвым, если мы не знаем психологического ключа к нему. А само такое общение является сотворчеством создающего и воспринимающего произведение искусства.

Общение искусством предполагает наличие квазиобъектов искусства. Это “такие элементы художественного общения, которые имеют в этом общении (в частности, при восприятии искусства) самостоятельную функциональную нагрузку”. Квазиобъект искусства всегда перцептивно изоморфен отображаемой действительности, это — не знак, а образ [348, 326].

Строительный материал для квазиобъектов — знаки. Это — то содержание, которое “несет высказывание или текст, оно несводимо к тому, что выражено в словах и способах их сочетания. Знаки и способы их организации в более сложные квазиобъекты — это лишь орудия, *опосредующие* мысль, но не *закрывающие* ее в себе! И понимание текста не есть перевод его с “языка слов” на какой-то другой язык: это восстановление мысли по тем “вехам”, которые отмечают ее в тексте... каждый текст есть нечто содержательно новое для того, кто его воспринимает...” [там же, 331].

Общение посредством искусства — это смысловое общение с опорой на язык искусства.

Язык искусства — это **чувственные признаки “идеальных объектов”** (“квазиобъектов”), “которые еще надо “одухотворить”, придать им соответствующую функцию, включить в адекватную деятельность” [338, 300].

Вывод автора: “Искусство — это способ общения, позволяющий человеку при помощи особой системы “идеальных объектов” реализовать те аспекты своей личности, которые в обычном общении, как правило, не проявляются” [там же, 300-301].

* * *

При всем желании пересказ положений А.А. Леонтьева не заменяет его текста, а чтобы вычлнить интересующую нас суть, придется прибегнуть к редукции.

Нам кажется, что использование в качестве первоосновы “квазиобъекта” есть историческая дань советскому гносеологизму. Нагружение идеальных объектов личностными смыслами имеет оправдание на первом шаге:

Значения — внеличностная (идеальные объекты) содержательность.

Смыслы — личностная (эмоции, чувства, интересы, установки, интимные переживания, поведение) основа общения, деятельности.

Здесь мы позволим себе провести аналогию между парой “значение — смысл” и парой “парадигма — наррадигма”, как она описана у Дж. Брунера [95-96] в работах того же времени (60-е, начало 70-х). Сходство перечня характеристик наррадигмы с тем, как А.А. Леонтьев раскрывает личностный смысл, просто поразительное. В работе А.А. Леонтьева мы имеем психологический деятельностный подход, в котором доминанта перестала быть социальной, а его модификация подхода указывает на “социальное — индивидуальное” равновесие начал. Это означает также, что ракурс *общения*, который возник в работе А.А. Леонтьева исторически, на волне научной моды (теория информации, коммуникативность, искусство как кибернетический канал связи), можно изменить на множество других, не меняя самого ядра данного построения. Попробуем выделить это ядро.

При переходе к проблемам художественной формы парность “значение — смысл” начинает неустойчиво колебаться. Переведем ее в иерархическую трехуровневую конструкцию, где проблема предстает во всей полноте:

Èî ã ñ (Äóó) — Çí à:áí èÿ — èääàèüí û á î áúâèòú — çí àè-ñèì âî è — ñî ääðæáí èà
 Ì ñèõì (Äóó à) — Ñì ù ñèü — ÿçû è, äáÿðàèüí î ñòü — çí àè-î áðàç — âú ðàæáí èà
 Ñî ì à (Çàèì) — Ôî ðì à — ðàõì èèà — çí àè-âáú ü — ì àðàðèèè

Если пойти сверху вниз, можно рассматривать проблемы существования квазиобъектов в деятельности искусства. Здесь есть варианты, связанные с субстанциальностью художественного и более широкими проявлениями эстетического (мы ее рассмотрели в данной работе).

Воссоздание квазиобъекта в деятельности искусства происходит путем объединения в сознании чувственных характеристик (*чувственный образ*). “Отличие чувственного образа от идеального объекта особенно ясно видно на эволюции осмысления одних и тех же слов “взрослого языка” детьми разных возрастов — эволюции, закономерности которой были показаны Л.С. Выготским (*Мышление и речь*)” [там же, 306]. В данном контексте образ трактуется скорее как категория *психологии восприятия*: он формируется в результате перцептивных действий и опознается путем специальных операций “опознания образа” [244].

Добавим одну важную деталь, которой нет у А.А. Леонтьева, в связи с его психологическим ракурсом: в структуре художественного образа содержится и через него проявляется менталитет. Менталитет содержит идеальные объекты, но он гораздо сложнее: это — синкретическое многоярусное полициклическое образование, которое мы здесь раскрываем посредством иерархичности, фазовости и системы индикаторов.

Если пойти снизу вверх, обнаружится, что в искусстве натурально-соматические знаки перестают быть тем, чем они являются в языке практики. Этот второй ракурс — анализ взаимоотношений языка искусства и его техники. Сюда относятся такие темы: образ как результирующая языковой “техники”, правила построения фразы (высказывания), “трансформация” обычного синтаксиса в поэтический, проблематика композиции и т.д. “Искусство есть общественная техника чувства” — писал Л.С.Выготский [125]. Поэтому у А.А. Леонтьева звучит призыв к созданию функциональной поэтики, “науки о поэтическом языке как средстве общения искусством” [там же, 317].

Здесь появляются механизмы обратной связи — формируется установка на восприятие: мы угадываем чувственный образ уже по отдельным его характеристикам. “Начиная слушать поэтическую строку, мы уже по ее началу бессознательно прогнозируем ритм стиха, — возникает то, что Б.В. Томашевский удачно назвал “ритмическим импульсом” [590]. Такие механизмы мы подробно описываем ниже, в разделе композиции.

По Выготскому, в искусстве форма первична. Но само понятие формы неоднозначно: в работе используются искусствоведческие понятия *внутренней и внешней формы* образа. Внутренняя форма *формулет содержание*. Внешняя форма *использует язык как носитель, посредник содержания*. А.А. Леонтьев идет скорее от содержания, потому у него все, кто идет от формы к содержанию, попадают в разряд формалистов (филологическая герменевтика Г.И. Богина [83-85]).

Можно рассмотреть и “замыкание” верхнего и нижнего ярусов иерархии: “мысль — это цель, а техника — это средство” (Г.Д. Вольпе). В троичном виде данный афоризм можно развить так: мысль — это цель, чувственный образ — это способ, а техника — это средство выражения. Можно обозначить нечто похожее и в терминах “содержание — выражение — форма”.

Проблема дифференциации языка искусства, по А.А. Леонтьеву, при этом решается соответственно: “Каждый вид искусства имеет свои собственные, специфические для него идеальные объекты (квазиобъекты), свой собственный “язык” и собственную технику”. Данный вопрос представляется нам значительно более сложным.

Добавим к иерархической тройке нашу *аксиологическую четверку типов* — и мы получим совсем новый ракурс, выводящий нас не только на аксиологию, но и на типологию деятельности:

Èñoèí à	— Èí ā ñ (Āóō)	— Çí à-áí èý — èáááèüí ù á í áúáèòù	— çí àè-ñèí áí è	— ñí ááðæáí èá — òáèù
Āí áđí -Èðāñí òā	— Ī ñèōí (Āóó à)	— Ñí ù ñèù — ýçù è	— çí àè-í áðāç	— áú ðāæáí èá — ñí í ñí á
Ī í èüçà	— Ñí ì à (Çàèí)	— Ī àò áðèý — ðáōí èèá, ì áðáðèáè	— çí àè-ááú ù	— ô í ðí à — ñðāāñòāí

Разворачивать ее мы здесь не будем, но уверены, что это — структурная основа для многих и многих очень сложных книг.

Нам осталось коснуться *вопросов генезиса* в данном построении. Отвергая ракурс саморазвития формально-технической стороны (хотя Виппер, например, описывает саморазвитие

техники в изобразительном искусстве*), А.А. Леонтьев утверждает, что развивается *процесс общения искусством*. Это достаточно относительное утверждение. Развитие происходит синхронно на всех трех ярусах, а вот в качестве *причины* можно назвать, например, наличие саморазвития в идеальном мире (принцип идеальной детерминации истории).

Поясняя, почему искусство есть *общественная техника чувства*, Л.С. Выготский пишет “...переплавка чувств внутри нас совершается силой социального чувства, которое объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах искусства, которые сделались орудиями общества” [125; 316-317].

В этой ярусной иерархической связке *причину развития* скорее хочется поместить на верхние, духовные, этажи. Так поступил А.Н. Леонтьев, поместив причинность деятельности в систему общественных отношений, о том же говорит и А.А. Леонтьев, цитируя Маркса, — общение актуализирует *социальные отношения людей*, общение — процесс и условие такой актуализации [348].

Это не отрицает наличия эволюции собственно деятельностного пласта, но тогда вопрос о причинности развития здесь не должен стоять так однозначно. И Л.С. Выготский, и его ученик А.Н. Леонтьев акцентируют объектность и выделяют социодоминанту, поскольку живут в первой трети века, и их интересует вопрос общественного управления людьми, в том числе — посредством искусства. А как только происходит видоизменение менталитета, акцент у А.А. Леонтьева перемещается на середину иерархии — на общение. В общении человек занимает уже не подчиненную позицию невольника, а партнерскую, равноправную. И уж если продолжить данную линию, то младший представитель династии — Д.А. Леонтьев — актуализирует в последней трети века “психологию смысла”, т. е. входит внутрь и без того субъектного проявления.

Саморазвитие формы, кстати, тоже не простая штука, чтобы утверждать: “Конечно, развивается и поэтическая техника; но это развитие вторично, оно подчинено развитию поэтического языка и обслуживает его” [там же, 312]. Форма в искусстве сродни *категории количества* у Г. Гегеля и таит в себе немало сюрпризов, о которые сломали зубы самые изощренные формалисты. Если соотнести *содержательность* с качеством, а *оформленность* — с количеством, то это примерно будет описывать положение дел: циклически-уровневые скачки качества при накоплении количества и прочее (см. в нашей интерпретации [24]). И, наконец, в последней трети века акцент неизбежно переместится на форму, а содержание и даже выражение резко отступят на второй план.

В методологии А.А. Леонтьева почти не используются приемы уровневой диалектики и циклики. Он прекрасно видит и раскрывает попарные сочетания, но “два подразумевают третье”. Надо отдать автору должное: иногда это в тексте все же проскальзывает (содержательное целое — знак (квазиобъект) — техника), поэтому нам хочется продолжить некоторые его мысли.

Третье в общем виде может появиться лишь в иерархии: это — *выражение* в ряду “содержание, выражение, форма” или знак в ряду “содержательное целое, знак, техника”. Иерархия упраздняет вопрос: что важнее, содержание или форма (техника), — а выражение (знаки-квазиобъекты) предстает как пакетно-циклическая конструкция. Совокупность модусов выражения, с нашей точки зрения, связана циклом (логическое как историческое). В итоге работает циклический процесс перетекания доминирования от содержания к форме во множестве выразительных модусов. Выражение — особая категория, в лосевской трактовке она показывает, как содержание выражает себя в форме.

В силу многих причин в данной работе проявились отождествления, которые можно назвать неправомерными, на самом деле речь идет о неразвернутости самого выразительного — среднего — слоя. К нему для начала было отнесено все, что потом раскроется в нашем понятии о многоярусности образа. Понятие “идеальный объект искусства”, как нам кажется, в последующей литературе не прижилось именно по этой причине.

Что касается интереса к специфическим проблемам семиотики: знаковость и образность, знак как квазиобъект, перцептивный компонент квазиобъектов (и в том числе знаков), — то можно сказать, что они свелись к мало применимым на практике общим положениям типа “полноценное речевое общение и заключается в том, чтобы найти такие знаки и такие способы их

организации в текст, чтобы мысль, содержание, опосредованное этими знаками, было бы с максимальной точностью восстановлено собеседником” [348, 331-332].

* * *

Есть и ментальное объяснение того, почему А.А. Леонтьев рассматривает именно проблему общения. В 60-е годы менталитет связан с проявлением категории прекрасного, т.е. хронотопически — с настоящим и нормой (здесь и сейчас), а проблема общения лежит именно в настоящем и предполагает норму. Психология рассматривает общение феноменологически — общение как непосредственную данность. Это лишает ее возможности представить настоящее как синтез будущего и прошлого. Между тем многоуровневое ментальное содержание, выраженное посредством знака-образа и закодированное в структуре формы (аспект формальной композиции) позволяет нам это сделать.

В ряду интересных и тематически пересекающихся работ того же периода можно назвать “Процесс эстетического отражения” Л.А. Зеленова [231] и “Искусство как процесс. Основы функциональной теории искусства” М.Е. Маркова [390]. Интересно, что они обращаются к той же категории процесса, которая присуща и *общению искусством*, а также параллельной линии функционализма. Дальнейшая развертка этого пласта шла довольно активно, но уже с ориентацией на вопросы другого, более локального, уровня.

3.5.2. “Психология смысла” Д.А. Леонтьева

Применительно в этому современному активному автору говорить нужно, конечно, о потоке его публикаций (например, о его работе 1998 года “Введение в психологию искусства”), но поскольку мы обратились к разбору характерных книг, то остановимся на книге “Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности” [351].

Об актуальности (в смысле ментального резонанса) психологического раскрытия проблематики личностных смыслов мы только что говорили.

Контекстуальное развертывание проблематики смысла вроде бы даже выводит его из объятий теории деятельности (смысл в гуманитарных науках, онтология смысла, внеличностные и межличностные формы смысла). Но это происходит только на первый взгляд. При переходе к раскрытию смысловых структур (системно-статическое рассмотрение смысловых структур, их связей и функционирования), а затем — к динамике (динамика и трансформация смысловых структур и систем) основы каркаса теории Л.С. Выготского и А.Н. Леонтьева и традиционной классической системной методологии никуда не исчезают. Это, в принципе, хорошо, ибо выдерживается чистота линии, а актуальные примеси и современные ракурсы “докручивают” ее возможности до предела.

Динамика и многообразие как компоненты *неклассической* психологии демонстрируют здесь, с одной стороны, отход от традиционных статико-онтологических представлений, а с другой — принципиальное выдвигание представления о *динамической смысловой реальности*.

* * *

При всем панорамном многообразии данного текста, позволяющем поворачивать “смысл” в многочисленных ракурсах, интересующая нас тема *смысла в искусстве* не отличается особыми изысками или новизной.

“Решение задач на смысл и трансляция другим смыслов как ответов на жизненные вопросы” как *основное содержание художественной коммуникации* не намного обогащает те же положения у А.Н. Леонтьева и М.М. Бахтина. Проблема личности, по А.Н. Леонтьеву, также образует особое психическое измерение — это смысловое измерение, по Франклу, надстраивается над психо- и биоуровнями. Это — очень важное положение, сразу замкнувшее многие поиски смыслов на личностном плане.

Функционирование произведения искусства в известном отношении “опредмечивание — распрепредмечивание”, “объективация — субъективация” было детально описано ранее Л.А. Зеленовым как три процесса эстетического [232]. Трактовка этой темы у Д.А. Леонтьева упрощена: объективация и субъективация становятся двухступенчатыми, или двухслойными: мир как он есть — мир, авторски преломленный. В.И. Михалкович [406] в тех же целях использовал более продуктивную пару “репрезентация — интонирование” в искусстве (*мир как он есть* = репрезентация — *мир, авторски преломленный* = интонирование). Она, кстати, помогает не

столь однозначно решать и арагоновский вопрос о свободе: репрезентация, очень похожая на давление извне (порабощение, самоустранение от смысла), тем не менее является проявлением авторского смысла, только автор выступает здесь как говорящий от имени общества. Это просто позиция автора, ментально обусловленная началом цикла. Взять, например, “Евангелие от...”: это — авторская литература, но кто ищет в таком тексте авторские смыслы?

Отсутствие все тех же методологически важных приемов (иерархия и цикл), что и у А.А. Леонтьева, приводят в этой работе скорее к количественному расширению трактовок смысла, чем к новой качественной определенности. Если говорить о трактовке искусства, то здесь *позиция* коллекционера так сильно задвинула авторскую концепцию, что она почти не видна. Это не синтез, который подразумевает каркас, это — позиция многознания, множественности представлений и ссылок по поводу разнообразных аспектов смысла. Кто спорит, она тоже имеет свое право на существование во времена эклектики, сменяющей игры постмодерна. При всем этом книга “Психология смысла” просто-таки перенасыщена блестящими афоризмами и со вкусом подобранными цитатами, она является превосходным справочным материалом для размышлений. Некоторые из них хочется изложить по ходу.

Многое из сказанного в этой работе верно, но лишь для очень узкого диапазона того, что имеет отношение к искусству. Начнем с самой личности смыслов.

Развивая вопрос о смысле в иерархическом представлении применительно к произведению искусства, подчеркнем, что есть не один вневременной авторский смысл (хотя есть и такой), их — несколько: это — уровни ментальных смыслов, принадлежащих определенному времени, и у каждого — свой сложный групповой субъект. Существует ли понятие “смысл” по отношению к группе? Скорее да, чем нет. И “смысл жизни” есть у группы, и многие другие. Как говорит А.Н. Леонтьев, “смыслы субъективны, но не единичны”. Если художник выражает “задачу на смысл” некоторой группы (например, своего народа), он не менее, а иногда и более интересен всем — и произведения его живут в истории долго (пока есть этот народ). Закрепление смысла за единственным носителем в “авторском преломлении” следует рассматривать и более дифференцированно в иерархии, и уж точно — применительно к культурному циклу. Абстрактно это утверждение бессмысленно.

К этим аспектам Д.А. Леонтьев оказывается не слишком чувствителен. Он упорно видит в художнике, решающем “задачу на смысл”, того, кто “помогает в ее решении и другим людям”, т.е. сводит всю проблематику к степени обобщенности. А если допустить, что художник выражает вообще *не свой личностный смысл*, а смысл эпохи? Например, Свифт в своей великой аллегории скорее отсутствует как автор-Свифт со своими смыслами — им движут смыслы наступающей эпохи, и у нее есть носитель — большая социальная общность. Разве мы сегодня считываем личные смыслы Свифта? В его горькой пародии на наступающее будущее транслируются смыслы вообще иного, внечеловеческого, масштаба времени и пространства.

В. Франкл дополняет: задача на смысл всегда содержит и задачу на совесть. “Совесть — орган смысла” — это сказано им замечательно точно. Таким образом, обнаруживается **калокагатическая основа смысла**, мимо которой автор “Психологии смысла” ускоренно проходит.

Путаная проблема соотношения формы и содержания решается, вообще-то, просто, и мы только что дали ключ к ее решению — при анализе “Психологии общения”. Этот ключ для искусства — иерархический, в простейшем виде — трехуровневый: “содержание — выражение — форма”. А бродячее утверждение о единичности формы для выражения данного содержания можно вывернуть наизнанку — формы в искусстве повторяются, и еще как повторяются. Да и содержание во многих главных аспектах тоже циклически повторяется. О динамике повторяющейся формы пишут и Винкельман, и Вельфлин, и Шмит. А о закономерностях повторения культурно-ментального содержания пишет, например, П. Сорокин [544]. Пишем об этом и мы [22-24] — и речь идет о *появлении неповторимого из повторяющегося* — о формуле истории. Таким образом, акцентирование единичности очень обедняет тему.

Вспомним старую проблему “гипнотизма” искусства, пафоса, эмпатии. Вхождение, втягивание внутрь произведения не обусловлено одними чисто психологическими ухищрениями, включая композиционные. Чтобы пройти “фильтры” психики человека определенного *времени*, нужно точно резонировать прежде всего *с его менталитетом*, а он — многоярусный. Задача резонансного управления такого рода решается искусством, и мы ее здесь описываем подробно.

Способы настройки на ментальность конкретной эпохи психология не описывает — для этого нужно иметь циклически-уровневую методологию и говорить об эволюции культуры и ментальности.

Что касается “золотого сечения” — лучше читать по этому поводу П. Флоренского [615], чем авторов, перечисляемых в книге. Это опять-таки не психологическая и даже не психофизиологическая проблема — во-первых, а во-вторых, закон золотого сечения (как пропорции в хронопическом выражении) соблюдается в искусстве только в очень определенные отрезки времени (в наших терминах это — “классика”). Во все прочие периоды он закономерно нарушается, и мы пишем здесь, почему.

Завершение главы об искусстве словами “искусство в жизни человека выполняет сугубо утилитарную приспособительную функцию” лично у меня навсегда отбивает охоту читать, что думают психологи об искусстве. Вполне в духе нашего утилитарно-приспособительского времени — это уж скорее нужно в книгу о психологии рекламы.

Написав это, я сразу понял, откуда свалились “восемь видов психологических средств”, воплощающих смысл в художественном произведении. Ни одно из них, вообще-то, не является чисто психологическим, но это не важно, важно, что эта простота замечательно подходит для самоучителя по составлению рекламной продукции. А почерпнуты они из поэтики, семиотики, семантики и теории композиции. Только вот соединять их так, рядоположенно, не стоит: они — разноуровневые.

* * *

Определенное разочарование, которое возникает от этого текста, связано вот с чем. Психологическая концепция А.Н. Леонтьева (философия психологии) была каркасной для своего времени — она давала и объяснение мира и необходимый обществу инструментарий. Ее потенциал еще в 60-е позволял ее “растягивать”, хотя эпоха была уже совсем другая. То, что выжал из нее путем интерпретации значений и смыслов А.А. Леонтьев, обладало некоторой объяснительной силой, а за блеском формы никто не увидел ее неоперациональности. Да она никого тогда и не интересовала — квазиобъекты искусства завораживали своей непонятностью, как квазары. Наше время, с его личностным меркантилизмом, требует операциональности, “а исходную теорию можете выкинуть”. В этой ситуации невольно возникает раздвоенность — внук А.Н. Леонтьева должен блюсти стройность науки и продолжать ее развитие, а показать нужно операциональность. Но продолжать нечего — теория династии Леонтьевых на данный исторический период исчерпана. Это не значит, что она не будет востребована завтра — будет, и еще как.

В конце цикла теория, хорошо работавшая в начале цикла, воспринимается прямо противоположным образом. Все, что теряет свой ресурс, производит примерно одинаковое впечатление эклектичности. Увы, это касается и данной работы, если смотреть в глубь ее содержания, минуя блеск формы.

3.5.3. “Эмоции в искусстве” Л.Я. Дорфмана

Если взять за острохарактерную работу начала векового цикла “Психологию искусства” Л.С. Выготского, то все написанное по той же теме Л.Я. Дорфманом, а особенно “Эмоции в искусстве” [208], можно смело отнести к характерным работам конца этого цикла. Автор и сам хорошо это понимает, концептуально противопоставляя *две психологии искусства*, о которых мы уже говорили. Поскольку эти два подхода взаимнообратны и расположены в крайних пределах векового цикла, они координируются с общим и единичным: подход Выготского имеет в виду решение наиболее общих и концептуальных вопросов эстетики и психологии, подход Дорфмана направлен на психологический анализ устройства единичного произведения. Выготский поневоле выходит на глобальный уровень социальной психологии — Дорфман принципиально стоит на микроуровне психологии, поэтому избирает несколько зауженную тему “эмоций в искусстве” (на самом деле его работа — шире названия).

Чтобы обсудить суть подхода, снова прибегнем к редукции и в этом случае сделаем крайне упрощенные, на уровне концептов, выводы из работы Дорфмана “Эмоции в искусстве”. Написанное им сводится к некоторой формуле психического:

1. Прежде всего он рассматривает типологию эмоций и называет данное логическое образование “узлами эмоциональной ткани”. Это — эмоциональный ракурс **таксономической развертки психического в наиболее крупных модусах**; их, конечно же, четыре. Ниже мы будем их подробно анализировать.

2. Энергетическое измерение предстает как жизнь психического феномена во времени.

В этом отношении Дорфман опирается на показатели Мерлина: энергия обладает признаками *скорости, силы и направленности*. В психическом проявлении это, соответственно, *активность, напряжение, интенциональность*.

Динамическая сторона предстает как психическая активность и раскрывается как свойство темперамента и компонент ее переживания.

3. Соединение статики и динамики, типологического и энергетического вместе дает основную матрицу, на которой строятся его гуманитарные исследования, старающиеся быть очень похожими на “парадигмальные”. Эта старательность и желание “выглядеть, как в естествознании”, весьма тяжеловесна, она ничего не добавляет к простой и ясной основной методологической модели, но очень затрудняет чтение.

Л.Я. Дорфман на этой основе выдвигает следующий набор параметров:

- *эмоциональное переживание* типологически развернуто в *четыре модальности (узлы)*;
- *энергия* имеет парные пределы (*активность — пассивность, напряжение — расслабленность*);
- *направленность* характеризуется двумя интенциями (*объект — субъектная, извне — вовнутрь*).

4. Далее Л.Я. Дорфман *модифицирует* все перечисленные пункты *фазовой тройкой* по принципу *начала, середины и конца* процесса (три фазы).

В совокупности он получает 30 пунктов “эмоционального полотна”.

Методологически это, достаточно простое, соединение типологической четверки с фазовой тройкой, дополненное энерго- и интенциональным показателями, является наиболее простым из возможных комплексных построений, использующих приемы традиционной психологии.

Его, кстати, можно будет как угодно глубоко развивать в те же три стороны:

- увеличивать количество классиологических модусов,
- увеличивать количество фаз в цикле,
- увеличивать количество и дифференцировку показателей.

Мы принципиально дополняем это построение и ниже покажем, как *развить его уровнево*.

Но и на этой непритязательной основе из эмоционального “полотна” можно сделать ряд выводов. Например, очень значимы *переходы от типа к типу* как основа построения сложного художественного образа. Это абсолютно то же, что содержится в индийской поэтике “дхвани-раса”: последовательность из девяти типов, образующая завершающий десятый тип.

Особо можно отметить проблематику олицетворения, которую Дорфман, исходя из своей двухвекторной интенции, характеризует как “воплощение и превращение”. Основные понятия (перенос, воплощение и превращение) использовались еще психологией “вчувствования” (В. Вундт, Т. Липпс, И. Фёлькельт, Р. Фишер), в рамках которой человек изучался как проецирующий на объект свои ощущения, чувства и переживания.

Мы посвящаем теме олицетворения целую главу и, хоть общий контекст у нас другой, обращаемся в ней и к подходу Дорфмана.

3.6. Некоторые выводы

Возможно, в масштабе истории науки еще рано давать оценку советскому этапу науки в целом, но наша теория позволяет это сделать, хотя бы в том ракурсе, который мы здесь обсуждаем.

Во-первых, это был уникальный исторический эксперимент, имевший и уникальную направленность, и организованность. Но сами моменты не являются, собственно, естественно-эволюционными и в этом смысле закономерными: они были искусственно, проектно, заданы. Русская наука к началу данного процесса располагала соответствующим и даже где-то избыточным потенциалом, что и позволило провести эксперимент. Переход от русской к советской науке был болезненным, но не стал смертельным. Ее генезису как целого это не помешало, хотя попытки селективно относиться к ней, выращивать одни и выпалывать другие направления, на пользу нам не пошли.

Советская наука, как многим кажется, *в силу идеологических причин* имела крен в сторону социальной доминанты. Подобное утверждение неверно в принципе, хотя оно точно по факту. Русская наука и до революции отличалась государственной ориентированностью, поскольку изначально возникла методами насильственного внедрения (Петр внедрял науку, как и картошку, — палкой) и была “государевым делом”. Институт светской науки, как он сложился на Западе, стихийно в России возникнуть не мог — для этого не было ментальных оснований. Самими организаторами (и не только петровского времени) наука понималась прежде всего как часть научно-индустриального комплекса, направленного на оборону, на усиление геополитического положения страны и, в частности, на укрепление системы государственного управления. В полную силу все это звучало у Ломоносова, хотя его взаимоотношения с властью были отнюдь не безоблачными. И то же потом прозвучит у Пушкина (“Черт догадал меня родиться в России с душою и талантом!”).

По телевизору иногда крутят “мультик” про Левшу, по забытому лесковскому произведению, он вписался уже в новый контекст жизни. Созданный в позднем советском времени, этот мультик точно попадал в цель: он иносказательно отражал ментальность советской интеллигенции, которая болела государственными интересами, а если что и могла сверх мировой нормы, то делала на том, особом, запале, не совместимом с голой меркантильностью. Как поступила бездушная госбюрократия с Левшой, все мы познали на своей шкуре, но люди мирились с ней как с неизбежным злом (вспомните повесть-сказку “Понедельник начинается в субботу” Стругацких).

Но вернемся к нашей советской истории. В первой трети века была сильная государева наука, еще опиравшаяся на старый русский потенциал. Государственная по исходным корням и установкам, она стала социалистической — идеи-то лежали в основании те же. Крен в сторону государственности, а потому — социальности, способствовал смещению “рамки” в сторону не столько всеобщих вопросов (в догматическом марксизме они считались раз и навсегда решенными), сколько общефундаментальных и прикладных исследований, обслуживающих общий взгляд. Например, психологическая теория деятельности, ставшая ядром педагогики и заодно — всего гуманитарного комплекса, имела в основе прежде всего социальную функцию человека. Однако эта доминанта, если вспомнить, была не только у нас, но и на Западе. Организованность советского научно-индустриального комплекса, при всех известных недостатках, позволила удерживать оборонную технику на мировом уровне, а часто — и выше мирового уровня. Но не менее организованной была и машина идеологии, включая культуру и образование. Без этого комплекса нам невозможно было победить во второй мировой войне. Мощь естественно образовавшегося западного института науки и мощь искусственно созданного советского института к середине века были взаиморавны, что и стало основой военно-политического паритета, достигнутого с Западом в 70-е годы.

Второй этап истории — оттепель Хрущева и ленивый социализм Брежнева — в сфере науки как раз и продемонстрировал самое интересное и характерное. Водородные бомбы делали, в космос летали и плотины возводили, но это работали механизмы, запущенные еще в сталинский период. Между тем происходила активная и неявная адаптация: сложившийся советский метод науки, с его социологизмом, осваивал все новые темы, тихо трансформировал под свое все, что происходило в мировой науке. Иногда это была неприкрытая мимикрия, но по большей части наши Левши и тут создавали продукт “не хуже аглицкого”. Это было и в подстриженной и многократно прополотой гуманитарной области, на которую уже смотрели, как на декор, особого внимания не уделяли, так, пугали и давили на всякий случай — воспитывали. И тем самым воспитали худший вариант диссидентства, поскольку у такого диссидента душа болит

за интересы государства, но он против власти. Чуть ли не все наши яростные и вынужденные критики советского строя, оставшиеся сейчас в живых, испытывают ностальгию по мощному государству, которого все теперь лишились вместе с ненавистной некогда властью.

По мере того, как всю эту суету распутываешь, понимаешь, что нередко наши именитые и ныне забытые ученые занимались компиляцией, а то и прямым “передиранием” западных источников, дописывая в тексты ссылки на установленных каноном классиков, — получалось “совковое отображение” картины западной науки. Эта паразитическая конструкция была запущена еще у Сталина, заставлявшего тупо копировать готовую западную технику, даже если наши разработки были более перспективными (Паккард, Фау-2, Ли-2). Так, *наиболее экономно*, поддерживался достаточный уровень, и малообразованная бюрократия не попадала в зависимость от изобретательных умников. Та же легкая дорожка посадила экономику страны на “иглу нефтедолларов”. Откровенный вампиризм, наиболее легкий путь подпитки готовыми продуктами, и погубил не только экономику [704], но и науку: при новом качественном скачке, например, компьютерной техники оказалось, что у нас просто нет нужного поискового направления или оно в полном тупике. Мощность западного института науки и мощность советского быстро стали несопоставимыми. Государеву науку погубила не в меру экономная государева бюрократия, возлюбившая свои интересы больше государственных. Теперь она взяла власть, ведь высшей власти над ней уже не стало, и охотно отказалась от обременительных расходов на идеологию.

Как новая постсоветская бюрократия относится к науке? Она переделывает госнауку в так называемую рыночную — идет чудовищная инфраструктурная ломка сложнейшего социального института. Подобный эксперимент может стать для нашей науки последним, ибо стихийный обратный переход от организованной советской науки к невнятному сегодняшнему ее состоянию целенаправленно уничтожает ее. Выживать на рынке может торговля, но не наука, особенно фундаментальная. Единственная живая прикладная наука (и та имитационная) обслуживает власть, политику и бандитскую экономику. В коме находится (или предельно огрубляется) вся вузовская наука. Если она что и поставляет, так это дешевые элитарные кадры ученых и профессуры для Запада — идет не просто утечка мозгов, а их безвозвратное перетекание.

Когда наши бюрократы наиграются в игры и мы вынуждены будем вернуться к приоритету государственности, опираться в науке будет уже не на кого. Это может, кстати, привести страну к “досрочному” военному перевороту, но что он даст при отсутствии ресурса? Ведь даже воровать готовые решения больше некому.

* * *

Говоря о самом плодотворном для нашей темы периоде 60-70-х, отметим: в нем есть все характерные для мировой науки линии развития. Их еще надо точно зафиксировать — и тогда можно выстраивать очевидные аналогии. Мы не раз пытались их обозначить, что-то упускалось из вида, хотя основное ядро — одно.

Например, *аксиологическая и деятельностная*, известная сегодня из работ Ю. Хабермаса [625], *четверка типов* имела совершенно “совковое отображение” в теории деятельности М.С. Кагана [274]. Незадолго до этого Каган аналогичным образом осоветил эстетику И. Канта и Г. Гегеля [277]. Трудно поверить, что все это тогда воспринималось интеллигенцией как “свежий воздух”. Освященная властью, эстетико-деятельностная конструкция до сих пор остается незыблемым каноном, на который ссылаются в нашей литературе. Кроме множества культурно-эстетических можно привести примеры и психологических работ, где эта теория берется “в качестве метода”, например книга Г.Х. Раппопорта “От художника к зрителю” [472]. Трансформация хабермасовско-кагановской четверки развернута у него до восьми родов деятельности. Удвоение происходит за счет модификации четверки типов деятельности *направленностью вовне и внутрь*, т.е. скрытой интенциональностью, о ней мы тоже говорили достаточно. Дальше эта, замечательная своей засушенностью, модель раскладывается системно-структурным образом (компоненты и связи), и из этого извлекаются никому не нужные выводы. Что обидно, одна из предыдущих книг Г.Х. Раппопорта “Неизобразительные формы в декоративном искусстве” [471] для советских времен была вполне востребованной — она выгодно отличалась самостоятельностью, подбором материала и т.д.

Можно спросить: какой смысл вспоминать не самую впечатляющую работу 1978 года? Ответ следующий: если в начале цикла (в пятидесятые) заданы парадигмальные установки, далее они будут всего лишь обрабатываться в известном, по Т. Куну [333], “нормальном” режиме. Так и рождаются вполне грамотные, но лишённые смысла работы. Можно припомнить, как возмущался Дж. Брунер, один из основателей когнитивизма, обилием в журналах мелких статей (ответов на такие же мелкие статьи), выхолащивающих сильные первоначальные установки его учения. А теперь представьте, что речь идет о первоначальных установках, которые сами-то являются имитацией, обусловленной хитроумной приспособленностью советского ученого.

Аналогичное косвенное воровство пережила и линия инструментального рационализма, о которой мы не раз говорили. Очень смешно читать об этом у интеллигентного самоеда А. Зиновьева*, но результат в данном случае превзошел все ожидания — он в 50-е игриво приоткрыл ящик Пандоры, который затем попал в весьма хищные и цепкие руки. И где теперь сам Основатель, и где, а главное — *при ком состоят*, ученики его учеников? Ситуация весьма напоминает раннюю историю магометанства.

И что выходит на этом фоне? Выходит, что такие российские фигуры мирового уровня, как М.М. Бахтин и А.Ф. Лосев, в своем вселенском одиночестве в принципе не могут иметь ни учеников, ни последователей. Они непосильны при сегодняшней деградации культурного уровня большей части преподавателей. Вчера эти авторы были под запретом, а сегодня их, как ни смешно, “проходят”, но это прохождение сопровождается невиданным “огрублением ремесла”, ведь герменевтические тексты *понимающих* философов-филологов превращены в укороченную информацию. О чем?

Что и говорить, призрак сегодняшнего студента, которому нужно “пройти” Бахтина и который втискивает твою контекстуальную статью в свой реферат, да еще и продает ее с ошибками в интернете, может навсегда отвратить от всякого писания.

Напоследок я задаюсь вопросом: удалось ли мне донести понимание разницы между своей уровнево-циклической инвентаризацией предмета психологии искусства и студенческим информационным подходом? Мне нужно было вписать конкретное *это* в ментальный контекст его времени. Многое проговорено вскользь и без привязок, а в чем-то есть повторы, я это понимаю. Но для меня понимание закономерности данного процесса четко выстроилось. До схемы, которую я пока не рисую, иначе студенты будут перенимать именно ее, игнорируя всю прочую “занудную писанину”.

* А.Зиновьев. Затея. — М. Изд-во Центрполиграф, 2000. — 555 с.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Абдеев Р.Ф.* Философия информационной цивилизации. — М.: ВЛАДОС, 1994. — 336 с., илл.
2. *Августин А.* Исповедь / Пер. с лат. М.Е. Сергеенко. Общая редакция и статья А.А. Столярова. — М.: Канон+, 1997. — 464 с. — (История христианской мысли в памятниках).
3. *Августин Блаженный.* О граде Божьем / Сост. С.И. Еремеева. — СПб.: Алатейя, 1998. Т.1. — 598с.; Т 2. — 590 с.
4. *Азимов А.* Хроники Академии. — М.: Полярис, 1997. — Кн. 1. Прелюдии к академии. — 383 с.; Кн. 2. Путь к Академии. — 382 с.
5. *Александров Н.Н.* Программа по изобразительному искусству // В сб.: “Методические указания для отделения общего эстетического образования детских школ искусств”. Предисл. Н.Н. Александрова, сост. Г.В. Курина. — Тольятти: МК РФ УУЗ ДЭШИ-1, 1983. С 1-14.
6. *Александров Н.Н.* Комплексная программа эстетического воспитания населения города Тольятти на период до 1992 года. Тезисное изложение проекта. — Тольятти: ОПиА ГК КПСС – ОК ГИК, 1986. — 36 с.
7. *Александров Н.Н.* Предпосылки программирования всестороннего развития личности в городе // В сб.: “Научно-технический прогресс и всестороннее развитие личности, коллектива, региона”. — Горький, НТО, 1988. С. 46-48.
8. *Александров Н.Н.* Создать художественный облик города // “Техническая эстетика”, 1988. N 2. С. 18-20.
9. *Александров Н.Н.* Программирование всестороннего развития инициативных молодежных движений // В сб.: “Человек в системе НТП”. — Горький, НТО, 1989. С. 212-213.
10. *Александров Н.Н.* Дуальность свободы общества и свободы личности в мере человека // В сб.: “Человек — мера всех вещей”. — Горький: Изд-во ГИСИ, 1990. С. 92-95.
11. *Александров Н.Н.* Циклические закономерности развития образных систем в дизайне // В сб.: “Футуро-дизайн, 89”. Материалы первой Всесоюзной конференции по проблемам проектного прогнозирования. — М.: Изд-во ВНИИТЭ, 1990. С. 110-112.
12. *Александров Н.Н.* Моделирование индикаторов качества в эстетической системогенетике // В сб.: Квалиметрия образования. Методология и практика. — М.: Изд-во ИЦ ПК ПС, 1993. С. 70-137.
13. *Александров Н.Н.* Взлет и падение. Место “производственного искусства” в контексте советского искусства 20-х годов. — Тольятти: Изд-во МАБ и БД, 1994. — 26 с.
14. *Александров Н.Н.* Глобальные ментальные циклы и модели времени в истории // В сб.: “Системогенетика и учение о цикличности развития”. Кн. 1. Ч. 1. Под ред. Н.Н. Александрова. — Тольятти: Изд-во МАБ и БД, 1994. С. 8-33.
15. *Александров Н.Н.* Город Тольятти как культурный феномен // В сб.: “Актуальные вопросы современной истории города”. — Тольятти: Изд-во ТОО “Полиар”, 1994. С. 14-19.
16. *Александров Н.Н.* Почему я стал системогенетиком // “Акцент”, от 14-19 июня 1994.
17. *Александров Н.Н.* Системогенетика и проблема глобального выбора // В сб.: “Системогенетика и учение о цикличности развития. Их приложение в сфере образования и общественного интеллекта”. Тезисы докладов первой Международной конференции в Международной Академии бизнеса и банковского дела (с 14 по 19 июня 1994 года). Под ред. Н.Н. Александрова. — Тольятти: Изд-во МАБ и БД, 1994. С. 5-10.
18. *Александров Н.Н.* Структура и динамика многоуровневых образных систем. — Тольятти: Изд-во МАБ и БД, 1994. — 102 с.
19. *Александров Н.Н.* Звезда деятельности (Введение в общую теорию деятельности). — Кострома: Изд-во КГУ, 2000. — 222 с.

20. *Александров Н.Н.* Телеологическая типология социального проектирования // В сб.: "Методология социального проектирования". — Нижний Новгород, 1995. С. 47-50.
21. *Александров Н.Н.* Числовые инварианты в менталитете. — Кострома: Изд-во КГУ, 2000. — 475 с.
22. *Александров Н.Н.* Понимание времени. Культура и циклы. Избранные статьи. — Кострома: Изд-во КГУ, 2000. — 446 с.
23. *Александров Н.Н.* Эволюция ментального хронотопа. — Кострома: Изд-во КГУ, 2000. — 434 с.
24. *Александров Н.Н.* Формула истории. — Кострома: Изд-во КГУ, 2000. — 465 с.
25. *Александров Н.Н.* Эволюция искусства (системогенетический очерк). — Кострома: Изд-во КГУ, 2000. — 475 с.
26. *Александров Н.Н.* Методология системного исследования генезиса социума. — Тольятти — Кострома — Нижний Новгород, 2002. — 280 с.
27. *Алексеев С.С.* О колорите. — М. Изобразительное искусство, 1974. — 178 с.
28. *Альтшуллер Г.С.* Творчество как точная наука. Теория решения изобретательских задач. — М.: Сов. радио, 1979. — 174 с.
29. Американская социологическая мысль: Тексты / Под ред. В.И. Добренькова. — М.: Издание Международного Университета Бизнеса и Управления, 1996. — 560 с.
30. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Пер. с англ / Под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. При участии издательства УГУ (г. Екатеринбург). — Екатеринбург: "Деловая книга", Бишкек: "Одиссей", 1997 г. — 320 с.
31. Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К.Г. Юнг, Э. Сэмюэле, В. Одайник, Дж. Хаббек; Сост. В.А. Зеленский, А.М. Руткевич. — М.: "Мартис", 1997. — 320 с. — (Классики зарубежной психологии).
32. Антология исследований культуры. Т.1. Интерпретация культуры. — СПб: Университетская книга, 1997. — 728 с. — (Культурология. XX век).
33. Антропология. Общая теория человека / Под ред. Л.А. Зеленова. — Нижний Новгород: НАСИ, 1991. — 172 с.
34. *Арватов Б.И.* Социологическая поэтика. — М.: Федерация, 1928. — 170 с.
35. *Арган Д. К.* История итальянского искусства. В 2 т. / Пер с ит. — М.: Радуга. Т.1. — 319 с.; Т.2. — 239 с.
36. *Аристотель.* Сочинения в четырех томах. — М.: Мысль. Т. 1. (1975) — 550 с.; т. 2. (1978) — 587 с.; т. 3. (1981) — 613 с.; т. 4. (1984) — 830 с. — (Философское наследие). — В надзаг.: АН СССР. Ин-т философии.
37. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. Общ. ред и вст. статья В.П. Шестакова. — М.: Искусство, 1974. — 392 с.
38. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. — М.: Прометей, 1994. — 352 с.
39. *Артемова Е.Ю.* Семантические аспекты изучения памятников культуры // В сб.: "Памятниковедение. Теория, методология, практика". — М.: НИИ культуры РФ, 1986. С. 62-76.
40. *Архангельский С.И.* Лекции по научной организации учебного процесса в высшей школе. — М.: Высшая школа, 1976. — 200 с.
41. Архитектура и психология. Учебное пособие для вузов / Степанов А.В., Иванова Г.И., Нечаев Н.Н. — М.: Стройиздат, 1993. — 295 с.
42. Архитектура современного Запада / Общ. ред. и критическая статья Д. Аркина. — М.: Изогиз, 1932. — 187 с.
43. *Асмус В.Ф.* Античная философия. — М.: Высшая школа, 1976. — 543 с.
44. *Афанасьев Ю.Н.* Эволюция теоретических основ Школы "Анналов" // Вопросы истории, 1981. № 9.
45. *Афанасьев Ю.Н.* Вчера и сегодня французской "Новой исторической науки" // Вопросы истории, 1984. № 8.

46. *Афанасьева В.К., Луконин В.Г., Померанцева Н.А.* Искусство Древнего Востока. — М.: Искусство, 1975. — 376 с., илл. — (Малая история искусств).
47. *Афасижев М.Н.* Эстетика Канта. — М.: Наука, 1975. — 136 с.
48. *Афасижев М.Н.* Искусство как предмет комплексного исследования (Методологические и научные аспекты системного исследования). — М.: Знание, 1983. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Серия “Эстетика”; № 6).
49. *Базен Ж.* Барокко и рококо. — М.: Слово / SLOVO, 2001. — 288 с., илл.
50. *Балашов Ю.В., Казютинский В.В.* Антропный принцип в космологии: естественно-научные и мировоззренческие аспекты // Логика, методология и философия науки. Материалы к VIII Международному конгрессу по логике, методологии и философии науки. Вып. 2. — М.: АН СССР, 1987. С. 89-123.
51. *Барг М.А.* Эпохи и идеи. Становление историзма. — М.: Мысль, 1987. — 348 с.
52. *Баркин К.К.* Пишу, печатаю, диктую. Изд 2-е, перераб. — М.: Политиздат, 1979. — 125 с.
53. *Басин Е.Я.* Семантическая философия искусства. (Критический анализ). — М.: Мысль, 1973. — 216 с.
54. *Басин Е.Я.* Психология художественного творчества (Личностный подход). — М.: Знание, 1985. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Серия “Эстетика”; № 5).
55. *Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. — М.: Искусство, 1990. — 415 с., илл.
56. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // В кн.: Вопросы литературы и эстетики. — М.: Наука, 1975. — С. 234-407.
57. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Художественная литература, 1990. — 543 с.
58. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Советская Россия, 1979. — 320 с.
59. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
60. *Бахтин М.М.* Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. — СПб: Азбука, 2000. — 336 с. — (Серия "ACADEMIA").
61. *Бахтин М.М.* Эпос и роман. — СПб: Азбука, 2000. — 304 с. — (Серия "ACADEMIA").
62. *Бахтин М.М.* Собрание соч. в 7 томах. — М.: Русские словари. Т. 5 - 1996 г., — 732 с.;
63. *Бахтин М.М.* Собрание соч. в 7 томах. — М.: Русские словари. Т. 2 - 2000 г., — 800 с.
64. *Бахтин М.М.* Тетралогия. — М.: Лабиринт, 1998. — 608 с.
65. *Бегенау З.Г.* Функция, форма, качество. — М.: Изд-во “Мир”, 1969. — 168 с.
66. *Беда Г.В.* Живопись и ее изобразительные средства. — М.: Просвещение, 1977. — 188 с.
67. *Безмоздин Л.Н.* Художественно-конструктивная деятельность человека. — Ташкент: Изд-во “ФАН”, 1975. — 244 с.
68. *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2-х томах/ Вст. ст., сост. и комм. А.Л. Казин. — М.: Искусство, 1994. Т.1. — 484 с.; Т2. — 571 с. — (История эстетики в памятниках и документах).; Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст., прим. Л.А. Сугай. — М.: Республика, 1994. — 528 с. — (Мыслители XX века).
69. *Бергер Л.Г.* Эпистемология искусства. — М.: Информационно-издательское агентство “Русский мир”, 1997. — 432 с.
70. *Бергсон А.* Творческая эволюция / Пер. с фр. — М.: “КАНОН-пресс”, “Кучково поле”, 1998. — 384 с. — (Канон философии).
71. *Бердяев Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества. — М.: Правда, 1989. — 608 с. — (Из истории отечественной философской мысли).
72. *Бердяев Н.А.* Самопознание. (Опыт философской автобиографии). — М.: Междунар. отношения, 1990. — 336 с.
73. *Бердяев Н.А.* Русская идея. — Харьков: Фолио; М.: ООО “Фирма издательство АСТ”, 1999. — 400 с. — (Философия. Мастера).

74. Береснева В.Я. Типологическая структура визуального языка // В сб.: "Человек и предметный мир". — Горький: НТО, 1980. С. 135-137.
75. Л. фон Бергаланфи. Общая теория систем — критический обзор // Исследования по общей теории систем. — М.: Прогресс, 1969. С. 23-82.
76. Бехтерев В.М. Объективная психология. — М.: Наука, 1991. — 480 с. — (Памятники психологической мысли).
77. Бехтерев В.М. Избранные работы по социальной психологии. — М.: Наука, 1994. — 400 с. — (Памятники психологической мысли).
78. Бехтерев В.М. Проблемы развития и воспитания человека. Под ред. А.В. Брушлинского и В.А. Кольцовой. Вступ. ст. А.В. Брушлинского и В.А. Кольцовой. — М.: Изд-во "Институт практической психологии", Воронеж: НПО "МОДЭК", 1997. — 416 с.
79. Биццили П.М. Элементы средневековой культуры. — СМб.: МИРОФИЛ, 1995. — 244 с.
80. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. — М.: Наука, 1973. — 232 с. — (Памятники исторической мысли).
81. Бобринская Е.А. Футуризм и кубофутуризм. Альбом. — М.: Галарт, "ОЛМА-ПРЕСС", 2000. — 174 с. — (История живописи. XX век).
82. Богданов А.А. Тектология. Всеобщая организационная наука. — В 2-х кн. — М.: Экономика, 1989. — (Кн. 1. — 304 с. Кн. 2 — 304 с.).
83. Богин Г.И. Филологическая герменевтика. Учебное пособие. — Калинин: Изд-во гос. ун-та, 1982. — 87 с.
84. Богин Г.И. Типология понимания текста. — Калинин: Изд-во гос. ун-та, 1986. — 87 с.
85. Богин Г.И. Субстанциальная сторона понимания текста. — Тверь: Изд-во гос. ун-та, 1993. — 138 с.
86. Богомолов А.С. Становление античной диалектики. — М.: Мысль, 1982. — 263 с.
87. Бодалев А.А. Психология общения. — М.: Изд-во "Институт практической психологии"; Воронеж: НПО "МОДЭК", 1996. — 256 с.
88. Божко Ю.Г. Количественные характеристики эстетического качества объемно-пространственной структуры градостроительных композиций: Автореф. дис... канд. архит.— Харьков, 1969.; Основы архитектоники и комбинаторики формообразования. — Харьков: Вища школа, 1984. — 184 с.; Эстетические свойства архитектуры. Моделирование и проектирование. — Киев: Будивэльник, 1990. — 144 с.
89. Боров Ю.Б. Основные эстетические категории. — М.: Высшая школа, 1960. — 447 с.
90. Боров Ю.Б. Эстетика. Издание 2-е. — М.: Политиздат, 1975. — 399 с.
91. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. Сб / Под ред. П.И. Лебедева. — М.: Изд-во "Советский художник", 1962. — 404 с.
92. Боулдинг К. Общая теория систем — скелет науки // Исследования по общей теории систем. — М.: Прогресс, 1969. С. 106-142.
93. Боумен У. Графическое представление информации. Пер с англ. — М.: Мир, 1971. — 226 с.
94. Брудный А.А. Психологическая герменевтика. Учебное пособие. — М.: Лабиринт, 1998. — 336 с.
95. Брунер Дж. Процесс обучения. Пер. с англ. — М., 1962.
96. Брунер Дж. Психология познания. За пределами непосредственной информации / Пер. с англ. — М.: Прогресс, 1977. — 412 с.
97. Бурлина Е.Я. Культура и жанр. Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. — Саратов: Изд-во СГУ, 1987. — 168 с.
98. Буров А.К. Мир художника / Письма. Дневники. Беседы с аспирантами. Суждения современников / Сост. Р. Г. Бурова. — М.: Искусство, 1980. — 297 с., илл.
99. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. — М.: Искусство, 1987. — 288 с.
100. Валери П. Об искусстве. Сборник. Пер. с фр. — М.: Искусство, 1993. — 507 с.

101. Ванслов В.В. Изобразительное искусство и музыка. Очерки. — Л.: Художник РСФСР, 1977. — 297 с.
102. Вартанов А.С. О соотношении литературы и изобразительного искусства // В кн.: Литература и живопись. Сборник статей / Отв. ред. А.Н. Иезуитов. — Л.: Наука, 1982. — С. 5-30.
103. Васютинский Н.А. Золотая пропорция. — М.: Молодая гвардия, 1990. — 238 с. (Эврика).
104. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. Учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. Под ред. Л.В. Чернец. — М.: Высшая школа, издательский центр "Академия", 1999. — 556 с.
105. Вебер М. Избранное. Образ общества / Пер с нем. — М.: Юрист, 1994. — 704 с. — (Лики культуры).
106. Вермеер Делфтский. Альбом // Автор-составитель Ю.К. Зотов. — М.: изд-во "Изобразительное искусство", 1995. — 128 с. — (Серия "Мастера изобразительного искусства").
107. Вернадский В.И. Избранные труды по истории науки. — М.: Наука, 1881. — 360 с.
108. Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. — М.: Наука, 1988. — 520 с.
109. Вёльфлин Г. Истолкование искусства. — М.: Дельфин, 1922. — 37 с.
110. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — СПб.: МИФРИЛ, 1994. — 398 с. — (Классика искусствознания).
111. Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. Перевод с нем. А.А. Константиновой и В.М. Неvejeиной. — СПб.: Алетейя, 1997. — 398 с. — (Классика искусствознания).
112. Вико Джамбаттиста. Основания новой науки об общей природе наций / Пер. с итал. — Москва — Киев: "REFL-booc" — "ИСА", 1994. — 656 с.
113. Винкельман И.И. Избранные произведения и письма / Перевод А.А. Алявдиной. Репринт с изд. 1935 г. — М.: Ладомир, 1996. — 687 с.
114. Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подгот. И.Е. Бабанов — СПб.: Алетейя, 2000. — 776 с. Илл
115. Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I / Пер. с нем. — М.: Гнозис, 1994. — 612 с.
116. Витгенштейн Л. Дневники. 1914-1916. — Томск: Водолей, 1998. — 192 с.
117. Виргинский В.С., Хотенков В.Ф. Очерки истории науки и техники с древнейших времен до середины XV века. — М.: Просвещение, 1993. — 289 с.
118. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. 2-е изд., доп. — М.: Искусство, 1989. — 253 с.
119. Волошинов А.В. Математика и искусство. — М.: Просвещение, 1992. — 335 с.
120. Волошинов А.В. Пифагор: союз истины, добра и красоты. — М.: Просвещение, 1993. — 224 с.
121. Волькенштейн М. Рембрандт и Гюйгенс, или две "Данаи" и две оптики // Знание - сила. 1987. № 2. С. 81-87.
122. Воробьева Т. История ансамбля "Битлз". — Л.: Музыка, 1990. — 288 с.
123. Воронцов Н.Н., Сухорукова Л.Н. Эволюция органического мира: Факультатив. курс. Учеб. пособие. — М.: Просвещение, 1991. — 223 с., ил.
124. Всеобщая история искусств. В 6 тт / Под. ред В.Г. Веймарна и Ю.Д. Колпинского. — М.: "Искусство", Академия художеств СССР, ИТ и ИИИ. Т. 2, часть 2, 1961. — 525 с.; Т. 3, 1962. — 531 с.; Т. 6, часть 1, 1965. — 932 с., илл.
125. Выготский Л.С. Психология искусства. Изд. 3-е. — М.: Искусство, 1986. — 573 с.
126. Выготский Л.С. Мышление и речь. Изд. 5, испр. — М.: Изд-во "Лабиринт", 1999. — 352 с.
127. Выготский Л.С. Психология. — М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. — 1008 с. — (Серия "Мир психологии").

128. Вундт В. Проблемы психологии народов. — СПб.: Питер, 2001. — 160 с. — (Серия “Психология-классика”).
129. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. — М., 1988.
130. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. — М.: Искусство, 1991. — 367 с.
131. Гайденок П.П., Давыдов Ю.Н. История и рациональность: Социология М. Вебера и веберовский ренессанс. — М.: Политиздат, 1991. — 367 с.
132. Галеев Б.М. Содружество чувств и синтез искусств. — М.: Знание, 1982. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. “Эстетика”; № 12).
133. Галинская И.Л. Загадки известных книг. — М.: Наука, 1986. — 128 с.
134. Ганзен В., Кудин П., Ломов Б. О гармонии в композиции // Техническая эстетика, 1969. № 4
135. Гартман К.О. Стили. В 2-х частях. — М.: Искусство, 2000. — 302 с.: ил.
136. Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализы. Характеристики. Интерпретации. — СПб: Азбука, 2000. — 476 с. — (Серия АCADEMIA).
137. Гастев А.К. Трудовые установки. — М.: “Экономика”, 1973. — 343 с.
138. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М.: Просвещение, 1968. — 302 с.
139. Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1. — М.: Искусство, 1972. — 200 с.
140. Гачев Г.Д. Национальный мир и национальный ум // Путь, 1994. № 6. С. 128-192.
141. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. — М.: “Мысль”. (1975. Т. 1. — 350 с. Т. 2. — 695 с.; 1977. Т. 3. — 471 с.).
142. Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. — СПб.: “Наука”, 1993. — 480 с.
143. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 2-х тт. — СПб.: “Наука”, 1998. Т. 1. — 622 с. Т. 2. — 603 с. — (Серия “Слово о сущем”).
144. Гендель М. Космогоническая концепция (орден розенкрейцеров). Основной курс по прошлой эволюции человека, его нынешней конституции и будущему развитию / Пер. с англ. — СПб: АО Комплект, 1994. — 390 с. — (Мистическая библиотека).
145. Геодакян В.А. О структуре эволюционирующих систем // Проблемы кибернетики. Вып. 2. — М., 1972.
146. Геодакян В.А. Половой диморфизм и “отцовский эффект” // Журнал общей биологии. Т. 42. 1981. N 5.
147. Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества. — М.: Наука, 1977. — 704 с. — (Памятники исторической мысли).
148. Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада / Сост., комм., пер. К. Богуцкого. — М.: Алатай, 1998. — 630 с.
149. Гершунский Б.С. Менталитет и образование. Учебное пособие для студентов. — М.: Институт практической психологии, 1996. — 144 с.
150. Гессе Г. Игра в биссер / Пер. с нем. Собр. соч. в 4-х т., Т.4. — СПб., Северо-Запад, 1994. — 543 с.
151. Гёте И.-В. Избранные произведения в 2-х томах. Пер. с нем. — М.: Правда, 1985. Т. 1 — 704 с. Т. 2 — 704 с.
152. Гецов Г.Г. Рациональные приемы работы с книгой. — М.: Книга, 1975. — 108 с.
153. Гидион З. Пространство, время, архитектура. Пер с нем. — М.: Стройиздат, 1984. — 456 с.
154. Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. — СПб.: Алатай и др. — 653 с.
155. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. — М.: Мусaget, 1914.—193 с.
156. Гинзбург М.Я. Ритм в архитектуре. — М.: Академия, 1923. — 120 с.
157. Гирко Л.В. Культура как “образ мира” в философии немецкого просвещения // Новые идеи в философии (культура и религия). — М., 1991. С. 35-47;

158. Глазман М.С. Единство эстетического и теоретического в мышлении. — М., 1983.
159. Глазычев В.Л. О дизайне. — М.: Искусство, 1970. — 192 с.
160. Глазычев В.Л. Язык и метод художественного проектирования // Декоративное искусство СССР, 1973. № 11.
161. Глазычев В.Л. Включение художественной деятельности в систему проектирования // В сб.: "Искусство и научно-технический прогресс". — М.: Искусство, 1973. С. 252-280.
162. Глазычев В.Л. Организация архитектурного проектирования. — М.: Стройиздат, 1977. — 171 с.
163. Глазычев В. Л. Поэтика городской среды // Эстетическая выразительность города. — М.: Наука, 1986. — С. 130—157.
164. Гомер. Илиада. Одиссея. — М.: ИХЛ, 1967. — 766 с.
165. Голицын Г.А., Петров В.М. Гармония и алгебра живого. — М.: Знание, 1990. — 128 с. — (Естественно-научный фак.).
166. Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. — М.: Искусство, 1991. — 432 с.
167. Горький М. Владимир Ильич Ленин (очерк) // В кн. Русская литература XX века. Хрестоматия. — Л.: Просвещение, 1991. — 511 с.
168. Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. — СПб.: Стройиздат, 1992. — 360 с.
169. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада: Пер. с фр./ Общ. ред. Ю.Л. Бессмертного; Послесл. А.Я. Гуревича. — М.: Издательская группа Прогресс, Прогресс-Академия. 1992. — 376 с.
170. Гражданников Е.Д., Холюшкин Ю.П. Системная классификация социологических и археологических понятий. — Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1990. — 183 с.
171. Гранин Д. Эта странная жизнь. — М.: Изд-во "Художественная литература", 1979. "Роман — газета", № 10.
172. Гранин Д. Картина. — М.: Русский язык, 1990. — 336 с.
173. Гривнина А.С. Искусство XVII века в Западной Европе. — М.: Искусство, АХ СССР, 1964. — 87 с.
174. Григорьева Т.П. Дао и логос (встреча культур). — М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1992. — 424 с.
175. Громов Е.С. Художественное творчество. (Опыт эстетической характеристики некоторых проблем). — М.: Политиздат, 1970. — 263 с. — (Над чем работают, о чем спорят философы).
176. Гроф С. За пределами мозга / Пер с англ. — М.: Изд-во Центр "Соцветие", 1992. — 336 с., илл.
177. Губман Б.Л. Смысл истории. Очерки современных западных концепций. — М.: Наука, 1991. — 192 с.
178. Губман Б.Л. Западная философия культуры XX века. — Тверь: Леан, 1997. — 288 с.
179. Гудман Ф. Магические символы. Серия "Символы". — М.: "Золотой век", 1995. — 290 с.
180. Гумбольдт В. О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития // Звегинцев В.А. История языкознания XIX-XX вв. в очерках и извлечениях. — М., 1964. Т.1. — С. 73-85.
181. Гумилев Л.Н. География этноса в исторический период. — Л.: Наука, 1990. — 280 с.
182. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. 3-е изд., стереотипное. — Л.: Гидрометеиздат, 1990. — 528 с.
183. Гумилев Л.Н. Ритмы Евразии: эпохи и цивилизации / Предисловие Лаврова Б.С. — М.: Экопрос, 1993. — 576 с.
184. Гумилев Л.Н. Этносфера: история людей и история природы. — М.: Экопрос, 1993. — 544 с.
185. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии / Сост. Г.М. Флиндлендер и Р.Д. Тименчик — М.: Современник, 1990. — 383 с. — (Б-ка "Любителям русской словесности").

186. Гуревич А.Я. Историческая наука и историческая антропология // Вопросы философии, 1988. № 1. С. 56-70.
187. Гуревич А.Я. Проблема ментальностей в современной историографии // Всеобщая история: дискуссия, новые подходы. Вып. 1. — М., 1989.
188. Гуревич А.Я., Харитонов Д.Э. История средних веков. Учебник. — М.: Интерпраксис, 1995. — 336 с., илл.
189. Гуссейнов А.А., Иррлитц Г. Краткая история этики. — М.: Мысль, 1987. — 587 с., ил.
190. Гуссерль Э. Философия как строгая наука / Пер. с нем. Сост., прим. О.А. Сердюкова. — Новочеркасск: агентство "Сагуна", 1994. — 362 с.
191. Гуссерль Э. Картезианские размышления / Пер. с нем. А.В. Складнева. — СПб.: "Наука", "Совента", 1998. — 320 с.
192. Давыдов Ю.Н. Эстетика и социология // Декоративное искусство, 1967. NN 5, 6. (N 5 — С. 8-10; N 6 — С. 8-11).
193. Данилевский Н.Я. Россия и Европа / Сост., послесловие и комментарии Вайгачева С.А. — М.: Книга, 1991. — 574 с.
194. Даниэль С.М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. — Л.: Искусство, 1990. — 223 с.
195. Данте А. Божественная комедия. — М.: Интерпракс, 1992. — 624 с.
196. Дарвин Ч. Происхождение видов путем естественного отбора, или сохранение благоприятных рас в борьбе за жизнь. — Л.: Наука, 1991. — 539 с. — (Серия "Классики науки").
197. Декарт Р. Сочинения в 2-х тт. / Пер. с лат. и франц. Сост., ред., вст. статья В.В. Соколова. — М.: Мысль. Т. I — 654 с., 1989.; Т. II — 633 с., 1994. — (Философское наследие).
198. Делез Ж. Логика смысла. Пер с фр. — Фуко М. *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр. — М.: "Раритет", Екатеринбург: "Деловая книга", 1998. — 480 с.
199. Делез Ж. Различие и повторение. — СПб: ТОО ТК "Петрополис", 1998. — 384 с.
200. Делез Ж. Критическая философия Канта. Учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. Пер. с фр. — М.: ПЕРСЭ, 2000. — 351 с.
201. Джемс У. Психология / Пер. с англ. — М.: Педагогика, 1991. — 368 с.
202. Джонс Дж. К. Инженерное и художественное конструирование: современные методы проектного анализа / Пер. с англ. — М.: Мир, 1977. — 375 с.
203. Диалектическое противоречие. Сб. — М.: Политиздат, 1979. — 343 с. — (Над чем работают, о чем спорят философы).
204. Дялин Г.Г. Азбука Гермеса Трисмегиста, или молекулярная тайнопись мышления. — М.: "Белые альвы", 1998. — 144 с.
205. Дмитриева Л.П. "Тайная доктрина" Елены Блаватской в некоторых понятиях и символах. Часть I. Космогенезис. — Магнитогорск: "АМРИТА", 1992. — 390 с.
206. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Очерки. — М.: Искусство. — (Вып. I. От древнейших времен по XVI век., 1988. — 319 с., илл.; Вып. II. Северное Возрождение; страны Западной Европы XVII и XVIII веков. Россия XVIII века., 1989. — 318 с., илл.; Вып. III. Страны Зап. Европы XIX в. Россия XIX в., 1993. — 361 с., илл.).
207. Долгов К.М. От Киркегора до Камю. Философия. Эстетика. Культура. Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века. — М.: Искусство, 1990. — 399 с.
208. Дорфман Н.Я. Эмоции в искусстве. Теоретические подходы и эмпирические исследования. — М.: Смысл, 1997. — 424 с.
209. Доскин В.А. Лаврентьева Н.А. Ритмы жизни. 2-е изд, перераб. и доп. — М.: Медицина, 1991. — 176 с.
210. Доценко А.С. Проблема стиля в эстетике и искусствознании. — М.: Знание, 1983. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика"; № 4).
211. Древние цивилизации / Сост. С.С. Аверинцев, В.П. Алексеев, В.Г. Ардзинба и др. Под общей редакцией Г.М. Бонград-Левина. — М.: Мысль, 1989. — 479 с., илл.

212. Дружинин В.В., Конторов Д.С. Проблемы системологии. — М.: Советское радио, 1976. — 296 с.
213. Дубинин Н.П. Биологические и социальные факторы в развитии человека // Вопросы философии, 1977. № 2. С. 46-57.
214. Дубов И.Г. Феномен менталитета: психологический анализ // Вопросы психологии, 1993. № 5. С. 20-29.
215. Дубровский Д.Г. Категория идеального и ее соотношение с понятиями индивидуального и общественного сознания // Вопросы философии, 1988. № 1. С. 15-27.
216. Духанин К.П., Егоров Ф.И. и др. Виды изобразительного искусства. — Л.: Учпедгиз, Ленинг. отд., 1959. — 274 с., илл.
217. Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. Метод социологии / Пер. с фр. и послесловие А.Б. Гофмана. — М.: Наука, 1990. — 575 с. — (Социологическое наследие).
218. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение / Пер. с фр., составление, послесловие и примечания А.Б. Гофмана. — М.: Канон, 1995. — 352 с. — (История социологии в памятниках).
219. Елисеев Э.Н., Сачков Ю.В., Белов Н.В. Потоки идей и закономерности развития естествознания. — Л.: Наука, 1982. — 300 с.
220. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. 2-е изд., испр. — М.: Издательский центр "Академия". 1999. — 448 с., илл.
221. Ерасов Б.С. Социальная культурология. Пособие для студентов высших учебных заведений. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Аспект Пресс, 1997. — 591 с.
222. Еремеева А.И. Астрономическая картина мира и ее творцы. — М.: Наука, 1984. — 224 с.
223. Еремеев А.Ф. Границы искусства. — М.: Искусство, 1987. — 319 с.
224. Ермилова Е.В. Метафоризация мира в поэзии XX века // Контекст-1976. Литературно-теоретические исследования. — М.: Наука, 1977. С. 160-177.
225. Ершов П.М. Искусство толкования. В 2-х ч. Режиссура как художественная критика (Ч. 2). — Дубна: Феникс, 1997. — 608 с.
226. Жадова Л. Цветовая система Матюшина // Искусство, 1974. № 8.
227. Жмудь Л.Я. Пифагор и его школа. — Л.: Наука. 1990. — 192 с.
228. Журавлев А.П. Звук и смысл. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Просвещение, 1991. — 160 с.
229. Загадки мира чисел / Составитель И.Я. Бурау. — Донецк: Сталкер, 1997. — 448 с.
230. Загадка человеческого понимания / Под. ред. А.А. Яковлева. Сост. В.П. Филатов. — М.: Политиздат, 1991. — 352с. — (Над чем работают, о чем спорят философы).
231. Зеленов Л.А. Процесс эстетического отражения. — М.: Искусство, 1969. — 168 с.
232. Зеленов Л.А. Методологические проблемы эстетики. — Горький: ГИСИ, 1971. — 80 с.
233. Зеленов Л.А. Основы эстетики. Курс лекций. — Горький: ГИСИ, 1974. — 185 с.
234. Зеленов Л.А. Метатеория и теория деятельности. — Горький: Архив ФК ГИСИ (НФК), 1979. — 215 с.
235. Зеленов Л.А., Куликов Г.И. Методологические проблемы эстетики. — М.: Высшая школа, 1982. — 176 с.
236. Зеленов Л.А. Методология человековедения. — Нижний Новгород: НТО, 1991. — 76 с.
237. Зеленов Л.А., Дахин А.В., Ананьев Ю.В., Кутырев В.А. Культурология. Учебное пособие. — Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1993. — 93 с.
238. Зеленкова И.Л., Беляева Е.В. Этика. Учебное пособие и практикум. — Минск: НТООО "ТетраСистемс", 1997. — 320 с.
239. Зиновьев А.А. Зияющие высоты. — М.: ПИК. Независимое издательство, 1990, Кн. 1 — 317 с.; кн.2. — 315 с.
240. Зиновьев А.А. Коммунизм как реальность. — М.: Центрполиграф, 1994. — 495 с.

241. *Зиновьев А.А.* Величайший перелом в истории человечества // Российский обозреватель, 1995. № 2. С. 138-140.
242. *Зинченко В.П., Вучетич Г.Г., Гордон В.М.* Порождение образа // В сб.: "Искусство и научно-технический прогресс". — М.: Искусство, 1973. С. 429-461.
243. *Зинченко В.П.* Зрительное восприятие и творчество. Восприятие как перцептивная деятельность // Техническая эстетика, 1975. N 6: с. 3-6, N 7: с. 6-10, N 8: с. 1-4, N 9: с. 3-8.
244. *Зинченко В.П.* Образ и деятельность. — М.: Изд-во "Институт практической психологии", Воронеж: НПО "МОДЭК", 1997. — 608 с.
245. *Зинченко П.И.* Непроизвольное запоминание. / Под редакцией В.П. Зинченко и Б.Г. Мещерякова. — М.: Изд-во "Институт практической психологии", Воронеж: НПО "МОДЭК", 1996. — 544 с.
246. *Зись А.Я.* Искусство и эстетика. Введение в искусствоведение. Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Искусство, 1974. — 447 с.
247. *Зись А.Я.* Виды искусства. — М.: Знание, 1979. — 128 с. — Нар. ун-т. (Фак. литературы и искусства).
248. *Зитте К.* Художественные основы градостроительства / Пер. с нем. Я. Крастиныша. — М.: Стройиздат, 1993. — 225 с., илл.
249. *Золотухина-Аболина Е.В.* Современная этика: истоки и проблемы. Учебник для вузов. — Ростов н/Д.: Издательский центр "МарТ", 1998. — 448 с.
250. *Зотов А.Ф., Мельвиль Ю.К.* Западная философия XX века. Учебное пособие. — М.: "ПРОСПЕКТ", 1998. — 432 с.
251. *Зубков Е.О., Куприянов А.И.* Ментальное измерение истории: поиски метода // Вопросы истории, 1995. № 7. С. 153-160.
252. *Зырянова Т.В.* Очерк истории герменевтики. — Тольятти: Акцент, 1996. — 76 с.
253. *Зырянова Т.В.* Художественная герменевтика. — Тольятти: Изд-во Фонда "Развитие через образование", 1997. — 330 с.
254. *Зырянова Т.В.* Методы герменевтического анализа литературных произведений. — Тольятти: Изд-во фонда "Развитие через образование", 1998. — 100 с.
255. *Зырянова Т.В.* "Сквозь магический кристалл..." — Тольятти: Изд-во фонда "Развитие через образование", 1999. — 160 с.
256. *Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. — М.: Изд-во "Советское радио", 1978.
257. *Иванов К.* О природе и сущности дизайна // Техническая эстетика, 1965. № 3.
258. *Иванов В.Г.* История этики Древнего мира. — СПб.: Издательство Лань, 1997. — 256 с.
259. Из истории мировой гуманистической мысли / Сост. А.Ф. Малишевский и др. — М.: Просвещение, АО "Учебная литература", 1995. — 432 с.
260. *Иконников А. В., Степанов Г. П.* Основы архитектурной композиции.— М.: Искусство, 1971. — 224 с.
261. *Иконников А.В.* Художественный язык архитектуры. — М.: Искусство, 1985. — 175 с. ил. (Проблемы искусства и архитектуры).
262. *Иконников А.В.* Функция, форма, образ в архитектуре. — М.: Стройиздат, 1986. — 288 с., илл.
263. *Иконников А.В.* Архитектура и история. — М.: ARCHITECTURA, 1993. — 252 с., илл.
264. *Ильенков Э.В.* Философия и культура. — М.: Политиздат, 1991. — 464 с. — (Серия "Мыслители XX века").
265. *Ильина Т.В.* История искусств. Западноевропейское искусство. Учебник. Изд. 2-е, перераб. и доп. — М.: ВШ, 1993. — 336 с., илл.; Отечественное искусство. Учебник, ч. 2. Изд. 2-е, перераб. и доп. — М.: ВШ, 1994. — 461 с.
266. Искусство этрусков и Древнего Рима / НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР. Авторы текста Ю.Д. Колпинский и Н.Н. Бритова. — М.: Изд-во "Искусство",

1983. — 112 с. + 342 илл., + таблицы, планы, указатели LXIII. — (Памятники мирового искусства).

267. История искусства зарубежных стран. Учебники. Изд. 2-е / Институт живописи, скульптуры и архитектуры им И.Е. Репина. Академия художеств СССР. — М.: Изобразительное искусство. (Средние века, Возрождение, 1982. — 664 с. Илл; 17-18 века, 1988. — 512 с., илл.).

268. История русского искусства в трех томах. Изд. 3-е, испр. и доп. Учебник / Отв. ред. И.В. Рязанцев. — М.: Изобразительное искусство, 1991. Т. 1 — 508 с. Т. 2 — 312 с.

269. История средних веков. В 2 т. Т.1.: Учебник для вузов по спец. "История" / Под ред. З.В. Удальцовой и С.П. Карпова. — М.: Высш. шк., 1990. — 495 с.

270. История философии в кратком изложении / Пер. с чеш. И.И. Богута. — М.: Мысль, 1991. — 590 с.

271. История эстетики. В 5-ти т.т / Под. ред. М.Ф. Овсянникова. — М.: Изд-во Академии художеств СССР. Т.1, 1961. — 684 с.; Т.2, 1964. — 836 с.; Т.3, 1967. — 1004 с.; Т.4 -1, 1969. — 783 с.; Т.4 -2, 1968. — 585 с.; Т.5, 1970. — 856 с.

272. История эстетической мысли / Становление и развитие эстетики как науки. В 6-ти т.т / Институт философии АН СССР. Сектор эстетики. — М.: Искусство / Т.1, 1982. — 464 с.; Т.2, 1985. — 456 с.; Т.3, 1986. — 496 с.; Т.4, 1987. — 525 с.; Т.5, 1990. — 669 с.

273. Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Части I, II, III. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.

274. Каган М.С. Человеческая деятельность. Опыт системного анализа. — М.: Изд-во политической литературы, 1974. — 328 с. — (Над чем работают, о чем спорят философы).

275. Каган М.С. Философия культуры. — СПб.: ТОО ТК "Петрополис", 1997. — 416 с.

276. Каган М.С. Философская теория ценности. — СПб.: ТОО ТК "Петрополис", 1997. — 205 с.

277. Каган М.С. Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций. — СПб.: ТОО ТК "Петрополис", 1997. — 544 с.

278. Казаринова В.И. Товароведу о красоте и композиции. — М.: Экономика, 1973. — 151 с.

279. Казначеев В.П., Михайлова Л.П. Биоинформационная функция естественных электромагнитных полей. — Новосибирск: Наука, 1985. — 181 с.

280. Казначеев В.П., Казначеев С.П. Адаптация и конституция человека. — М.: Наука, 1986. — 120 с.

281. Казначеев В.П. Великое Объединение наук // Наука и религия, 1990. N 8. С. 6-7.

282. Казначеев В.П., Спиринов Е.А. Космопланетарный феномен человека. Проблемы комплексного изучения. — Новосибирск: Наука, 1991. — 304 с.

283. Казначеев В.П. Здоровье нации. Просвещение. Образование. Предисловие А.И. Субетто. — СПб.— М.: ИЦ ПК ПС, 1997. — 246 с.

284. Кама-сутра / Пер. А.Я. Сыркина. — М.: Наука, Издательская фирма "Восточная литература", 1993. — 181 с., илл.

285. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / Пер. с фр. — М.: Политиздат, 1990. — 415 с. — (Мыслители XX века).

286. Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса. Диалектика эстетического как теория чувственного познания. — Киев: "Вища школа", 1979. — 216 с.

287. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. — М.: Изд-во "Архимед", 1992. — 110 с.

288. Кант И. Критика чистого разума / Пер. с нем. Н. Лосского. — М.: Мысль, 1994. — 951 с. — (Философское наследие, том 118).

289. Кант И. Критика способности суждения / Пер. с нем. — М.: Искусство, 1994. — 367 с. — (История эстетики в памятниках и документах.)

290. Кантор К.М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры. — М.: Искусство, 1967. — 278 с.

291. Кантор К.М. Тысячеглазый Аргус. — М.: Советский художник, 1990. — 200 с.

292. Каплун А.И. Стиль и архитектура. — М.: Стройиздат, 1985. — 232 с.

293. *Каптерева Т.Н., Виноградова Н.Н.* Искусство средневекового востока. Очерки. — М.: Детская литература, 1989. — 239 с.
294. *Карлейль Т.* Теперь и прежде. — М.: Республика, 1994. — 416 с. — (Библиотека этической мысли).
295. *Кашина Н.Б.* Жанр как эстетическая категория. — М.: Знание, 1984. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика". № 10).
296. *Кваша Г.* Золотой век России. Прогноз на следующее десятилетие // Путь, 1993. № 1. С. 35-39.
297. *Кедров Б.М.* О творчестве в науке и технике. — М.: Молодая гвардия, 1987. — 192 с. — (Эврика).
298. *Кедров К.А.* Поэтический космос. — М.: Советский писатель, 1989. — 480 с.
299. *Клацки Р.* Память человека. Структуры и процессы / Пер. с англ. Т. Сидоровой. Под ред. Е. Соколова. — М.: "Мир", 1978. — 320 с.
300. *Климишин И.А.* Календарь и хронология. — 3-е изд., перераб. и доп. — М.: Наука. Гл. ред. физ.-мат. лит., 1990. — 480 с.
301. *Кобзев А.И.* Учение о символах и числах в китайской философии. — М.: Восточная литература, 1994. — 432 с.
302. *Ковалевская Ж.В., Манекин В.В.* Проблема моделирования ментальности: методологический аспект // Тезисы докл. Международной научной конференции "Методология современных гуманитарных исследований: человек и компьютер". — Донецк, 1991. С. 17-30.
303. *Колейчук В.Ф.* Зрительные образы пространства // ВНИИТЭ. 40. Техническая эстетика. Пространство в формировании структуры и образа предметной среды. — М.: ВНИИТЭ, 1983. — С. 57-71;
304. *Кон-Винер.* История стилей изобразительного искусства / Пер. с нем. — М.: "СВАРОГ и К", 2000. — 218 с.
305. *Кондратьев Н.Д.* Основные проблемы экономической статики и динамики. Предварительный эскиз / Авт. статей о Кондратьеве и его творчестве: Ю.В. Давыдов, Ю.Б. Кочеврин, В.В. Симонов. — М.: Наука, 1991. — 567 с. — (Серия "Социологическое наследие").
306. *Конрад Н.И.* Синология / Репринт с изд. 1977 г. — М.: Ладомир, 1995. — 621 с.
307. *Костин В.И., Юматов В.А.* Язык изобразительного искусства. — М.: Знание, 1978. — 112. Илл. — (Нар. ун-т. Фак. литературы и искусства).
308. *Корниенко Н.Г.* К метафизике понимания // Вопросы методологии, 1991. N 1. С. 77-89.
309. *Корчажинская В.И., Попова Л.Т.* Мозг и пространственное восприятие (односторонняя пространственная агнозия). — М.: Изд-во МГУ, 1977. — 88 с. — (Нейропсихологические исследования, вып. 9).
310. *Косик В.И.* Константин Леонтьев: размышления на славянскую тему. — М.: Зерцало, 1997. — 240 с.
311. *Кочергин А.Н.* Моделирование мышления. — М.: Политиздат, 1969. — 224 с. — (Над чем работают, о чем спорят философы).
312. *Кох Рудольф.* Книга символов. — М.: Ассоциация "Золотой век", 1995. — 368 с.
313. Краткий словарь по логике / Под ред. Д.П. Горского. — М.: Просвещение, 1991. — 208 с.
314. Краткий словарь по эстетике. Книга для учителя / Под ред. М.Ф. Освянникова. — М.: "Просвещение", 1983. — 224 с.
315. *Кривцун О.А.* Эстетика. — М.: "Аспект Пресс", 2000. — 430 с.
316. *Кроник А., Головаха Е.* Психологическое время: путешествие в "давно" и "не скоро" // Знание — сила, 1984. N 2. С. 33-34.
317. *Кроник А.А., Кроник Е.А.* Психология человеческих отношений. — Дубна: Издательский центр "Феникс", Издательство "Когито-Центр", 1998. — 224 с.
318. *Кроче Б.* Антология сочинений по философии. — СПб, "Пневма", 1999. — 480 с.

319. Николай Петрович Крымов — художник и педагог. Статьи, воспоминания. 2-е изд. испр. и доп. — М.: Изобразительное искусство, 1989. — 224 с., илл.
320. *Крюковский Н.И.* Основные эстетические категории. Опыт систематизации. — Минск: Изд-во БГУ, 1974. — 288 с.
321. *Крюковский Н.И.* Кибернетика и законы красоты. — Минск: Изд-во БГУ, 1977. — 256 с.
322. *Крюковский Н.И.* *Noto pulcher.* Человек прекрасный. Очерк теоретической эстетики человека. — Минск: БГУ, 1983. — 303 с.
323. *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия. 1870-1900. — М.: Изобразительное искусство, 1994. — 272 с.
324. *Кудрин Б.И.* Введение в технику. — Томск: Изд-во Томского ун-та, 1993. — 552 с.
325. *Кузин В.С.* Психология. Учебник. Изд. 3-е, перераб. и доп. — М.: АГАР, 1997. — 304 с., илл.
326. *Кузнецов В.Г.* Герменевтика и гуманитарное познание. — М.: Изд-во МГУ, 1991. — 192 с.
327. *Кузнецов В.Г.* Герменевтика: эволюция идей и современное состояние / Вестник МГУ. Философия, 1992. N 2. С. 64-75.
328. *Кузнецов В.* Экономическая синергетика: эволюция и революция // Бизнес-класс, 1997. № 17; № 19.
329. *Кузнецов В.Н.* Кант. Этическая концепция // В кн.: Немецкая классическая философия второй половины XVIII- начала XIX века. Учебное пособие для ун-тов. — М.: Высшая школа, 1989. С.
330. *Кулаев К.В.* Теория Ф.И. Шмита о циклическом развитии искусства // Педагогика. 1992. №№ 7-8. С. 87-90.
331. *Куликова И.С.* Философия и искусство модернизма. — М.: Политиздат, 1980. — 272 с., илл.
332. *Кун Н.А.* Легенды и мифы древней Греции. Изд. 4-е. — М.: Учпедгиз, 1957. — 464 с.
333. *Кун Т.* Структура научных революций. — Благовещенск: БГК им. А.И. Бодуэна де Куртенэ, 1998. — 296 с.
334. *Куманецкий К.* История культуры Древней Греции и Рима / Пер с пол. — М.: Вышш. шк., 1990. — 351 с., илл.
335. *Курикалов Ю.Л.* От слов к логосу. Этюды философской герменевтики // Логос: ленинградские международные чтения. — Кн. 1. Разум, духовность, традиции. — Л.: ЛГУ, 1991. — С. 178-198.
336. *Кутырёв В.А.* Естественное и искусственное: борьба миров. — Н. Новгород.: Изд-во “Нижний Новгород”, 1994. — 199 с.
337. *Ламберт Д.* Доисторический человек: Кембриджский путеводитель / Пер. с англ. — Л.: Недра, 1991. — 256 с., илл.
338. *Ларин Б.А.* Учение о символе в индийской поэтике // Поэтика. Вып. 2. — Л. 1927.
339. *Лейтц Г.* Психодрама: теория и практика. Классическая психодрама Я.Л. Морено / Пер. с нем. Общ. ред. и предисл. Е.В. Лопухиной и А.Б. Холмогоровой. — М.: Издательская группа “Прогресс”, “Универс”, 1994. — 352 с., илл.
340. *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление / Пер., вступ. статья и прим. А.Б. Островского. — М.: Республика, 1994. — 384 с. — (Мыслители XX века).
341. *Левитин К.Е.* Горящий светильник. — М.: Знание, 1983. — 208.
342. *Левитин К.Е.* Геометрическая рапсодия. 2-е изд., переработ. и доп. — М.: Знание, 1984. — 176 с.
343. *Лейбниц Г.* Соч. в 4-х тт. — М.: Мысль, 1984. Т.3. — 734 с.
344. *Лейбсон В.И.* Три уровня эстетического восприятия // Восприятие художественного текста. — Таллин, 1979. — С. 7-10.
345. Лекции по истории эстетики. Под ред. М.С. Кагана. — Л.: Изд-во ЛГУ. Книги 1, 2, 3, 4, — 1972, 1974, 1976, 1980.

346. *Леонардо да Винчи*. Избранные произведения. — Минск: Харвест, М.: АСТ, — 2000. — 403 с.
347. *Леонтьев А.А.* Основы психолингвистики. — М.: Смысл, 1997. — 287 с.
348. *Леонтьев А.А.* Психология общения. 3-е изд. — М.: Смысл, 1999. — 365 с.
349. *Леонтьев А.Н.* Проблемы развития психики. 4-е изд. — М.: Изд-во Московского университета, 1981. — 584 с.
350. *Леонтьев А.Н.* Философия психологии. Из научного наследия / Под ред. А.А. Леонтьева и Д.А. Леонтьева. — М.: Изд-во Московского университета, 1994. — 228 с.
351. *Леонтьев Д.А.* Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. — М.: Смысл, 1999. — 487 с.
352. *Леонтьев К.Н.* Восток, Россия и Славянство: Философская и политическая публицистика. Духовная проза (1872-1891) / Общ. ред., сост. и коммент. Г.Б. Кремнева; вступ. ст. и коммент. В.И. Косика. — М. Республика, 1996. — 799 с. — (Прошлое и настоящее).
353. *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. — М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957. — 520 с.
354. *Литвинов В.П.* Контуры герменевтики // Вопросы методологии, 1991. N 1. С. 89-96.
355. *Литвинцева А.В.* О специфике художественной информации // Вопросы методологии науки. Томск, 1971. Вып. 1. — С. 167-183.
356. *Лисицын Ю.П., Жилыева В.П.* Союз медицины и искусства. — М.: Медицина, 1985. — 192 с.
357. *Лихачёв Д.С.* Избр. работы в трёх томах. — Л.: Худож. лит., 1987. Т.1 — 656 с.; Т. 2 — 496 с. Т. 3 — 520 с.
358. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. — М.: “Согласие”, ОАО “Типография “Новости”, 1998. — 356 с.
359. *Лихачева В.Д.* Искусство Византии IV-XV веков. — Л.: Искусство, 1981. — 310 с., илл. — (Очерки истории и теории изобр. искусств).
360. *Ломов Б.Ф.* Системность в психологии / Под ред. В.А. Барабанщикова, Д.Н. Завалишиной и В.А. Пономаренко. — М.: Изд-во “Институт практической психологии”, Воронеж: НПО “МОДЭК”, 1996. — 384 с.
361. *Лосев А.Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // В кн.: Литература и живопись. — Л.: Наука, 1982. С. 31-65.
362. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. — М.: Мысль, 1982. — 623 с.
363. *Лосев А.Ф.* Дерзание духа. — М.: Изд-во политической литературы, 1988. — 366 с.
364. *Лосев А.Ф.* Жизненный путь Вл. Соловьева // В кн.: Страсть к диалектике. Литературные размышления философа. — М.: Советский писатель, 1990. С. 102—202.
365. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. — М.: Политиздат, 1991. — 525 с. — (Мыслители XX века).
366. *Лосев А.Ф.* Миф. Число. Сущность / Сост. А.А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1993. — 959 с.
367. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии / Сост. А.А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1993. — 959 с.
368. *Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А.* Платон. Аристотель. — М.: Молодая гвардия, 1993. — 383 с.
369. *Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля. — Киев: “Collegium”, “Киевская академия евробизнеса”, 1994. — 288 с.
370. *Лосев А.Ф.* Форма — Стиль — Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1995. — 944 с.
371. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. Изд. 2-е, испр. — М. Искусство, 1995. — 320 с.
372. *Лосский Н.О.* История русской философии. — М.: Высш. шк. 1991. — 559 с. — (Б-ка философа).

373. *Лотман Ю., Николаенко Н.* “Золотое сечение” и проблемы внутримозгового диалога // ДИ СССР, 1983. № 9. С. 31-34.
374. *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988. — 352 с.
375. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. — СПб: “Искусство-СПб”, 1996. — 848 с.
376. *Лотман Ю.М.* О русской литературе. — СПб: “Искусство-СПб”, 1997. — 848 с.
377. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. — СПб: “Искусство — СПб”, 2000. — 704 с. ил.
378. *Лотман Ю.Н.* Семиосфера. — СПб: “Искусство — СПб”, 2000. — 704 с.
379. *Лук А.Н.* Мышление и творчество. — М.: Политиздат, 1976. — 144 с.
380. *Лукин В.А.* Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. Учеб. для филол. спец. вузов. — М.: Издательство “Ось-89”, 1999. — 192 с.
381. *Лукьянов А.Е.* Истоки Дао. — М.: ИНСАН РМФК, 1992. — 208 с.
382. *Лукьянов А.Е.* Становление философии на Востоке. (Древний Китай и Индия). — М.: ИНСАН РМФК, 1992. — 160 с.
383. *Любимов Л.Д.* Искусство Древнего мира. 2-е изд. — М.: Просвещение, 1980. — 320 с., илл.; Искусство западной Европы. — М.: Просвещение, 1982. — 320 с., илл.
384. *Любищев А.А.* Линии Демокрита и Платона в истории культуры / Отв. реж и сост. Р.Г. Баранцев. — СПб.: Алетейя, 2000. — 256 с. — (Серия “Философы России XX века”).
385. *Мазаев А.И.* Концепция производственного искусства 20-х годов. — М.: “Наука”, 1975. — 270 с.
386. *Макиавелли Н.* Сочинения. — СПб: Кристалл, 1998. — 656 с.
387. *Мамардашвили М.К.* Как я понимаю философию / 2-е изд., изм. и доп. Сост. и общ ред. Ю.П. Сенокосова. — М. Изд. группа “Прогресс”, “Культура”, 1992. — 416 с.
388. *Маркарян Э.С.* Теория культуры и современная наука. (Логико-методологический анализ). — М.: Мысль, 1983. — 284 с.
389. *Маркес Г. Г.* Сто лет одиночества. Роман. — М.: Изд-во “Художественная литература”, 1971. — 400 с.
390. *Марков М.Е.* Искусство как процесс. Основы функциональной теории искусства. — М.: Искусство, 1970. — 240 с.
391. *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве. В 2-х тт / Сост. М. Лифшиц. Изд. 3-е. — М.: Искусство, 1976. — (Т.1 — 575 с. Т.2 — 719 с.).
392. *Мартиндейл Э.* Готика. — М.: Слово / SLOVO, 2001. — 226 с., илл.
393. *Маслов С.Ю.* Асимметрия познавательных процессов и ее следствия. — М.: Искусство, 1975.
394. *Матюшин Г.Н.* У истоков цивилизации. — М.: Просвещение, 1992. — 192 с.
395. *Маяковский В.В.* Как делать стихи / Полн. собр. соч. — М.: Художественная литература, 1938. Т. XII.
396. *Мелодинский Д.Л.* Архитектурная пропедевтика. (История, теория, практика). — М.: Эдиториал УРСС, 2000. — 312 с., илл.
397. *Мельникова Е.А.* Образ мира. Географические представления в средневековой Европе. — М.: Янус-К, 1998. — 255 с., илл.
398. *Менчинская Н.А.* Исследование мышления в советской психологии. — М.: Наука, 1966. — 352 с.
399. *Меркулов И.П.* Когнитивная эволюция. — М.: “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 1999. — 310 с.
400. *Месарович М., Мако Д., Такахара И.* Теория иерархических многоуровневых систем. — М.: Мир, 1973. — 344 с.
401. *Мечников Л.И.* Цивилизации и великие исторические реки. — М.: Просвещение, 1998. — 434 с.
402. *Мизун Ю.Г., Мизун П.Г.* Космос и здоровье. — М.: Знание, 1984. — 144 с.
403. *Миллер Дж. А.* Магическое число семь плюс минус два. О некоторых пределах нашей способности перерабатывать информацию // Инженерная психология. — М., 1964.

404. Мир человека / Отв. ред. Зеленов Л.А., науч. ред. Кутырев В.А. Вып 1. — Нижний Новгород: НАСА, 1993. — 144 с.
405. *Миронова Л.Н.* Учение о цвете. — Минск: Высшая школа, 1993. — 402 с.
406. *Михалкович В.И.* Изобразительный язык средств массовой коммуникации. — М.: Наука, 1986. — 224 с.
407. *Моде Х.* Искусство Южной и Юго-Восточной Азии. — М.: Искусство, 1978. — 358 с., илл. — (Малая история искусств).
408. *Моисеев Н.Н.* Человек и ноосфера. — М.: Молодая гвардия, 1990. — 351 с., ил.
409. *Моисеев Н.Н.* Палитра цивилизаций: разнообразие и единство // Человек, 1992. № 3. С. 5-13.
410. *Молевич Е.Ф.* Круговорот и необратимость в мировом движении. — Саратов: Изд-во СГУ, 1976. — 108 с.
411. *Моль А.Р.* Теория информации и эстетическое восприятие. — М.: "Прогресс", 1966.
412. *Моль А.Р.* Социодинамика культуры. / Пер. с фр. — М.: "Прогресс", 1973. — 406 с.
413. Модернизм. Анализ и критика основных направлений / Под ред. В.В. Ванслова, М.Н. Соколова. Изд. 4-е, перераб. и доп. — М.: Изд-во "Искусство", НИИ ТИИИ АХ СССР, 1987. — 280 с.
414. *Монтень М.* Опыты. Избранные главы. Пер. с фр / Сост., вступ. статья Г. Косикова. Прим. Н. Малевич. — М.: Правда, 1991. — 656 с.
415. *Мотрошилова Н.В.* Мир нравственности и категорический императив // В кн.: Рождение и развитие философских идей. Историко-философские очерки и портреты. — М.: Политиздат, 1991. С. 440-462.
416. *Мур. Дж.* Принципы этики / Пер. с англ. — М. Прогресс, 1984. — 326.
417. *Мухина Т.* Андреас Цорн в России // Юный художник. 1987. № 5.
418. Мышление: процесс, деятельность, общение / Отв. ред А.В. Брушлинский. — М.: "Наука", Инст. псих. АН СССР, 1982. — 288 с.
419. *Наровчатов С.С.* Необычное литературоведение. — М.: Молодая гвардия, 1973. — 396 с.
420. *Наумова М.Ф.* Социальная политика в условиях запаздывающей модернизации // Социологический журнал. 1994, № 1. С. 6-21.
421. *Неклюдова М.Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX вв. — М.: Искусство, 1991. — 396 с.
422. *Неменский Б.М.* Мудрость красоты. О проблемах эстетического воспитания. Книга для учителя. Изд. 2-е, перераб. и доп. — М.: Просвещение, 1987. — 255 с.
423. *Ницше Ф.* Соч. в 2 т. / Пер. с нем. — М.: Мысль, 1990. Т.1 — 829 с. Т.2 — 829 с. — (Литературные памятники).
424. *Норенков С.В.* Архитектоническое искусство. — Нижний Новгород: Волго-Вятское кн. изд-во, 1991. — 199 с.
425. *Овсянников М.Ф.* История эстетической мысли. Учеб. пособие. — М.: "Высшая школа", 1978. — 352 с.
426. *Ойзерман Т.И.* Существуют ли универсалии в сфере культуры? // Вопросы философии. 1989, № 2. С. 51-62.
427. *Ольшанский Д.В.* Социальная психология "винтиков" // Вопросы философии, 1989. № 8. С. 91-103;
428. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры / Сост. В.Е. Багно. — М.: Искусство, 1991. — 588 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
429. Основы архитектурной композиции и проектирования. Под ред. А.А. Тица. — Киев: Изд. объедин. "Вища школа", 1976. — 256 с.
430. Основы теории проектирования костюма. Учебник для вузов / Под ред. Т.В. Козловой. — М.: Легпромбытиздат, 1988. — 352 с., ил.
431. *Павлов И.П.* Мозг и психика / Под ред. М.Г. Ярошевского. — М.: Изд-во "Институт практической психологии", Воронеж: НПО "МОДЭК", 1996. — 320 с.

432. *Панарин А.С.* Евразийский проект в глобальном миросистемном контексте // Российский обозреватель, 1995. № 2. С. 110-116.
433. *Панченко А.М.* О русской истории и культуре. — СПб: Азбука, 2000. — 463. — (Серия ACADEMIA).
434. *Паперный В.* Конец “антифункционализма” // Декоративное искусство СССР, 1975. № 6. С. 28-31.
435. *Переверзев Л.* О раздвоении единого, неравных парах и условиях диалога // Знание — сила, 1984. № 1. С. 30-32.
436. *Петров В.М., Грибков В.С., Каменский В.С.* Поверить гармонию... экспериментом // Число и мысль. Вып. 3. — М.: Знание, 1980. С. 145-169.
437. *Петров В.М.* Эта таинственная цикличность // В сб.: “Число и мысль”. Вып. 9. — М.: Знание, 1986. С. 86-113.
438. *Петров В.М.* Прогнозирование художественной культуры: вопросы методологии и методики. — М.: Наука, 1991. — 152 с.
439. *Петрусович Н.Б.* Искусство Франции XV — XVI веков. — Л.: Искусство, 1973. — 224 с., илл.
440. *Петухов С.В.* Геометрия живой природы и алгоритмы самоорганизации. — М.: Знание, 1988. — 48 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. “Математика, кибернетика”. N 6).
441. *Печчеи А.* Человеческие качества / Пер. с англ. О.В. Захаровой. Общ ред. и послесл. ак. Д.М. Гвишиани. — М.: Прогресс, 1980. — 304 с.
442. *Пиаже Ж, Фресс П.* Экспериментальная психология. Вып VI / Пер. с фр. Пред. и общ ред А.Н. Леонтьева. — М.: " Прогресс", 1978. — 302 с.
443. *Пидоу Д.* Геометрия и искусство / Пер. с англ. — М.: Мир, 1979. — 332 с.
444. *Платон.* Собрание сочинений в 4-х тт. — М.: “Мысль”. Т. 1 (1990) — 860 с. Т. 2 (1993) — 528 с. Т. 3 (1994) — 654 с. Т. 4 (1994) — 830 с.
445. *Плотин.* Избранные трактаты. — Минск: Харвест; М: АСТ, 2000. — 320 с.
446. *Плотников Б.А.* Семиотика текста. Параграфемика. Учебное пособие. — Минск: “Вышэйшая школа”, 1992. — 190 с.
447. *Плужников М.С., Рязанцев С.В.* Среди запахов и звуков. — М.: Молодая гвардия, 1991. — 270 с. ил. — (Эврика).
448. *Подольный Р.Г.* Освоение времени. — М.: Политиздат, 1989. — 143 с. — (Филос. библ. для юношества).
449. *Полани М.* Личностное знание. На путях к посткритической философии. — Благовещенск: БГК им. А.И. Бодуэна де Куртенэ, 1998. — 344 с.
450. *Полевой В.М.* Искусство XX века. 1901-1945. — М.: Искусство, 1991. — 304 с., илл. — (Малая история искусств).
451. *Половинкин А.И.* Основы инженерного творчества. Учеб. пособие для студентов вузов. — М.: Машиностроение, 1988. — 368 с., илл.
452. *Пономарев Я.А.* Психология творчества. — М.: Наука, 1976. — 304 с.
453. Понятие судьбы в контексте разных культур / Сборник. Под. ред. Н.Д. Арутюнова. — М.: Наука, 1994. — 320 с.
454. *Поппер К.* Открытое общество и его враги / Пер. с англ. под общ. ред. В.Н. Садовского. — М.: Международный фонд “Культурная инициатива”, 1992. — 525 с.
455. *Поспелов Г.Н.* Искусство и эстетика. — М. Искусство, 1984. — 325 с.
456. *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990. — 344 с.
457. *Почепцов О.Г.* Языковая ментальность: способ представления мира // Вопросы языкознания. 1990, № 6. С. 110-122.
458. *Пригожин И.* Новый синтез науки и культуры // Курьер, июнь 1988. С. 9-13.
459. *Пригожин И. Стенгерс И.* Время. Хаос. Квант. К решению парадокса времени. Пер. с англ. Ю.А. Данилова. — М.: Изд. группа Прогресс, 1994. — 272 с.

460. Проблемы композиции. Сб // Сост. В.В. Ванслов и др. — С. Изобразительное искусство, 2000. — 291 с.
461. Проблемы нормативности в эстетике и этике. Тезисы сообщений к VI межзональному симпозиуму / Под ред. Зеленова Л.А. — Горький: ГОС НТО, 1979. — 64 с.
462. Психология. Словарь / Под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. — М.: Политиздат, 1990. — 494 с.
463. Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченко. — Минск: Харвест, 1999. — 752 с. — (Библиотека практической психологии).
464. Пунин Н.Н. О Татлине. — М.: "РА", 1994. — 128 с.
465. Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. Идея "универсального" человека. Курс лекций. — М.: Высшая школа, 1996. — 366 с.
466. Пушкарев Л.Н. Что такое менталитет? Исторические заметки // Отечественная история, 1995. № 3.
467. Пятыго С.Д. Формирование единства образных и логических форм выражения знаний при изучении основ наук / Автореф. диссертации канд. пед. наук. — М.: Б/и, 1981. — 18 с.
468. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. — М.: Музыка, 1989. — 141 с.
469. Райх В. Психология масс и фашизм. — М.: Университетская книга, 1997. — 381 с.
470. Ракитов А.И. Историческое познание. — М.: Политическая литература, 1982. — 303 с.
471. Раппопорт С.Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве. — М.: Советский художник, 1968. — 272 с., илл.
472. Раппопорт С.Х. От художника — к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. — М.: Советский художник, 1978. — 236 с., илл. — (Проблемы художественного творчества).
473. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. — М.: Наука, 1986.
474. Раушенбах Б.В. Некоторые психологические аспекты космонавтики и эстетики // Знание — сила, № 1, 1987. С 105-111.
475. Ребане Я.К. Информация и социальная память: к проблеме социальной детерминации познания // Вопросы философии, 1982. № 8. С. 41-47.
476. Ребельский И.А. Азбука умственного труда. 10-е изд. — М.: изд-во МГСПС "Труд и книга", 1929.
477. Ревалд Д. История импрессионизма / Пер. с англ. — М.: Изд-во "Республика", 1994. — 415 с., илл.
478. Ревалд Д. История постимпрессионизма / Вст. ст. и общ. ред. М. А. Бессоновой. Пер с англ. П.В. Мелюковой. — М.: Изд-во "Республика", 1999. — 463 с., илл.
479. Рерих Н.К. Культура и цивилизация. — М.: Международный центр Рерихов, 1997. — 200 с.
480. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. — М.: Медиум, 1995. — 416 с.
481. Рикер П. Время и рассказ. В 2-х тт. Т.1 Интрига и исторический рассказ. — М., СПб.: Университетская книга, 1998. — 313 с. (Книга света).
482. Рикер П. Время и рассказ. В 2-х тт. Т.2. Конфигурация в вымышленном рассказе. — М., СПб.: Университетская книга, 2000. — 224 с. (Книга света).
483. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия. Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пединститутов / Сост. Н.Н. Ростовцев и др. — М.: Просвещение, 1989. — 207 с.
484. Ришар Ж.Р. Ментальная активность. Понимание, рассуждение, нахождение решений / Сокр. пер. с фр. Т.А. Ребеко. — М.: Изд-во "Институт психологии РАН", 1998. — 232 с.
485. Рогинский Я.Я. Об истоках возникновения искусства. — М.: Изд-во МГУ, 1972. — 32 с. ил.
486. Рогов Е.Н. Атлас истории культуры России. — М.: Круг, 1993. — 767 с.

487. *Рождественский Ю.В.* Общая филология. — М.: Фонд “Новое тысячелетие”, 1996. — 326 с.
488. *Розенберг Г.* Тройка, семерка, туз... // Знание — сила. 1987. № 1.
489. *Розенблюм Е.А.* Художник в дизайне. Опыт работы Центральной учеб.-эксперимент. студии худож. проектирования на Сенеже / Предисл. Л. Жадовой. — М.: Искусство, 1974. — 176 с.; 24 л. ил.
490. *Розенталь Р. Ратцка Х.* История прикладного искусства нового времени. / Пер с англ., пред. и указатели Д.В. Сильвестрова. — М.: Искусство, 1971. — 225 с.
491. *Розинер Ф.* Искусство Чюрлениса. Жизнь. Личность. Живопись. Музыка. Поэзия. Философия творчества. — М.: Terra, 1993. — 408 с.
492. *Романов В.Н.* Историческое развитие культуры. Проблемы типологии. — М. Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. — 192 с.
493. Россия и Запад: взаимодействие культур (материалы “круглого стола”) // Вопросы философии, 1992. № 6. С. 3-49.
494. *Россинская Е.И.* Искусство как средство общения. (Коммуникативная функция искусства). — М.: Знание, 1985. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. “Эстетика”. № 8).
495. *Ростовцев Н.Н.* Академический рисунок. Изд. 3-е, доп. и перераб. — М.: Просвещение, Владос, 1995. — с., илл.
496. *Рубинштейн С.Л.* Основы общей психологии. — СПб.: Питер Ком, 1998. — 688 с. — (Серия “Мастера психологии”).
497. *Рубинштейн Р.* Как рисовали древние египтяне // Юный художник. 1984. № 11. С. 28-31.
498. *Рузавин Г.И.* Проблема интерпретации и понимания в герменевтике // Объяснение и понимание в научном познании. — М., 1983.
499. *Руткевич А.М. К.Г.* Юнг об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. 1988, № 1. С. 124-133.
500. Русский космизм: Антология философской мысли / Сост. С.Г. Семеновой, А.Г. Гачевой. Вст. ст. С.Г. Семеновой; предисл. к текстам С.Г. Семеновой, А.Г. Гачевой. Прим. А.Г. Гачевой. — М.: Педагогика-Пресс, 1993. — 368 с. ил.
501. Русский позитивизм. Лесевич. Юшкевич. Богданов / Составитель, автор предисловия, обзорной статьи и указателя С.С. Гусев. Отв. ред.: А.Ф. Замалеев, А.И. Новиков. — СПб.: “Наука”. 1995. — 363 с. — (Истоки отечественной мысли).
502. Русские философы (конец XIX — середина XX века). — М.: Книжная палата, 1993. — 368 с.
503. *Руубер Г.О.* О закономерностях художественного визуального восприятия. — Таллинн: Вайгус, 1985. — 344 с.
504. *Рытников Л.А.* Эстетическое сознание: сущность и специфика. — М.: Знание, 1985. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. “Эстетика”. № 6).
505. *Савилова Т.А.* Эстетические категории. Опыт систематизации. — Киев-Одесса: Изд. объединение “Вища школа”, 1977. — 102 с.
506. *Савостьянов Е.И.* Единство познания и творчества в искусстве. — М.: Изобразительное искусство, 1977. — 312 с.
507. *Савранский И.Л.* Коммуникативно-эстетические функции культуры. — М.: Наука, 1979. — 232 с.
508. *Саймондс Дж. О.* Ландшафт и архитектура. — М.: Стройиздат, 1965. — 194 с.
509. *Салмина Н.Г.* Виды и функции материализации в обучении. — М.: Изд-во МГУ, 1981. — 134 с.
510. Самопознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М.: Политиздат, 1991. — 366 с.
511. *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века: Учеб. пособие. — М.: Изд-во МГУ, 1993. — 320 с.

512. *Селезнева Т.Ф.* Киномысль 20-х годов. — Л.: Искусство, 1972. — 184 с.
513. *Семенов О.* Проблема времени в поп-арте, оп-арте и кинетическом искусстве // Декоративное искусство СССР, 1969. № 11.
514. Семиотика. Сб. (в 2-х тт.) / Сост., вступ. статья и общ. ред Ю.С. Степанова. — Благовещенск: БГК им. А.И. Бодуэна, 1999. — (Т.1. — 328 с., Т. 2. — 304 с.).
515. Семиотика. Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е. Испр и доп. — М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. — 702 с.
516. *Сердюк И.И.* Восприятие архитектурной среды. — Львов: ЛГУ, “Вища школа”, 1979. — 203 с.
517. *Сеченов И.М.* Психология поведения / Под редакцией М.Г. Ярошевского. Вступительная статья М.Г. Ярошевского. 2-е изд. — М.: Изд-во “Институт практической психологии”, Воронеж: НПО “МОДЭК”, 1997. — 320 с.
518. *Сидоренко В.Ф.* К проблеме композиции в художественном конструировании // Техническая эстетика, 1976. № 11.
519. Синий всадник / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. Перевод, комментарии и статьи З.С. Пышновской. — М.: Изобразительное искусство, 1996. — 192 с., илл.
520. *Синюков В.* Идеальный мир Клода Лоррена // Юный художник. 1984. № 11. С.11-13.
521. *Славин А.В.* Проблема возникновения нового знания. — М.: Наука, 1975. — 294 с.
522. *Славская К.А.* Мысль в действии. (Психология мышления). — М.: Политиздат, 1968. — 208 с. — (Над чем работают, о чем спорят философы).
523. Словарь античности / Перевод с нем. — М.: Прометей, 1989. — 704 с.
524. Словарь по этике / Под ред. И.С. Кона. — 4-е изд. — М.: Политиздат, 1981. — 430 с.
525. *Смирнов И., Безносюк Е., Журавлев А.* Психотехнологии. Компьютерный психосемантический анализ и психокоррекция на неосознаваемом уровне. — М.: “Прогресс” — “Культура”, 1995. — 416 с.
526. *Смолина Н.И.* Традиции симметрии в архитектуре. — М.: Стройиздат, 1990. — 344 с.
527. Советский энциклопедический словарь / Науч.-ред. совет: А.М. Прохоров, М.С. Гиляров, Е.М. Жуков и др. — М.: Советская энциклопедия, 1980. — 1600 с.
528. Современная буржуазная эстетика. Критические очерки / Под общ. ред. Овсянникова М.Ф. и Самохина В.Н. — М.: Мысль, 1978. — 301 с.
529. Современная западная социология. Словарь / Сост. Давыдов Ю.С., Ковалева М.С., Филиппов А.Ф. — М.: Политиздат, 1990. — 432 с.
530. Современная западная философия. Словарь / Сост. Малахов В.С., Филатов В.П. — М.: Политиздат, 1991. — 414 с.
531. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. — М.: “ИНТРАДА” — ИНИОН РАН, 1999. — 320 с.
532. Современная философия: словарь и хрестоматия / Отв. редактор В.П.Кохановский. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1995. — 511 с.
533. Содружество наук и тайны творчества / Сборник статей под ред. Б.С. Мейлаха. — М.: Искусство, 1968. — 450 с.
534. *Соина О.С.* “Оправдание добра” Вл.Соловьева. (Опыт современного прочтения) // В кн.: Освобождение духа / Под ред. А.А.Гусейнова, В.И.Толстых. — М.: Политиздат, 1991. С. 187-207.
535. *Соловьев В.С.* Сочинения в 2-х тт. — М.: “Мысль”, 1990. Т.1 — 892 с. Т.2 — 822 с.
536. *Соловьев В.С.* Смысл любви. Избранные произведения / Сост. Н.И. Цимбаева. — М.: Современник, 1991. — 526 с.
537. *Сонин А.С.* Постигание совершенства. Симметрия, асимметрия, диссимметрия, антисимметрия. — М.: Знание, 1987. — 208 с.
538. *Сомов Г.* Возможный путь в изучении композиции // Техническая эстетика, 1969. № 8.
539. *Сомов Ю.С.* Композиция в технике. — М.: Машиностроение, 1977. — 272 с.

540. *Сороко Э.М.* Концепция уровней, отношение, структура (к методологии социологического исследования). — Минск: Наука и техника, 1978. — 160 с.
541. *Сороко Э.М.* Самоорганизация систем: проблемы меры и гармонии (диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук.). — Минск, 1991. — 442 с.
542. *Сорокин П.А.* Человек. Цивилизация. Общество / Отв. ред. сост. и предисл. А.Ю. Согомонов. Пер. с англ. — М.: Политиздат, 1992. — 543 с.
543. *Сорокин П.А.* Главные тенденции нашего времени / Пер. с англ., сост. и предисл. Т.С. Васильева. — М.: Наука, 1997. — 351 с.
544. *Сорокин П.А.* Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / Пер. с англ. В.В. Сапова. — СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного Института, 2000. — 1056 с., илл.
545. *Спенсер Г.* Синтетическая философия. — Киев: “Ника-Центр”, 1997. — 512 с. — (Серия “Познание”. Вып. 2).
546. Сравнительное изучение цивилизаций. Хрестоматия. Учебное пособие для студентов вузов / Сост., ред. и вступ. ст. Б.Р. Ерасов. — М.: Аспект Пресс. 1999. — 556 с.
547. *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. — М.: Искусство, 1962. — 576 с.
548. *Станькова Я., Пехар И.* Тысячелетнее развитие архитектуры / Пер. с чеш. В.К. Иванова. Под ред. В.Л. Глазычева. — М.: Стройиздат, 1984. — 293 с., илл.
549. *Столлович Л.Н.* Природа эстетической ценности. — М.: Политиздат, 1972. — 271 с. — (Над чем работают, о чем спорят философы).
550. *Столлович Л.Н.* Жизнь — творчество — человек: Функции художественной деятельности. — М.: Политиздат, 1985. — 415 с. — (Над чем работают, о чем спорят философы).
551. *Столлович Л.Н.* Эстетическая и художественная ценность: сущность, специфика, соотношение. — М.: Знание, 1983. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. “Эстетика”. № 1).
552. *Столяров В.И.* Диалектика как логика и методология науки. — М.: Политиздат, 1975. — 247 с. — (Над чем работают, о чем спорят философы).
553. *Страутманис И.А.* Информационно-эмоциональный потенциал архитектуры. — М.: Стройиздат, 1978. — 120 с.
554. *Субботин А.Л.* Френсис Бэкон. — М.: “Мысль”, 1974. — 175 с. — (Мыслители прошлого).
555. *Субетто А.И.* Инноватика: структура, субъективные и объективные факторы // IV Сов. науч.-практ. конф. по надежности науч.-тех. прогнозов. Тез. докладов. — Новосибирск: 1987. С 32-34.
556. *Субетто А.И.* Дуальность управления и организации как фундаментальный объяснительный принцип механизма цикличности развития // Всесоюз. научн.-теор. конф. по фундам. междисципл. пробл. “Организация и управление” I. Секция общих теор.-методол. проблем. (Минск, 13-15 ноября 1989 г.). — Минск: Изд-во МДНТП, 1989. С.16-32.
557. *Субетто А.И.* Закон инвариантности и цикличности развития и функционирования систем и проблемы “циклового” методологии прогнозирования НТП // Теория и практика прогнозирования научно-технического прогресса в условиях экономической самостоятельности предприятий и организаций. — Л.: ЛДНТП, 1989. С. 3-34.
558. *Субетто А.И.* Теория системного времени и проблема системного прогнозирования // V Сибирская науч.-практ. конф. по надежности науч.-техн. прогнозов. — Новосибирск: НТЦ, 1990. С. 256-258.
559. *Субетто А.И.* Феномен пост-футуристического диморфизма систем как возможная гипотеза построения прогнозов // Прогнозирование научно-технического и экономического развития основных звеньев народного хозяйства. — Л.: ЛДНТП, 1990. С. 60-65.
560. *Субетто А.И.* Новая парадигма исторического развития и общественный интеллект (Эскиз теории общественного интеллекта) // Современная высшая школа (международный журнал), 1991. № 2. С. 81-96.

561. *Субетто А.И.* Гуманизация российского общества. (Авторская концепция). — СПб. — М.: ИЦ ПК ПС, 1992. — 155 с.
562. *Субетто А.И.* Творчество, жизнь, здоровье и гармония. (Этюды креативной онтологии). — М.: “Логос”, 1992. — 204 с.
563. *Субетто А.И.* Закон роста идеальной детерминации в истории и философии образования // В сб.: “Проблемы становления системы наук и теорий об образовании”. — СПб., 1993. С. 1-12.
564. *Субетто А.И.* Социогенетика: системогенетика, общественный интеллект, образовательная генетика и мировое развитие. — СПб-М.: ИЦ ПКПС, 1993. — 172 с.
565. *Субетто А.И.* Манифест системогенетического и циклического мировоззрения и Креативной Онтологии (в форме постулатов). — Тольятти: Изд-во Международной Академии Бизнеса и Банковского Дела, 1994. — 50 с.
566. *Субетто А.И.* “Метаклассификация” как наука о механизмах и закономерностях классифицирования. Опыт обобщения. В 2-х частях. — СПб.-М.: ИЦ ПК ПС, 1994. Ч.1 — 254 с.; Ч.2 — 80 с.
567. *Субетто А.И.* Новая парадигма цикличности // Сб. науч. статей “Системогенетика и учение о цикличности развития”. Под ред. Н.Н. Александрова. — Тольятти: Изд-во Международной Академии Бизнеса и Банковского Дела, 1994. С. 256-275.
568. *Субетто А.И.* Рефлексивная квалиметрия и рефлексосистемогенетика // Квалиметрия человека и образования. Методология и практика. Сб. науч. статей. Части 1-2. Под ред. А.И. Субетто и Н.А. Селезневой. — М.: ИЦ ПК ПС Госкомвуза РФ, 1994. — С. 118-138.
569. *Субетто А.И.* Системная парадигма и системогенетика // Сб. науч. статей “Системогенетика и учение о цикличности развития”. Под ред. Н.Н. Александрова. — Тольятти: Изд-во Международной Академии Бизнеса и Банковского Дела, 1994. С. 229-255.
570. *Субетто А.И.* Системогенетика и теория циклов. В 2-х книгах. — М.: ИЦ ПК ПС, 1994. Часть I — 284 с.; Часть II — 321 с.
571. *Субетто А.И.* Закон спиральной фрактальности системного времени как базис нового осмысления взаимосвязей циклов эволюции и циклов онтогенеза систем // Четвертая международная конференция “Циклы природы и общества” (г. Ставрополь, 13-20 октября 1996 г.). Программа-приглашение. — Ставрополь: СтавГУ, 1996. — С. 10.
572. *Субетто А.И.* Канун третьего тысячелетия как Финал Классической Стихийной Истории // “Народы Содружества Независимых Государств накануне третьего тысячелетия: реалии и перспективы”. Тезисы международного научного конгресса. Санкт-Петербург, 15-17 мая 1996 г. Том 1. — СПб.: ТОО ТК “Петрополис”, 1996. С. 86-87.
573. *Субетто А.И.* Ноогенез и образование: XXI век — реализация неклассического гуманизма и императива перехода человечества к цивилизации образовательного общества // Ноогенез и образование. Построение ноосферной школы. Том 1. Под ред. А.М. Буровского. — Красноярск: изд-во НМЦ НЭО, 1996. — С. 84-103.
574. *Субетто А.И.* Управляемая социоприродная эволюция на базе общественного интеллекта. Неклассическая парадигма устойчивости развития и ноосферы. Материалы первой международной конференции. С.-Петербург, 9-15 сентября 1996 года. — СПб.: СПбГУ, 1996. С. 311-313.
575. *Субетто А.И.* Россия и человечество на “перевале” истории в преддверии третьего тысячелетия (избранное). — СПб.: ПАНИ, 1999. — 828 с.
576. *Суворов Н.Н.* Пути создания художественного образа. (Роль воображения в художественном творчестве). — М.: Знание, 1984. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. “Эстетика”. № 9).
577. *Суздальев П.К.* Врубель. — М.: Советский художник, 1991. — 368 с., илл.
578. *Сухарев В.А., Сухарев М.В.* Психология народов и наций. — Донецк: Сталкер, 1997. — 400 с., илл. — (Серия “Психология”).
579. *Сухотин А.К.* Ритмы и алгоритмы. — М.: Молодая гвардия, 1983. — 224 с.
580. *Тайлор Э.Б.* Первобытная культура. / Пер. с англ. 2-е изд. — М.: Издательство политической литературы, 1989. — 573 с.

581. Тард Г. Социальная логика / Пер. с фр. М. Цейтлин. — СПб.: Изд-во “Социально-психологический центр”, 1996. — 554 с. (Библиотека практической психологии).
582. Тасалов В.И. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. — М.: Наука, 1979. — 336 с.
583. Теория познания. В 4 т. Т. 3. Познание как исторический процесс / РАН. Ин-т философии. Под ред. В.А. Лекторского, Т.И. Ойзермана. — М.: Мысль, 1993. — 397 с.
584. Теоретические и методологические исследования в дизайне. Избранные материалы / Труды ВНИИТЭ. Серия “Техническая эстетика”, вып. 61. — М.: ВНИИТЭ, 1990. Часть 1. — 236 с.; Часть 2. — 154 с.
585. Тисадье Г. Мученики науки. Изд. 5-е / Пер. с фр. под ред. Ф. Павленкова. — СПб.: Типография тов-ва “Общественная польза”, 1901. — 260 с.
586. Тихонравов Ю.В. Геополитика / Учебное пособие. — М.: ЗАО “Бизнес-школа “Интел-синтез”, 1998. — 368 с.
587. Тихонравов Ю.В. Экзистенциальная психология. Учебно-справочное пособие. — М.: ЗАО “Бизнес-школа” Интел-Синтез”, 1998. — 238 с.
588. Тойнби А. Дж. Постижение истории / Пер. с англ. Сост. Огурцов А.П.; вступ. статья Уколовой В.И.; закл. статья Рашковского Е.Б. — М.: Прогресс, 1991. — 736 с.
589. Тойнби А. Дж. Цивилизация перед судом истории / Сост. Рашковский Е.Б. — М.: Изд. группа ПРОГРЕСС-”Культура” — СПб: Ювента, 1996. — 480 с.
590. Томашевский Б.В. Русское стихосложение. Метрика. — Пг., 1923.
591. Тоффлер А. Футурошок. — СПб.: Лань, 1997. — 464 с.
592. Трёльч Э. Историзм и его проблемы / Пер. с нем. — М.: Юрист, 1994. — 719 с. — (Лики культуры).
593. Тронский И.М. История античной литературы. Учебник для университетов и пед. институтов. 5-е изд., испр. — М.: Высшая школа, 1988. — 464 с.
594. Тулмин Ст. Человеческое понимание. — Благовещенск: БГК им. А.И. Бодуэна де Куртенэ, 1998. — 304 с.
595. Туровская М.И. Семь с половиной, или фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1991. — 255 с.
596. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. — М.: изд-во МГУ, 1993. — 248 с.
597. Тэн И. Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов. — М.: Изобразительное искусство, 1995. — 160 с., илл.
598. У истоков НОТ. Забытые и нереализованные идеи / Сост., и ред. Э.Б. Корицкого. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. — 336 с.
599. Уайтхед А. Избранные работы по философии / Пер. с англ. Сост. И.Т. Касавин. — М.: Прогресс, 1990. — 720 с.
600. Уемов А.И. Аналогия и учебный процесс // В сб.: Логика и проблемы обучения / Под ред. Б.В. Бирюкова и В.Г. Фарбера. — М.: Педагогика, 1977. — 216 с.
601. Уемов А.И. Системы и системные параметры // Проблемы формального анализа систем. — М.: Высшая школа, 1968. С. 15-17.
602. Узнадзе Д.Н. Теория установки / Под ред. Ш.А. Надирашвили и В.К. Цава — М.: Изд-во “Институт практической психологии”, Воронеж: НПО “МОДЭК”, 1997. — 448 с.
603. Умаров Э.У., Пал И.С. Эстетика. — Ташкент, Укитувчи, 1990. — 320 с.
604. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Статьи о поэзии. — СПб: Азбука, 2000. — 343 с. — (Серия ACADEMIA).
605. Фальк Р.Р. Размышления о живописи. (Уроки мастерства) // Творчество, 1974. № 11. С. 16-18.
606. Февр Л. Бои за историю. — М.: Наука, 1991. — 630 с. — (Памятники исторической мысли).
607. Федоров Н.Ф. Из “Философии общего дела”. — Новосибирск: Новое книжное издательство, 1993. — 216 с.
608. Федоров М. Общественные свойства вещей // Техническая эстетика, № 10, 1969.

609. *Фегст К.Ф.* Искусство коренных народов Северной Америки. — М.: Радуга, 1985. — 222 с.
610. *Филиппьев Ю.А.* Сигналы эстетической информации. — М.: Наука, 1971.
611. *Философия истории.* Учеб. пособие / Под ред. проф. А.С. Панарина. — М.: Гардарики, 1999. — 434 с.
612. *Философия русского космизма.* Сборник научных статей / Ред. Пирожкова Л.Ф. — М.: Фонд “Новое тысячелетие”, 1996. — 376 с.
613. *Философский энциклопедический словарь* / Редколл.: С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л.Ф. Ильичев и др. — 2-е изд. — М.: Сов. энциклопедия, 1989. — 815 с.
614. *Флоренский П.А.* Иконостас. Избранные труды по искусству. — СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. — 366 с. — (Классика искусствознания).
615. *Флоренский П.А.*, священник. Сочинения в 4-х тт. — М.: Мысль. — Т. 1: 1994 г. — 797 с. Т. 3(1): 1999 г. — 621 с. Т. 3(2): 1999 г. — 624 с. Т. 4: 1999 г. — 795 с. — (Филос. наследие).
616. *Флоренский Павел*, священник. Избранные труды по искусству / Сост. игумен Андроник (А.С. Трубачев) и др. — М.: Изобразительное искусство, 1996. — 336 с.
617. *Фогелер Я.Г.* История возникновения и этапы эволюции философской герменевтики // Герменевтика: история и современность. — М., 1995.
618. *Фоменко А.Т.* Глобальная хронология. — М.: Изд-во МГУ, 1993. — 408 с.
619. *Франк С.Л.* Духовные основы общества. — М.: Республика, 1992. — 511 с. — (Мыслители XX века).
620. *Французская живопись XIX века.* Из собрания Государственного Эрмитажа. Альбом / Автор-составитель В.И. Березина. — М.: Изобразительное искусство, 1980. — 296 с.
621. *Фрезер Д.Д.* Фольклор в Ветхом завете / Пер. с англ. — 2-е изд., испр. — М.: Политиздат, 1990. — 542 с., илл.
622. *Фрейд З.* “Я” и “Оно”. Труды разных лет. — Тбилиси.: Издательство “Мерани”, 1991. 400 с. — книга 1; 430 с. — книга 2.
623. *Фромм Э.* Анатомия человеческой деструктивности / Авт. вступ. статья П.С. Гуревич. — М.: Республика, 1994. — 447 с. — (Мыслители XX века).
624. *Фурман А.Е., Ливанова Г.С.* Кружовороты и прогресс в развитии материальных систем. — М.: Изд-во МГУ, 1978. — 206 с.
625. *Фурс В.Н.* Философия незавершенного модерна Юргена Хабермаса. — Минск: ЗАО “Экономпресс”, 2000. — 224 с.
626. *Хабермас Ю.* Понятие индивидуальности // Вопросы философии, 1989. № 2. С. 35-40.
627. *Хайдеггер М.* Время и бытие. Статьи и выступления / Пер. с нем. — М.: Республика, 1993. — 447 с. — (серия “Мыслители XX века”).
628. *Хайт В.* Язык архитектуры // Декоративное искусство СССР, 1969. № 11.
629. *Хан-Магомедов С.О.* Константин Мельников. — М.: Стройиздат, 1990. — 296 с.
630. *Хан-Магомедов С.О.* Пионеры советского дизайна. — М.: Галарт, 1995. — 424 с., илл.
631. *Хлебников В.* Творения / Ред. М.Я. Полякова. Сост. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. — М.: Советский писатель, 1987. — 736 с.
632. *Холлингсворд М.* Искусство в истории человека / Пер. с ит. О.В. Бобровой и И.В. Беленького. — М.: “Искусство”, 1989. — 512 с.
633. *Холл М.П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. — Новосибирск: Наука, 1992 г. — 756 с.
634. *Хомский Н.* Язык и мышление. Язык и проблемы знания. — Благовещенск: БГК им. А.И. Бодуэна де Куртенэ, 1999. — 252 с.
635. *Хренов Л.С., Голуб И.Я.* Время и календарь. — М.: Наука, Гл. ред. физ.-мат. лит., 1989. — 128 с.
636. *Художественное творчество. Человек — природа — искусство.* Вопросы комплексного изучения. Сборник / Под ред. В.Е. Гусева и др. — Л.: Наука. 1986. — 272 с.

637. Цойгнер Г. Учение о цвете. Популярный очерк. — М.: Стройиздат, 1971. — 160 с., илл.
638. Чатерджи С., Датта Д. Индийская философия / Пер. с англ. — М.: Селена, 1994. — 426 с.
639. Черневич Е.В. Образный язык дизайн-графики // Техническая эстетика, 1974. № 6. С. 8-13.
640. Черников Я.Г. Конструкция архитектурных и машинных форм. — Л.: издание Ленинградского общества архитекторов, 1931. — 268 с.
641. Чернышевский Н.Г. Избранные эстетические произведения. — М.: Искусство, 1973. — 550 с.
642. Черняк Е.Б. Цивилиография. Наука о цивилизациях. — М.: “Международные отношения”, 1996. — 384 с. (Институт всеобщей истории РАН).
643. Чижевский А.Л. Физические факторы исторического процесса. — Калуга: Изд-во Гублит, 1924. — 73 с.
644. Чижевский А.Л. Солнечные пятна и психозы. — Москва-Берлин: “Русско-немецкий медицинский журнал”, 1928. № 3.
645. Чижевский А.Л. Солнце и мы. — М.: Знание, 1963. — 48 с.
646. Чижевский А.Л. Земное эхо солнечных бурь. — М.: Мысль, 1973. — 351 с.
647. Чижевский А.Л. Космический пульс жизни. Земля в объятиях Солнца. Гелиотараксия. — М.: Мысль, 1995. — 768 с.
648. Чижевский А.Л. Неизданное. Библиография. Размышления. Развитие идей. — М.: РАЕН. Министерство науки и технологий РФ, 1998. — 360 с..
649. Тейяр де Шарден. Феномен человека. — М.: Наука, 1987. — 240 с.
650. Тейяр де Шарден. Божественная среда / Пер с франц. О.С. Вайнер, Я.Г. Кротова и З.А. Масленниковой. Вступит. ст. прот. Александр Мень. — М.: Изд-во “Ренессанс” СП “ИВО-СИД”, 1992. — XXIV, 311 с. — (Памятники религиозно-философской мысли. Вып. 3).
651. Шенетис Л.К. Человек и эстетическая среда. — М.: Знание, 1985. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. “Эстетика”. № 1).
652. Шевелев И.Ш. Марутаев М.А., Шмелев И.П. Золотое сечение: три взгляда на природу гармонии.— М.: Стройиздат, 1990.— 343 с.
653. Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2-х тт / Пер с нем. Сост. и ред. А.В. Гулыга — М.: Мысль. — Т. 1., 1987. — 637 с.; Т. 2.. 1989. — 636 с. — (Филос. наследие).
654. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Под общ. ред. М.Ф. Овсянникова. — М.: Изд-во “Мысль”, 1999. — 608 с. — (Классическая философская мысль).
655. Шиллер Г. Манипуляторы сознанием. — М.: Изд-во “Политическая литература”, 1980.
656. Шингаров Г.Х. Эмоции и чувства как формы отражения действительности. — М.: Наука, 1971. — 224 с.
657. Широков П.А. Краткий очерк основ геометрии Лобачевского. 2-е изд. — М.: Наука, 1983. — 80 с.
658. Шкуратов В.А. Историческая психология на перекрестках человекознания (глазами психолога) // Одиссей. Человек в истории. — М., 1991. С. 103-114.
659. Шкуратов В.А. Историческая психология. 2-е, переработанное, издание. — М.: Смысл, 1997. — 505 с.
660. Шлеермахер Ф. Речи о религии. К образованным людям, ее презирающим. Монологи. — СПб.: Алетейя, 1994. — 344 с.
661. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт. / Вступ. статья, пер. с нем. Ю.Н. Попова — М.: Искусство, 1983. Т. I.— 479 с. Т. II. — 448 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
662. Шлезингер-младший А.М. Циклы американской истории / Пер. с англ. и заключительная статья Терехова В.И. — М.: Издательская группа “Прогресс”, “Прогресс-Академия”, 1992. — 688 с.
663. Шопенгауэр А. Избранные произведения. — М.: Просвещение, 1992. — 479 с.

664. *Шорохов Е.В.* Основы композиции. Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. — М.: Просвещение, 1979. — 303 с., илл.
665. *Шпенглер О.* Закат Европы. Т. 1. Очерки морфологии мировой истории. — М.: Мысль, 1993. — 663 с.; Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / Пер с нем. и примеч. И.И. Маханькова. — М.: Мысль, 1998. — 606 с., илл., порт.
666. *Шпет Г.Г.* Сочинения. — М.: Правда, 1989. — 604 с. — (Из истории отечественной философской мысли).
667. *Шпет Г.Г.* Психология социального бытия / Под редакцией Т.Д. Марцинковской. Вступительная статья Т.Д. Марцинковской. — М.: Изд-во "Институт практической психологии", Воронеж: НПО "МОДЭК", 1996. — 492 с.
668. *Шрейдер Ю.А.* Человеческая рефлексия и две системы этического сознания // Вопросы философии, 1990. № 7. С. 32-41.
669. *Шукиин В.М.* Нравственность есть Правда // В кн.: Искусство нравственное. Сборник статей / Сост. В.И. Толстых. — М.: Искусство, 1969. С. 136-144.
670. *Шуцкий Ю.К.* Китайская классическая книга перемен. Ицзин. — М.: "Русское книгиздательское товарищество", 1993. — 384 с.
671. *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. — М.: Школа культурной политики, 1995. — 800 с.
672. *Щедровицкий П.Г.* Проблема рефлексии в теории деятельности и СМД методологии. Обобщение опыта и рефлексии // Вопросы методологии, 1991. N 2. С. 47-66.
673. *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. О поэзии. Сб. статей / Сост. О. Эйхенбаум. Вступ. ст. Г. Билого. — Л.: Худож. лит., 1986. — 456 с.
674. *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гёте / Пер. с нем Н. Ман. Вст. статья Н. Вильмонта, комм. и указатель А. Аникста. — М.: Худ. лит., 1981. — 687 с.
675. *Эко У.* Маятник Фуко. Роман / Пер с ит. и послесл. Е.А. Костюкович. — СПб.: Изд-во "Симпозиум", 1999. — 764 с.
676. *Экхарт М.* Духовные проповеди и рассуждения. — Репринтное изд. 1912 г. — М.: Политиздат, 1991. — 192 с. — (Филос. классика).
677. Энциклопедия для детей. Т.7. Искусство. Ч. 1-2. — М.: Издательский центр "Аванта +". Ч.1, 1997 — 688 с. Ч.2., 1999. — 656 с., илл.
678. Энциклопедический словарь. "Избранный Брокгауз". Искусство западной Европы. Италия. Испания. — М.: ОЛМА — ПРЕСС, 1999. — 383 с., илл.
679. *Эсаулов А.Ф.* Диалектика творческой мысли. — Красноярск: Изд-во КГУ, 1989. — 164 с.
680. Эстетика Дидро и современность: Сб. статей / Л.Л. Альбина, А.А. Аникст, В.Г. Ареланов и др. Отв. ред. В.П. Шестаков. — М.: Изобразительное искусство, 1989. — 368 с., илл.
681. Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. статья и коммент. А.В. Михайлова. Редколл.: М.Ф. Овсянников (пред.) и др. — М.: Искусство, 1986. — 736 с. — (История эстетики в памятниках и документах.)
682. Эстетика поведения / Сб. под ред. В.И. Толстых — М.: "Искусство", 1965. — 256 с.
683. Эстетическое воспитание: Учебник для средних проф.-тех. учеб. заведений / В.И. Толстых, Б.А. Эренгресс, К.А. Макаров. — М.: Высш. школа, 1979, — 288 с., илл.
684. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / Под общей ред. А.В.Иконникова. — М.: Стройиздат, 1990. — 335 с.
685. *Юдин Э.Г.* Методология науки. Системность. Деятельность. — М.: Эдиториал УРСС, 1997. — 445 с. — (Философы России XX века).
686. *Юлдашев Л.Г.* Эстетическое чувство и произведение искусства. — М.: Мысль, 1969. — 183 с.
687. *Юм Д.* Трактат о человеческой природе. Книга 1. О познании / Пер. с англ. С.И. Церетели. Вст. статья М.А. Абрамова. — М.: Канон, 1995. — 400 с. — (История философии в памятниках).

688. Юнг К.Г. Психологические типы. — М.: "Алфавит", 1992. — 105 с.
689. Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. — М.: Ренессанс, 1992. — 320 с.
690. Юнг К.Г. Божественный ребенок. Аналитическая психология и воспитание. — СПб.— М.: "Олимп"; ООО "Издательство АСТ — ЛТД", 1997. — 400 с. — (Классики зарубежной психологии).
691. Юнг К.Г., фон Франц М.-Л. Хендерсон, Дж. Л. Якоби И., Яффе А. — М.: Серебряные нити, 1997. — 368 с., илл. — (Классики зарубежной психологии).
692. Юнг К.Г. Синхронистичность. — М.: РЕФЛ-БУК, ВАКЛЕР, 1997. — 318 с. — (Актуальная психология).
693. Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления. — М.: ООО "Издательство АСТ-ЛТД", Львов: "Инициатива", 1998. — 480 с. — (Классики зарубежной психологии).
694. Юхвидин П. А. Мировая художественная культура. От истоков до XVII века. В лекциях, беседах, рассказах. — М.: Новая школа, 1996. — 288 с.
695. Яглом И.М. Современная культура и компьютеры. — М.: Знание, 1990. — 48 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер.: Математика, кибернетика". N 11.).
696. Ягодинский В.Н. Ритм, ритм, ритм! Этюды хронобиологии. — М.: Знание, 1985. — 192 с.
697. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. — Изд. 2-е. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. — 85 с., илл.
698. Якимович А.К. Реализмы XX века. Альбом. — М.: Галарт, "ОЛМА-ПРЕСС", 2000. — 176 с. — (История живописи. XX век).
699. Яковец Ю.В. Предвидение будущего: парадигма цикличности. — М.: АП и Ц, 1992. — 110 с.
700. Яковец Ю.В. Социогенетика: содержание, закономерности, перспективы. — М.: ИЭРАН, 1992. — 58 с.
701. Яковец Ю.В. Ритм смены цивилизаций и исторические судьбы России. — М.: Междунар. фонд Н.Д. Кондратьева, 1994. — 150 С.
702. Яковлев А. Социальные альтернативы века // Свободная мысль, 1993. №№ 17-18. С. 3-15.
703. Яковлев Е.Г. Эстетика. Учебное пособие. — М.: Гардарики. — 464 с.
704. Яковлев Н. "Да, это мы прикончили гигантского дракона" // Российский обозреватель, 1995. № 2. С 141-147.
705. Ярошевский М.Г. Психология в XX столетии. Теоретические проблемы развития психологической науки. — М.: Политиздат, 1971. — 368 с.
706. Ярошенко Б.М., Ярошенко Н.Н. Диалектика развития изобразительного искусства. — Куйбышев: Изд-во КГУ, 1986. — 80 с.
707. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Пер. с нем. — М.: Политиздат, 1991. — 527 с. — (Серия "Мыслители XX века").
708. Ясперс К. Всемирная история философии. Введение. — СПб.: "Наука", 2000. — 272 с.
709. Ястребицкая А.Л. Западная Европа XI — XIII веков. — М.: Искусство, 1978. — 176 с.
710. Alpatov M.W. Henri Matisse. — Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1973. — 224 p.
711. Baczynski A. Semiologia architektury. Arata Isozaki / Architectura. 1981. № 1.—S. 69—72.
712. A BAUHAUS. Valogatas a mozgalom dokumentumaibol. (a kotetet lektorata Major Mate). — Budapest: "Gondolat", 1975. — 378 p.
713. Berlekamp G.D. Caspar David Friedrichs. Leben. Werk. Diskussion. — Berlin: Union Verlage (VOB), 1974. — 260 p.
714. Canter D. The Psychology of Place. — London: The Architectural Press. 1977. — 208 p.
715. Lissitzky El. Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. Erinnerungen priefe schriften ubergeben von Sophie Lissitzky-Ruppers.— Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976. — 412 p.
716. Esher M.: The graphic work. — Germany, GB: TASCHEN, 1992. — 78 p.

717. *Gropius W.* Architektur. Wege zu einer optischen Kultur, F/M — Hamburg. 1959. (В русском переводе: *Гропиус В.* Границы архитектуры. — М.: Искусство, 1971. — 287 с.).
718. *Herman M.* Socjosemiotyka architektury. Jorg Glusberg // Architektura. 1982. № 2. — S. 37.
719. *Hesselgren S.* The language of Architecture.— Lund: Sweden Studentlitteratur. 1969. — 381 p.
720. *Hesselgren S.* Man's perception on manmade environment. An architectural Theory by Sven Hesselgren.— Lund, 1975.— 213 p.
721. *Kandynski W.* Punkt i linia a plaszcyzna. — Warszawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1986. — 208 s.
722. *Mraz B.* Fernand Leger. — Budapest: CONDRON VERLAG BAYREUTH, 1980. — 92 p.
723. *Noroerg — Schuiz Chr.* Existence. Space. Architecture,— London: Studio Vista, 1971.
724. *Norberg — Schuiz Chr.* Heideggera mysli o architekturze // Architektura. 1985. № 1.— S. 18-21.
725. *Shadova L.A.* Suhe und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930. — Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1978. — 372 p.
726. *Strzeminski W.* Teoria widzenia. — Krakow: Wydawnictwo literackie, 1974.
727. *Woelfflin H.* Prolegomena Zu einer Psychologie der Architektur. — Munchen. 1886.— 50 s.
728. *Zerbst R.* Antoni Gaudi. The complete buildings.— Cermany-Spain, GB: TASCHEN (Benedict Tachen Verlag GmbH), 1997. — 239 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Александров Николай Николаевич
Доктор философских наук, профессор.
Член Союза дизайнеров СССР с 1989 г.



ИЗДАНИЕ МОНОГРАФИИ:

1. Н.Н. Александров, Эволюция перспективы. Ментальные модели пространства // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17208, 12.01.2012
2. Н.Н. Александров, Анализ картины Питера Брейгеля «Зима» (Охотники на снегу) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17167, 02.01.2012
3. Н.Н. Александров, Проблемы инновационного менеджмента // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16924, 31.10.2011
4. Н.Н. Александров, Философские вопросы брендинга // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16866, 02.10.2011
5. Н.Н. Александров, Три цикла развития скульптуры в искусстве XX века // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16838, 25.09.2011
6. Н.Н. Александров, Мир воздухоплавания. Альбом постеров // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16817, 03.09.2011
7. Н.Н. Александров, Генезис ментального хронотопа. Книга 2. Генезис представлений о пространстве // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16806, 01.09.2011
8. Н.Н. Александров, Генезис ментального хронотопа. Книга 1. Генезис представлений о времени // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16795, 29.08.2011
9. Н.Н. Александров, А.И. Субетто, Системогенетика, 94. Раздел 2 // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16720, 03.08.2011
10. Н.Н. Александров, А.И. Субетто, Системогенетика, 94. Раздел 1 // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16703, 31.07.2011
11. Н.Н. Александров, Понимание времени. Культура и циклы. Избранные статьи. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16682, 27.07.2011
12. Н.Н. Александров, Дизайн как предтеча бренда // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16658, 21.07.2011
13. Н.Н. Александров, Методология системно-генетического исследования общества // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16633, 13.07.2011
14. Н.Н. Александров, Философия экономики. Рыночный период // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16624, 09.07.2011.
15. Н.Н. Александров, Платформа философии. Философия, менталитет, цикличность // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16617, 06.07.2011
16. Н.Н. Александров, Философские вопросы теории менеджмента // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16554, 09.06.2011.
17. Н.Н. Александров, Числовые инварианты в менталитете // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16542, 02.06.2011
18. Н.Н. Александров, Стагнация, или Декаданс // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16532, 28.05.2011
19. Н.Н. Александров, Деятельностная антропология // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16521, 21.05.2011
20. Н.Н. Александров, Эстетика (курс лекций) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16518, 16.05.2011

21. Н.Н. Александров, Звезда деятельности // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16510, 14.05.2011
22. Н.Н. Александров, Формула истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16506, 07.05.2011
23. Н.Н. Александров, Системогенетика ментосферы // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16449, 25.03.2011
24. Н.Н. Александров, Генезис пространствоощущения в истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16425, 09.03.2011
25. Н.Н. Александров, Экзистенциальная системогенетика // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16416, 06.03.2011
26. Н.Н. Александров, Эволюция симметрии в искусстве // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16294, 15.01.2011
27. Н.Н. Александров, Менталитет и эгрегор // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16213, 11.12.2010.
28. Н.Н. Александров, В.Д. Козлов, Конкуренция и конкурентоспособность. Основные понятия и история их становления. – Нижний Новгород: изд-во ВВАГС, 2004. – 176 с.
29. Н.Н. Александров, Структура и динамика многоуровневых образных систем. – Тольятти: Изд-во МАБ и БД, 1994. – 102 с.

ББК 7. 03
УДК 85:103 (2)
А 46

ISBN 5-7591-0246-X

Александров Н.Н.

Очерк истории психологии восприятия. Научное издание. – Москва: Изд-во Академии тринитаризма, 2012. – 120 с.

Подписано в печать: 11.01.2012. Формат А 4.
Бумага "Гознак COPI". Гарнитура – QuantAnticuaC.
Печать LASER COPI.
Заказ N 343. Листов А 4 – 120. Тираж 5000.

Электронный оригинал-макет подготовлен автором.
Суперобложка, рисунки и таблицы выполнены автором.

Редактор и корректор Т.В. Зырянова.

Отпечатано в издательском отделе АТ.



Издание «АКАДЕМИЯ ТРИНИТАРИЗМА»

Электронное периодическое издание «Академия Тринитаризма» имеет научную, социальную, общеинформационную направленность, рекламных материалов не содержит. Выпускается попечительством некоммерческой организации «Фонд содействия Тринитаризму», учрежденной в октябре 2002 г.

Издание «Академия Тринитаризма» имеет статус средства массовой информации, зарегистрировано Министерством Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций, в установленном законом РФ порядке. Свидетельство Эл № 77-6567 от 16 октября 2002 г.

Автор может ссылаться на работы, опубликованные на страницах издания «Академия Тринитаризма». Эти работы имеют статус публикации со своими выходными данными, которые помещаются в конце каждого материала. Формат выходных данных Редакция рекомендует сохранять при использовании их в качестве ссылки в иных трудах и научных публикациях.

Все авторские права на содержание работы сохраняются за Автором. Авторские права Редакции распространяются на оформление работы, средства и методы распространения информации.

Редакция не несет ответственности за содержание публикаций, не являющихся редакционными.

При использовании, полностью или частично, материалов, опубликованных на страницах электронного периодического издания «Академия Тринитаризма», ссылка на них обязательна.

