

---

---

# АНАЛИТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

---

---

Ш. М. ШУКУРОВ

## ГЕШТАЛЬТ И ТЕОРИЯ ВИДЕНИЯ

*В работе рассматриваются нормы сложения перцептивной и концептуальной структур в теории видения. Обсуждается гештальтирующая вещь «видение как», отсылающее нас к мыслям Л. Витгенштейна и В. Подороги. Проблемным полем статьи служат памятники искусства Византии и Ирана, а также памятники современного искусства.*

Когда Христос исцелял слепорожденного, тот видел сперва проходящих людей, как деревья, – это первое оформление небесных явлений.

*П. А. Флоренский*

В синодальном переводе и комментарии П. А. Флоренского упущено одно существенное обстоятельство. В греческом тексте говорится о деревьях фруктовых, плодоносящих (*dendron*, по Стронгу). Ниже мы увидим, сколь важна эта коррекция для понимания приведенных строк из Евангелия от Марка, как, впрочем, и для многих других. В данном случае глагол «ходить» можно понимать и как «жить», и как «ходить вокруг», т. е. речь идет о живущих в мирской суете: люди не просто проходят мимо слепого, а пребывают близ него, вокруг него.

Упоминание деревьев в евангельском тексте отсылается богословами к библейскому словосочетанию «всякое древо» – известной теологеме, впервые отмеченной в книге Бытия (2: 16)<sup>1</sup>. Т. е. мы имеем дело с топосом, поясняющим теорию символического виде-

---

<sup>1</sup> Вот как звучит эта фраза полностью: «И заповедал Господь Бог человеку: от всякого дерева в саду ты будешь есть».

ния, когда причинно-следственные связи строго ограничиваются двумя фигурами теологического дискурса. Эта связь идеальна, и воплощается она по вертикальной оси, хотя в тексте речь идет о связи человека и деревьев по горизонтали. Мы принимаем буквальный смысл текста, отстраняясь пока от его иносказания. Иносказание не просто уточняет текст – чаще всего оно уводит от буквы текста, не позволяет принять текст как таковой. Наша же задача состоит в том, чтобы как можно крепче удержаться на исходных положениях собственно текста, будь он словесным, изобразительным или архитектурным. Хотя, надо признать, отдельные иносказания способны выдержать предлагаемый нами ход мысли.

Основной пространственной координатой причинно-следственной связи теологического дискурса является человек, видящий деревья. Иными словами, символ не существует сам по себе, он актуализируется в особом видении человека, в его специальных или инспирированных возможностях инаковой визуализации окружающего его мира. В случае упоминаний деревьев в евангельском сказании процесс видения следует учитывать непременно, что и делают христианские экзегетики. Иоанн Дамаскин (1992: 77) поясняет это следующим образом:

«Возможно же понять *всякое древо*, как познание божественного могущества, возникающее, благодаря сотворенным вещам, подобно тому, как говорит божественный Апостол *невидимое Его от создания мира чрез рассматривание творений видимы*» (Рим. 1: 20).

Итак, рассматривание мира в символическом ракурсе видения чревато весьма ощутимыми последствиями, когда любое природное явление в состоянии оказаться видимым знаком невидимого. В теологическом ракурсе рассмотрения смыслообразующими фигурами взаимной соотнесенности остаются три риторические фигуры: *человек; его способность видеть; деревья, которые он видит как двигающихся людей*. Т. е. видение оформляется в самостоятельную фигуру речи и смысла, что непременно должно учитываться в дальнейших наших рассуждениях.

\* \* \*

Мы не собираемся вести исследование в теологическом ракурсе, предложенном Иоанном Дамаскиным, Флоренским и другими пояснениями. Этот ракурс стесняет нас, не позволяет увидеть то,

что лежит вне его поля зрения. Теологема, в нашем понимании, нуждается вовсе не в дальнейшей интерпретации, т. е. не в переводе ее на язык новой риторики. Дело в другом. Теологему «всякого древа», которая в евангельском рассказе приобретает новые характеристики, мы предлагаем рассмотреть с более широких позиций, быть может, даже уточняющих ее контекстные значения. В этой связи имеет смысл обратиться также к данным изобразительного искусства и архитектуры, которые помогут осознать теологему как преимущественно антропологему, неподвластную теологическому дискурсу. Для осуществления этого шага нам понадобятся дополнительные рассуждения.

Ясно, что в евангельских словах о «людях, как деревьях» богословие видит внеантропологическую природу. Следует судить об онтологической и метаантропологической позиции отношений между человеком и деревьями. Прозревая, человек духовно возвышается по сравнению с окружающими деревьями-людьми. Как говорят приведенные выше теологические толкования, деревья исполняют роль символического указания: прозревая, больной сначала приобщается к миру духовному, видит его очертания и могущество Господа. В этом случае деревья оказываются медиальным образом, преподанным Иисусом Христом больному. Собственно, об этом предупреждал и Иоанн Дамаскин, ссылаясь на слова апостола Павла об особом преображающем видении – видении глубинном и познавательном. Это вновь символическое видение, видение Бога, что, однако, должно еще раз уточнить наши позиции.

В качестве механизма восприятия выступает не просто видение, а «видение как». Видение медиального образа является прямым следствием «видения как». Несомненное существование медиального образа, певцом которого в последнее время выступает Х. Бельтинг, обладает некими характеристиками, которые должны нас насторожить.

В теологическом и даже в новом философском мышлении медиальный образ – это всегда некое прельщение, соблазн, зона притяжения, зона своеобразной гравитации; это – аттрактор. В медиальном образе мы часто узнаем себя, но себя преображенного – скорее лучше, нежели хуже себя самого. Сравнение с зеркалом в данном случае работает исключительно в трансмутивном смысле, хорошим примером чему могут послужить соответствующие многочисленные образцы персидской поэзии. Уход от медиального образа, от аттрактора в древней и средневековой культурах христи-

анства и буддизма грозит распадом причинно-следственной логики, логики узнавания себя в истинности, в смысловой однозначности. Аттрактор – это Другой, соблазняющий, манящий, указывающий новый путь бытования.

Объект видения, аттрактор, Другой – как его ни назови – навсегда уходит из-под контроля субъекта видения, ибо визуальные функции субъекта контролирует Другой. Даже личностная интерпретация целиком и полностью полагается на Другого: именно он ведет беседу, как показал Платон в диалоге «Софист». Центральная фигура повествования, от имени которой говорится о важнейших вещах, именуется Чужеземцем. Платон поясняет, что боги часто приходят к людям в обличи чужеземца. Причина тому одна: чужеземцы – посланцы богов. Мы же располагаем лишь видимостью альтернативы: верить или не верить ему, следовать за ним, оставаться на месте или избрать иной путь. Видение Другого всегда остается соблазном, приманкой, ходом безальтернативного мышления.

Чтобы перейти от познавательного онтологического ракурса рассмотрения теологемы символического видения к онтическому, необходимо понять: причинно-следственный теологический дискурс ограничивает наше восприятие заданного вначале текста, он не позволяет усвоить подлинно антропологический дискурс этого видения. Раскрывая видение, символ вместе с тем словно ослепляет человека, лишает его обзора сущего и соответственно дополнительного выбора.

Допустим, в евангельском тексте говорится, что больной видит деревья подобно людям, а если мы пойдем по пути дальнейшего уточнения, то символ, нацеленный на познание высшего начала, способен обратиться в антропологему. Больной видит тела-тени, тела как тени. Наша догадка находит подтверждение и в параллельном месте Библии:

«Гаал, увидев народ, говорит Зевулу: вот, народ спускается с вершины гор. А Зевул сказал ему: тень гор тебе кажется людьми» (Суд. 9: 36).

«Видение как» становится основой и раннего византийского искусства. Нельзя сказать, что фигуры апостолов, пророков и евангелистов изображаются в храмовом пространстве как тени. И все-таки в этих фигурах есть нечто от теневых образов, размещившихся по стенам зданий. Словосочетание «теневые образы» для иконных изображений избыточно, ибо образ (топос) и есть тень в пози-

тивном понимании (Флоренский 1994: 123). Негативность же понятия «тьень» основывается на том, что в иконных изображениях, знаменующих «бытие и благобытие», не представляется возможным появление тени в качестве знака небытия (Там же: 135).

И еще одно замечание. Антропоцентрическая тенденция основывается на представлении тел – телу и драпировке уделяется наибольшее внимание, в то время как головы персонажей выглядят непропорционально маленькими по сравнению с телами. Все это можно увидеть в мозаиках церкви Св. Георгия в Салониках (конец IV века), в базилике Сан Аполлинаре Нуово (VI век), Сан Витале (VI век) и Сант Аполлинаре ин Классе (VI век) в Равенне. Только с XI века и особенно в XIII веке (соответственно во время македонской и комниновской эпохи) в изображениях появляются личностные и портретные характеристики.

\* \* \*

Итак, телу свойственна переходность: оно может быть одновременно и деревом, и самим собой. В изобразительном искусстве Византии драпировка является оболочкой и текстурой тела. Собственно, особенность оболочки и свойства ее текстуры позволяют усилить режим их распознавания. Как известно, преимущественно по одежде мы в состоянии опознать того или иного святого или пророка. По одежде встречают... Пожалуй, кроме центральных персонажей – Христа и Богородицы. В любом случае не только лик, но и оболочка способна прельщать – в режиме причинно-следственного дискурса иконы она всегда оказывается аттрактором, позволяющим человеку увидеть в Другом в том числе и себя.

Телесность византийского искусства, а вслед за ним и русской иконописи, несомненна. Как правило, бесстрастный лик дополняется тщательным прописыванием особенной текстуры одежды, с тем чтобы бесстрастное лицо было твердо опознано. Мы безошибочно узнаем: это – Николай Чудотворец, а это – Иоанн Креститель и т. д. Нас почти не интересует лик – он всегда просветлен, это основной его предикат; нам интересно облачение, согласно которому мы, как правило, именуем тот или иной персонаж. Для безошибочного опознания образов и вводятся их имена.

Только изобразительное искусство вкупе с архитектурным пространством позволяет понять процесс видения, собственно «видение как», в качестве События, которое оно же проблематизирует, уточняет и корректирует. Искусство санкционирует видение меди-

альных человеческих фигур и «безликих» тел, отмеченных определенной текстурой. В дальнейшем мы убедимся, что такая манера видения соответствует всему древнему и средневековому искусству. Даже античные мастера, столь изощренные в подаче антропоморфных образов, следуют указанной манере видеть в росписях на керамике и отчасти – в греческой скульптуре, ведь греки непременно одевали ее в драпировки. Как отмечает В. А. Подорога (2009), тело как образ и нечто основополагающее ему постоянно находилось в центре внимания зрителей, оно есть и причина себя, и некая инстанция опыта, имманентная любым проявлениям в силу того, что имманентна самому себе. Тело есть чистая имманенция, но по отношению к физическим, психическим или биологическим событиям оно – трансценденция.

Однако не менее знаменателен отказ от телесности и традиционных образов, который произошел в искусстве XX века. Пока же имеет смысл углубить сказанное прежде.

\* \* \*

Дабы перейти к дальнейшему изложению, сделаем одно замечание.

Мы полагаем, что при обращении к древней и средневековой культуре значение Другого, аттрактора, преувеличено не собственно материалом, а его текущими и последующими интерпретациями. Основной причиной преувеличения значения и роли Другого является, во-первых, осмысливание дихотомии «субъект – объект» исключительно в онтологическом смысле; во-вторых, недостаточное внимание уделяется собственно процессу видения, что в нашем случае находит выражение в качестве «видения как».

Мы далеки от намерения противопоставить теонтологическому взгляду на вещи нечто иное, разрушить его. Наша последующая задача состоит в реорганизации аттрактивной логики, в выявлении тех аспектов восприятия, которые способны обогатить и обострить процесс видения. В этой связи мы намерены ввести исходную теологему в область гештальта, т. е. придать ей объемность целостного и наглядного видения, когда любая часть всегда обусловлена целым. Если в рассмотренном вначале теологическом дискурсе целостным и прозревающим является человек, то, наделяя гештальтом этот же сюжет, мы обнаруживаем новое, уравновешивающее сочетание человека и, условно говоря, дерева. Сам процесс видения может возникнуть лишь в тот момент, когда оно обращается в промежуточный экран, в своеобразную мембрану.

Человека и дерево разделяет экран, проецирующий дерево пред человеком и человека – пред деревом. Сказать, что мы имеем дело с замкнутостью и уравновешенностью композиции, пожалуй, уже недостаточно. Гораздо определеннее явится суждение о присутствии трех изначальных фигур силы, взаимоотношение которых выявляет целостность иного порядка, нежели то было в теологическом дискурсе евангельского рассказа. Фигура силы – это не просто форма, но форма, интенционально заряженная; форма, обладающая не значением, а недосыгаемым, отложенным смыслом; форма, всегда мыслящая о будущем. Понятие «фигура силы» (китайского происхождения), думается, вполне может быть введено в современную аналитику пространственных сил.

Приведем один пример, на первый взгляд весьма далекий от предмета нашего разговора, а на самом деле имеющий прямое отношение к процессу визуального восприятия. Исаак Ньютон совместил луч солнца с его отражением и в результате выявил семицветие светового луча, внешнее проявление которого названо им цветовым спектром. Как выясняется, семицветие заложено в природе солнечного света, являясь внутренним составом его потаенности, и поскольку семицветие является имманентностью светового луча, Ньютон обнаружил образ, изоморфный имманентности.

В процессе выявления цветовой спектра оказались задействованы три фигуры силы: 1) Солнце как объект действия; 2) сам Ньютон, воспринимающий солнечный луч как субъект действия; 3) солнечный луч, обращенный экспериментатором посредством совмещения исходящего луча с самим собой. Это позволило Ньютону увидеть образ имманентности цветовой луча – цветовой спектр.

Следовательно, имманентный состав организации светового луча и сам луч, который мы видим невооруженным глазом, представляют собой нерасторжимое единство, их невозможно разделить. Это – единая фигура силы, репрезентирующая свой образ. Сказав, что имманентность светового луча и его образ изоморфны друг другу, мы тем самым приходим к данным В. Кёлера, сформулированным в конце 30-х годов XX века, об изоморфизме основ визуального опыта и динамической стороны реальности. Таким образом, двуединный световой луч является микрополем визуального восприятия экспериментатора.

Действительно, именно световой луч становится проводником визуального восприятия, экспериментальная обращенность луча

в свою имманентность позволяет «видеть как». Скажем, как радугу, ведь в природе образом, репрезентирующим взаимодействие трех фигур силы, является радуга.

Центром пространственного поля в наблюдении Ньютона является единство всех фигур силы, дополняемое непрерывностью самого пространства. Ведь нисходящий световой луч, как показал опыт, обладает внутренним пространством, которое вмещает весь цветовой спектр. Но этого мало, поскольку в зону того же пространства входит и Солнце, и наблюдатель, находящийся на Земле. Стало быть, Земля определенным образом должна учитываться в оформлении объемлющего пространства. Кто знает, каким окажется луч света на других планетах, какого рода преломления получит он там? Без земной атмосферы образный эффект распада луча на семицветие радуги невозможен.

В наше время обнаружилось, что световой луч состоит из квантов. Открытие физиков тут же отразилось в современной технологии. Следовательно, мы располагаем еще одной фигурой силы, имманентной солнечному свету. Пройдет время, и, быть может, ученые обнаружат дополнительные единицы имманентного состава света.

\* \* \*

Таким образом, гештальтом является не лежащее на поверхности сочетание трех фигур – наблюдающий, видение и объект видения, как об этом говорил Иоанн Дамаскин, чьи слова мы привели выше. Много существеннее другое: само сочетание трех фигур силы, задающих изоморфную динамической реальности внутреннюю структуру действия, а также пространственную среду, предопределяет собственно восприятие любой многочастности. Подобное наличие внутренних закономерностей целого, при этом непременно ориентированное на причастность любой его части, любой сложности и состава этой сложности, и есть классическое определение гештальта.

Вполне закономерным является появление правил организации гештальта (о некоторых из них мы сказали и еще расскажем ниже). Невозможно исследовать часть целого, а затем обратить характеристики части на целое. Такого рода процедура неверна с позиций не только гештальта, но и любой серьезной теории восприятия. Именно поэтому современная гештальтпсихология столь плодотворно сотрудничает с феноменологией, вполне резонно говорит о феноменологическом гештальте, хотя, как полагают, сам М. Вертхеймер



испытал влияние феноменологии еще во время своей учебы в Праге и Э. Гуссерля – в период своей работы в Берлине.

Следует объяснить по поводу слова «структура». Употребление его нами не имеет ничего общего со структурализмом, сплошь и рядом нарушающим основные правила гештальта. Под структурой мы понимаем имманентную организацию целого и уровни организации целого, уравновешенные изоморфным составом образа. По определению, правила организации компонентов целого имманентны целому, как это было показано с экспериментом Ньютона, а потому образ этой целостности является симметричным выражением имманентности целого. Структурирование образа в этом смысле должно непременно предусматривать внутренние правила образования целого, иначе мы имеем дело исключительно с внешними качествами собственно образа или любой другой формы.

Трехчастность нашей первоначальной организации направлена и на новую концепцию зрительного процесса восприятия вещей. Обратим внимание на то, что в новом порядке вещей нет речи об опредмечивании процесса видения. Напомним, что оно (наряду с человеком и деревом в первоначальном теологическом тексте) оказывается одной из фигур силы. Каждая фигура силы посредством фигуры видения схватывает противоположащий объект в зависимости от изменяющихся условий их позиционирования по отношению к экранирующей поверхности. Экранирующая поверхность, расположенная между субъектом и объектом, является пороговой фигурой силы, в характеристики которой входят одновременно рефлексия и накопление некоторой энергии для схватывания как объекта видения, так и наблюдателя. (Сравним в этой связи теорию восприятия Дж. Гибсона – теорию схватывания и объемлющего зрения.) Только так мы переходим от познавательного дискурса к дискурсу визуального восприятия.

Р. Арнхейм, размышляя о визуальном восприятии, говорит о *перцептивных силах*, что, в общем-то, близко к тому, о чем говорим мы. Однако его рассуждения касаются все-таки взаимодействия субъекта и объекта, вызванных психофизиологическими процессами задней части головного мозга. Мы же продолжаем утверждать, что фигуры силы являют собой реальное, физическое взаимодействие трех составляющих любого дискурса, в основе которого лежит структурообразующее «видение как».

Таким образом, три (или больше) фигуры силы образуют единое диафаническое поле, основным фактором которого является

артикулированная завершенность, т. е., говоря языком гештальта, окончательное смыкание, сцепление наших фигур силы, что позволяет судить об устойчивости внутренних и внешних связей того же образа. Следует еще раз повторить: ментальная и образная целостность изоморфны не фигурально, а согласно порядку их организации. Внутриположенные фигуры силы симметричны той или иной фигуре, композиции сообразно выявленному порядку их представления. Специалисты в области теории гештальта считают, что завершенность в смыкании (*closure*) и есть воплощенный гештальт. Скажем, если Вертхеймер полагал завершенность в смыкании одним из факторов гештальта, то современные ученые выдвигают этот фактор в качестве основного. Хотя появляются и другие, более современные исследователи, которые сомневаются в адекватности *closure*: данное понятие, как утверждается, в большей мере является коннотативным, нежели денотативным. В этом случае следует сделать необходимое замечание: образная организация не указывает на свою имманентность. Повторим вновь, речь идет о факторе изоморфичной симметричности в организации фигур силы, что, без сомнения, является доминирующим фактором в организации произведений архитектуры и искусства. Дальнейшее призвано подтвердить сказанное.

Завершенность фигур силы в смыкании друг с другом наиболее определенно выражено в орнаменте. Еще А. Ригль писал об «орнаментальном гештальте». А Х. Зедльмайр в конце третьей главы «Утраты середины» совершенно справедливо указал на то, как орнамент умирает. Приходит время, когда внутренняя структура орнамента более не соответствует его форме, симметричность и равновесие нарушаются, на смену орнаменту приходит внутренне опустошенный декор. Добавим к словам Зедльмайра, что смерть орнаментального гештальта есть верное свидетельство распада всего существующего дискурса искусств и архитектуры. Именно это обстоятельство почувствовали А. Ван де Вельде и В. Кандинский, теоретизируя относительно орнаментальных форм во время их пребывания в Баухаузе. Кстати, о связи Баухауза и берлинской школы гештальта хорошо известно, представители этой школы приезжали в Баухауз, в их числе был и молодой Арнхейм.

Наше утверждение о завершении гештальта посредством сцепления фигур силы не означает, что все они стоят рядом, сцепившись в одно целое. Отнюдь, речь идет о нерасторжимых связях внутреннего характера, если угодно, о неразрывной связи родовых,

видовых и привносимых топосов, позволяющих им создавать различного рода единства, образы и дискурсы (Шукуров 2002). Каждая новая топологическая организация рождает новый характер сцепленности и новое завершение. Последнее представляется чрезвычайно важным обстоятельством для нахождения того, что потенциально есть, но ждет своей очереди для вхождения в целостную картину пространственного образа. Это может произойти в тот момент, когда еще невидимый привходящий топос полностью не переорганизуется и целостно не сладит складывающийся образ.

«*Outside one another*» – так сформулировал эту проблему отношений В. Кёлер. Психолог и философ говорит о том, что восприятие является по преимуществу пространственным, а специфический образ действия мозговых процессов относим к воспринимаемым отношениям соответствующих феноменальных объектов по принципу *вблизи* (*next to*) и *вне чего-либо* (*outside of*). Мы пишем текст, говорит Кёлер, поблизости от него; за ним оказывается пишущее перо, а еще дальше от воспринимаемых нами объектов находится чернильница. Однако вне пера и чернильницы находится еще один объект: это рука, а далее – тело. Взаимное соотнесение всех фигур, расположившихся вокруг написанного текста, соответствует указанной позиции существовать поблизости, вне того, что априорно входит в поле зрения.

Нет сомнений в том, что данная диспозиция Кёлера проблематизирует концепт отложенного присутствия, однако не онтологического порядка, а в пределах экзистенциально-феноменологического сложения строя вещей. Любое целостное присутствие предполагает и отложенность того, что пока еще не обрело наглядного присутствия. Мы также помним о том, что все подобные воспринимаемые объекты именуются фигурами силы, чье топологическое взаимоотношение представляет собой искомую нами целостность, опирающуюся на стратегию «*outside one another*».

Возвращаясь с позиций сказанного к исходному примеру из Нового Завета об исцелении слепого, легко заметить, что *вблизи* слепого высится гештальтная фигура силы Иисуса Христа. Его вмешательство трансмутирует наглядность сцены посредством втягивания в нее дополнительных, но не малозначимых фигур и до поры *внеположенных* людей, подобных деревьям. Это и есть то остранение, о котором писал В. Шкловский. Люди как деревья действительно могут смотреться поначалу странно. И еще раз: вмешательство или, точнее, выдвигание *извне* наглядной и смыслообра-

зующей фигуры силы Иисуса, что сродни выступанию из тени, создает действительно гештальтообразующий и инсталлирующий эффект.

Рассуждая о судьбах литературы и искусства, Шкловский (1981: 92) приводит неожиданный образ:

«Змеи вырастают из своей старой шкуры, потому что шкуры не умеют расти. Старый чехол змеи сбрасывается, он зовется выползнем. Это слово сказал Даль Пушкину. Пушкин смеялся».

Открываем словарь В. Даля и читаем следующее: «ВЫПОЛЬЗОВАТЬ... вы(из)лечить, исцелить, у(из)врачевать...» Змеи, сбрасывая старый выползень (а мы скажем – и очередную оболочку), некоторым образом врачуют, выпользуют себя. А далее приводятся такие слова: «*Выпольза*, помощь, пособие, польза... *Выпользователь*, исцелитель, излечитель, уврачеватель...» (Даль 1978: 307).

Гештальт, очевидно, обладает подобными терапевтическими функциями, которые соответствуют русскому глаголу «выпользовать». Гештальт *исцеляет* старое пространство и старые вещи, он оказывает им *пользу* и *помощь* в нахождении оптимального порядка наглядности и ментальной завершенности. Наделение гештальтом сродни врачеванию, т. е. приведению в полное соответствие обновленной мысли и нового способа организации целостного пространства вещей, без изъятия, но с явным намерением расширить познавательное поле субъекта. Как известно, психотерапевтический гештальт является одним из направлений общей теории гештальта как методологии феноменологического порядка.

Приведем соответствующий пример из теории искусства, позаимствовав его у Х. Зедльмайра. Крупнейший теоретик искусства и архитектуры XX века обращается к картине Вермера Делфтского «Аллегория живописи». Разворачивая четырехуровневую интерпретацию картины, он пишет: «Большим заблуждением XIX века было мнение, что художественное содержание какого-либо изображения *всегда* опирается на формальный или чувственно-зримый смысловой слой, а все иные попутно “всплывающие” смыслы поэтому не важны. Но ведь и они могут быть “гештальтообразующими”» (Зедльмайр 1999: 214–215).

Так возникает идея «третьей чаши», нарушающей равновесие взвешенности двух чаш в картине того же Вермера «Взвешивающая жемчужину» и вводящей другую соизмеримость ценностей.

Следует помнить, что мы ведем разговор в духе Кёлера, а потому «третья чаша» является вовсе не референтом, а только лишь *outside one another*. Новая единица становящегося дискурса сама по себе ничего не обозначает – значима она исключительно в режиме целостного взгляда на продолженность пространства целостной же вещи. Сказанное сохраняет смысл и в случае облечения «третьей чаши» новым режимом интерпретации, ибо интерпретации вновь подвергнется вся композиция.

Зедльмайровская наглядность и есть фактор наглядного присутствия, а также становящегося наглядным и присутствующим. По существу, в результате появления еще одной фигуры силы, т. е. видowego или даже привходящего топоса, заново инсталлируется устоявшееся положение дел – скажем, композиции, света, цвета – и сформируется новое пространство действия.

Несколько слов о топологической, вероятностной логике. Она действительно вероятностна, поскольку, без сомнения, учитывает и кёлеровский принцип *outside one another*. Другой (не как аттрактор, а как отложенный на время компонент динамического в своей статике дискурса) всегда, пусть на время и неявно, но присутствует в поле зрения. Его надо отыскать как можно быстрее, чтобы обрести искомую и завершительную целостность дискурса. Несомненно, топологическая теория Аристотеля при ее обновленном рассмотрении не только способна, но и должна быть введена в область гештальт-теории. Вероятностная логика сцепления топосов в определенную целостность самостоятельного События на самом деле является и логикой организации фигур сил в некую пространственную конфигурацию гештальтного характера. Если угодно, трактат «Топика» можно рассматривать как первую теоретическую работу в области постулирования определенного изоморфизма между имманентностью «бродячих топосов» (Ж. Делёз) и физическим состоянием топосов и их организацией в некие единства. А каждый видовой, и в особенности привходящий, топос есть то самое *outside of* по отношению к организованному пространству родового топа.

Вообще современный гештальт охотно апеллирует к классике: например, японская школа эстетического гештальта активно работает с древнекитайской традицией, что говорит само за себя. Более того, не вызывает сомнения, что поэтика, начало которой вновь уходит к Аристотелю, располагается между двумя теориями – топикой и гештальтом. Это особенно хорошо видно на материалах радикальной для начала XX века поэтики в трудах ОПОЯЗа, и пре-

жде всего – в работах Ю. Тынянова. Обличение ОПОЯЗа в формализме беспочвенно, ибо в лучших трудах Тынянова, Шкловского, Б. Эйхенбаума речь шла о взаимоотношениях внутренней и непременно динамичной структуры словесности с самим материалом.

\* \* \*

А как быть, скажем, с портретом, когда кому-то может показаться, что (согласно той же стратегии *outside one another*) нет никакой надобности его гештальтировать? Мы выводим из зоны нашего рассмотрения маски (подобие масок и физиогномических портретов), поскольку метод их составления соответствует магическим или строгим теологическим понятиям о значении и манере представления лица. В физиогномических портретах важна неподвижность, полное соответствие внешнего внутреннему. У маски это неподвижность присутствия информации и подобие чувственного обращения наблюдателя к тому, что манифестируется, не более того. Наблюдатель не может признать изображаемое без прочтения только ему (или соответствующей традиции) известных и строго закрепленных иконических знаков маски. Последняя интерпретация искусства маски в контексте всей традиционной культуры Африки и ее специфические особенности увязываются с этносоциальной динамикой существующего общества (Куценков 2007). Даже когда речь заходит о физических проявлениях боли, тут же следует думать о более масштабных последствиях. Так, например, обстоит дело с режущимися зубами младенца: если у него появляются сначала верхние зубы, это плохой знак, и не только для него.

Ситуация изменяется, когда собственно иконичный состав изображения способен изменить свой наглядный образ. В истории искусства портреты создавались в соответствии с тремя процессуальными техниками: подобия, сходства и различия. В древности и Средневековье не существовало портретов в том смысле, в каком, согласно подобию и сходству, возникают портреты-маски в искусстве Древнего Рима или собственно личностные портреты Возрождения. Древнее и средневековое искусство исходит из принципа, рядом с которым появляется нечто, до поры неузнаваемое и непознанное.

В дело вмешивается различие как принцип подхода к тому, что может быть сходно с портретируемым. Лицо человека не уподобляется портретируемому, а узнается, как говорит Зедльмайр, при полном молчании и покое. Неважно, что это – оболочка или само лицо с телом, – должно различать чувства зрителя и наглядный ха-

рактир самого произведения искусства. «Дилетантами являются как раз те, кто, созерцая произведение искусства, вводит в игру своеобразные частные “чувства”» (Зедльмайр 1999: 135).

Смотреть в молчании, делая различие между субъективным чувством и наглядным характером вещи, – это «видеть как». Но это и искомое нами *outside one another*. Наше молчание ближе всего к вещи, заставляющей ее вовсе не говорить, а репрезентировать свою имманентную иконичность. Ибо и само молчание является личностным, глубинным фактором трансмутирующей иконичности, которая столь же далека от «частного чувства», сколь поверхность отстоит от сути. Именно молчание, до поры остающееся *outside of*, позволяет вывести наружу глубинные фигуры силы, сполна характеризующие вещь. Молчание гештальтно, поскольку оно, отстраняясь от поверхностного и чувственного наблюдения, помогает осознать вещь как таковую, в соответствии с порядком ее излеченного от чувств представления. Поэтому сам акт узнавания направлен не на поверхность вещи, а на ее оболочку и оборотную сторону оболочки. Это исключительно интеллектуальная, а не чувственная операция, что удобно проиллюстрировать примером из Марселя Пруста (1973: 48):

«Но ведь даже, если подойти к нам с точки зрения житейских мелочей, и то мы не представляем собой чего-то внешне цельного, неизменного, с чем каждый волен познакомиться как с торговым договором или с завещанием; наружный облик человека есть порождение наших мыслей о нем. Даже такой простой акт, как “увидеть знакомого”, есть в известной мере акт интеллектуальный. Мы дополняем его обличье теми представлениями, какие у нас уже сложились, и в том общем его очерке, какой мы набрасываем, представления эти играют, несомненно, важнейшую роль. В конце концов, они приучаются так ловко надуть щеки, с такой послушной точностью следовать за линией носа, до того искусно вливаться во все оттенки звуков голоса, как будто наш знакомый есть лишь прозрачная оболочка, и всякий раз, когда мы видим его лицо и слышим его голос, мы обнаруживаем, мы улавливаем наши о нем представления».

Когда Пруст пишет об оболочке, в этом нет ни малейшего намека на иносказание, положим, метафору. Метафора – это Другой, автор же обращается к точным портретным характеристикам вооб-

ражения, к тому, что он в реальности «видит как» и видит это в точности, не иносказательно. Подобное видение стимулировано интеллектуальной и в этом смысле реалистичной позицией автора. Нельзя сказать, что реалистичность обязательно предусматривает портретность. Нет, ведь Пруст пишет об оболочке.

Впрочем, и собственно портрет может оказаться оболочкой – пусть прозрачной, но оболочкой. Отсутствие субъектной телесности лица и даже всего тела отвечает реальному соотношению между конкретным человеком и нашими представлениями о нем, поэтому любой портрет есть лишь прозрачная оболочка. Не потому ли поздние и наиболее решительные современники Пруста вовсе отказались от реалистического портрета и даже прозрачной оболочки человека, предложив взглянуть «в глубины вещи» (слова Кандинского, сказанные в последний, парижский период творчества). Они предложили вновь оболочку, но совершенно другого качества.

Мы знаем примеры, когда оболочка действительно может быть прозрачной до тех пор, пока фигура силы субъекта не закрепит представленный образ более точными характеристиками. В качестве подобного примера можно вспомнить стеклянную архитектуру в Европе XIX–XX веков (о стеклянной архитектуре см.: Шукуров 2002). Существуют и более сложные аналоги, когда оболочка, формально не будучи прозрачной, при особом рассмотрении действительно оказывается прозрачной, сквозь нее образно видна ее потаенность. Такова средневековая архитектура Востока и Запада, готики и Ирана в тимуридское время.

\* \* \*

Наш переход от теологического дискурса к дискурсу гештальта основывается на том, что перед нами разворачивается сюжет, состоящий не из изолированных фигур – человека и деревьев. Видящий деревья посредством символического процесса видения переходит в противоположащую область. Осуществить это разом и познавательно ему позволяет прозрение. Дискурс визуального восприятия разрешает провести ту же процедуру «пошагово» (ср. с *step concept* К. Коффки), стягивая три фигуры силы в единое целое. Это вовсе не значит, что в результате мы приходим к некоей безликой единообразности. Нет, пошаговый переход предусматривает непременно артикулированность частей по отношению к целому. В каждый данный момент одна из фигур силы оказывается более артикулированной, нежели две другие. Нетрудно вообразить,



что и деревья при определенных обстоятельствах способны воздействовать на человека, а оптическая мембрана способна усиливать или снижать акт видения.

И все же видение как фигура силы обладает особыми свойствами. Посредствующая фигура силы или, скажем чуть иначе, фигура силы видения-восприятия предопределяет модусы динамического позиционирования вещей по обе стороны экрана. Решающим аспектом такого позиционирования является то, что обе стороны видят друг друга. Ведь экран прозрачный.

Следует, наконец, объяснить, что мы понимаем под словом «видеть». В этом случае сошлемся на опыт Арнхейма, отмечаящего, что в результате видения мы получаем нечто. Мы не пассивно запечатлеваем некую информацию, а получаем ее, схватывая то, что мы видим (о видении как схватывании достаточно подробно писал и Дж. Гибсон).

Однако повторим: это не простое видение, а «видение как». Такое видение целиком и полностью зависит от той среды, того пространственного окружения, в котором оказываются субъект и объект. «Видение как» – это пространственная категория. Тем самым пространство является еще одной артикулированной силой визуального гештальта.

И здесь мы должны сделать еще одну поправку. Не бывает заданного навсегда однородного пространства, ибо пространственная непрерывность каждый раз выказывает свой собственный характер. Переход от одной пространственной непрерывности к другой может произойти внезапно, инсайтно и тут же, в пределах видения одной вещи. Стоит нам несколько сместить угол зрения, т. е. вовлечь в поле зрения новую информацию, как мы оказываемся перед новой конфигурацией, входящей, однако, в единое целое видения данной вещи. Особенно отчетливо это обнаруживается во время обзора памятников архитектуры.

Кроме общих рассуждений о пространстве как питательной среде «видеть как», необходимо иметь в виду, что пространственная среда каждый раз должна уточняться, а следовательно, уточняется и то, *как* мы видим ту или иную вещь. Характер непрерывности пространственной среды, в свою очередь, должен сообразовать позицию наблюдателя, ибо его позиция артикулирована по отношению к особенностям видения и объекту видения. Из сказанного следует, что особенности пространственной среды оказываются стимулом «видения как». В результате артикулированности осо-

бенностей всех участвующих фигур силы выявляется значение отнюдь не объекта изображения, а собственно артикулированного гештальта, обязанного своим существованием сочетанию всех фигур силы. Такого рода интерпретации, как было показано выше, подлежал эксперимент Ньютона со световым лучом.

Понятие «видение как» восходит к построению теории видения Л. Витгенштейна (1994), что вызвало активную реакцию современных философов, включая рассуждения П. Рикёра о метафоре. Что же сказал такого Витгенштейн, что заставило многих и многих философов (и в том числе и В. Подорогу [1999]) обратиться к «видению как»? Для него видение не есть интерпретация, а «видение, являющееся эхом мысли». Следовательно, «“Видение как”... не принадлежит восприятию. А потому оно похоже и вместе с тем не похоже на видение» (Витгенштейн 1994: 281).

Тогда становится понятным, почему Витгенштейн разделяет два понятия – изображение увиденного и увиденное. Два этих понятия внутренне связаны друг с другом, но вовсе не аналогичны. Воспринимать следует, отстраняясь от вещи в целом, «видеть как», т. е. попытаться узреть становление определенного аспекта, модуса образа вещи. Без интеллектуальной процедуры «видения как» невозможно полноправное становление образа. Заметим, что преодоление восприятия является одним из факторов современной теории видения, а также практики искусства и архитектуры XX и XXI веков.

Независимо от Витгенштейна к выводу о соотношении между «что» и «как» при восприятии искусства пришел и В. Кандинский (2008). Художник считал, что для того, чтобы обнаружить новое «что», художникам следует пройти через горнило «как». «И когда далее это “как” включает в себя и душевную эмоцию художника и проявляет способность излить его более утонченное переживание, тогда искусство становится уже на порог того пути, на котором оно непременно найдет вновь свое утерянное “что”, именно то самое “что”, которое явится хлебом духовным ныне начавшегося духовного пробуждения» (Кандинский 2008: 113).

Мы должны сделать одно немаловажное замечание. Философское рассмотрение «видения как» в понимании Витгенштейна нацелено на выявление сходства между языком (или текстом) и изображением. Кандинский же справедливо переводит суть проблемы в лоно самого искусства, в глубины восприятия и за-восприятия искусства. История искусства между тем преподает множество примеров, когда речь должна идти не о сходстве между текстом и изо-

бражением, а о различии, воплощением которого по-прежнему будет являться «видение как». Как только художник «видит как», он утверждает, «заякоривает» модус своего видения, что позволяет ему немедленно отстраниться от текста. Аналогичным образом обстоит дело и с изображением человека, т. е. с портретом. Увидев человека «как», художник способен кардинальным образом трансмутировать привычный образ человека и увидеть «что» портретируемого совершенно в другом, отстраненном, абстрагированном от телесного облика ракурсе.

В отличие от теории восприятия Арнхейма мы настаиваем на том, что «видение как» является интеллектуальной операцией, в результате которой наблюдатель получает исчерпывающую информацию о вещи, погруженной в некую пространственную среду. Об этом мы говорили выше. Кроме того, «видение как» способно и обязательно должно продуцировать осмысленность той или иной завершенности гештальтируемой пространственной среды. К примеру, «видение как» как фигура артикулированной силы побуждает к активности субъекта видения и тем самым вызывает его память, смысл которой естественно и в свою очередь продуцируется на объект видения. Но это еще не все. Память может быть обогащена воображением, что еще более усиливает фигуру силы видения и соответственно артикулированность объекта видения. Нельзя забывать и о том, что в «видении как» мастерами прошлого и настоящего намеренно устраняется специфика памяти ради торжества только воображения. Плотин рассказывает о Фидии, который слепил скульптуру Зевса, основываясь исключительно на инспирированном во сне видении. Фидий пренебрег традицией видения Зевса, т. е. существенным и необходимым пластом памяти, он намеренно устранил, исключил этот пласт памяти из стратегии «*behind one another*». Самоустранение памяти Фидий восполнил спецификой видения во сне: это было одновременно видением и воображением.

\* \* \*

Только теперь мы переходим к ситуации закрепления, своеобразного «заякоривания» (*анкоринг*) фигур силы. Анкоринг фигур силы является стимулом стабильности внутренних связей, выявляемых в процессе их взаимодействия в определенной пространственной среде. Как только характерная непрерывность пространственной среды изменяется, соответственно изменяется и

существующий гештальт (ибо изменился уровень взаимодействия фигур силы), и нельзя исключать появления фигуранта новой силы, воздействующего на целостность и законченность существующего гештальта. Различные горизонты гештальта зависят от характера протяженности той или иной пространственной среды. Утрата закрепленной в определенной пространственной среде хотя бы одной фигуры силы грозит распадением не только гештальта, но и гораздо большими потерями: как правило, мы располагаем неким общим уровнем пространственности, в пределах которого мы «заякорены». Как только мы утрачиваем этот анкоринг, мы практически теряем себя. Классическое определение исходит из того, что объекты, формирующие важнейшую часть мира нашего визуального опыта, в то же время являются сутью нашего анкоринга.

Все сказанное нами позволяет, тем не менее, настаивать на том, что основополагающей фигурой силы всегда остается не некий объект, а только «видение как». Собственно «видению как» мы обязаны формированием познавательной и чувственной стороны нашего творческого опыта по организации образной структуры вещи или различных культур. Не потому ли Зедльмайр призывал обострить силу зрения, вызывая к «*Drang nach Sehen*» и «*Drang nach Schau*»?

В качестве обусловленной непрерывности пространственной среды может выступать определенная культура или субкультурные единства. В этом случае нельзя исключать того, что визуальные характеристики этих пространственных сред могут во многом зависеть от закрепления, анкоринга фигуры видения, «видения как». Ситуация, однако, способна с легкостью измениться, когда мы вводим в пространство «видения как» «*behind one another*». Новая фигура видения и новая фигура силы вводятся в устойчивое пространство анкоринга. Фигура, расположенная на периферии композиции визуального строя изобразительного искусства и архитектуры, вдруг инсайтно оказывается закрепленной за новым и объемлющим пространством. Соответственно изменяется и внутренняя структура образа без существенных трансформаций его внешних черт и очертаний. Вместе с тем надо признать, что инаковой становится наглядность образа, основанная на трансмутированной новым гештальтом структуре тех или иных образов.

Устойчивый характер ментального формирования видения находит свой изоморфный образ в единообразной пространственной непрерывности памятников не только архитектуры и изобразитель-

ного искусства, но и поэзии и философии. Готическое «видение как» относится не только к определенному характеру внутреннего и внешнего пространства архитектуры, но и к особенностям схоластической философии и готического шрифта, и к дизайну мебели. По этой причине Э. Панофский вспомнил о единообразности *modus operandi* по отношению ко всей культуре. В современном искусстве непрерывность созидательного пространства и достаточно легко вычленимые анкоринги видения касаются не только архитектуры и изобразительного искусства; не менее отчетливо они прослеживаются во многих других видах творчества – скажем, в современном кино, высокой моде, в особой смыслоформе ювелирного искусства (см. об этом: Шукуров 2009). Ориентированность всех высоких сфер творческой деятельности нашего времени на психологию и философию делают их ведущей фигурой силы в нашу эпоху.

Как еще одну фигуру силы, способную изменить, переорганизовать исходную завершенность, возьмем архитектурное пространство. В нем мы встречаемся с одним из типов организации исходного положения фигур силы по отношению к целостности и завершенности гештальта.

Результатом наделения евангельского текста иным пространственно-фигуративным гештальтом выявляется завершенное пространство, претендующее на обобщения более масштабного характера, и в то же время для нас эти обобщения будут носить вполне конкретный характер. Допустим визуальную пропозицию (по аналогии с термином М. Фуко) из трех взаимосвязанных элементов: ее можно сравнить с хорошо известными трехчастными композициями Мирового древа и произвольно взятыми персонажами по бокам его. И ситуация изменяется, когда та же композиция оказывается развернутой в архитектурном пространстве средневекового реликвария.

Мировое дерево, согласно нашей интерпретации, оказывается реликвией, сохраняемой в реликварии. К такому выводу мы пришли на основании арабесковых мозаик в реликварии Куббат ас-Сахра на Храмовой площади в Иерусалиме. Как и в евангельском тексте, человек оказывается лицом к лицу с цветами и ветвями, поданными ему «как оформление небесных явлений». Это – цветущее дерево (*dendron*), о котором говорилось в Евангелии от Марка. Образы цветения, процветания гештальтируют архитектурное пространство и любое другое пространство, именно они вызывают *beside one another*. Напомним, что мозаики Куббат ас-Сахры в числе других (мечеть Пророка в Медине, Большая мечеть в Дамаске) на-

бирались бригадой мастеров из Константинополя. В будущем науке еще предстоит узнать характер той пространственной непрерывности, которая характеризовала фигуры силы в творчестве византийцев и ранних мусульман. А пока надо признать: при всем различии вероисповеданий и культуры христиан Византии и мусульман в омейдский период объединяло нечто, ведущее к организации объемлющего изобразительно-архитектурного пространства. Это своеобразное «видение как». Свойство этого видения носило внеконфессиональный характер, и постоянные разговоры о влиянии христианских памятников на возникающие мусульманские мечети, мавзолеи и дворцы никак не проясняют сути дела.

\* \* \*

Из сказанного следует вывод: не существует полной завершенности гештальта – с изменением уровня организации изменяется и уровень целостности и артикулированной завершенности целого. Впервые об этом отчетливо сказал Дж. Хемфри, рассуждая о гештальте и мышлении. Соответственно состав целостности меняет не только свои визуальные признаки, но и значение. Завершенность гештальта зависит от артикулированности той или иной фигуры силы по отношению к двум (или многим) другим. Например, вполне логична ситуация, когда более артикулированным становится объект видения, расположенный на стенах византийских и арабомусульманских храмов и реликвариев. Только он предопределяет сходжение ступеней восприятия. И напротив, видение со стороны наблюдателя напоминает нам восхождение ступеней восприятия. В отличие от теологического дискурса нисхождение и восхождение ступеней восприятия в гештальте динамизируют как субъектно-объектные отношения, так и ту или иную артикулированность силы промежуточного видения.

Еще Кёлер, разрабатывая теорию фигуры и поля, показал, что визуальное поле существует вне зависимости от мыслительной деятельности человека, пытающегося ввести дополнительные к визуальной данности правила. Иными словами, необходимо счесть насилием над материалом, когда наблюдатель пробует включить в данное ему визуальное поле дополнительные границы и, что часто бывает в среде исследователей, организует устоявшуюся структуру отношений фигур силы по-своему. Это во-первых. Во-вторых, именно динамические отношения в визуальном поле способны показать, какая из фигур является активной по сравнению с другими,

составляющими фон. Мало того, последние фигуры составляют границы визуального поля. Так и в нашем случае, когда одна из фигур силы проявляет большую активность, остальные фигуры на время отступают, составляя своеобразный фон.

Приводя пример из архитектурной практики с группировкой колонн, Кёлер делает короткую, но немаловажную сноску относительно характера взаимоотношения фигуры и фона. Выводы Кёлера, а до него и Вертгеймера, напоминают известную статью раннего Зедльмайра об «охватывающей форме». Больше того: принцип «охватывающей формы» является исключительно гештальтным, что Зедльмайр, обладая соответствующей выучкой, счел возможным не манифестировать. Показывая принцип «охватывающей формы» на примере группировок колонн и даже купольных нервюр, Зедльмайр осознанно работал в духе исследований отцов гештальта. Этот же принцип с избытком представлен у П. Клее и Кандинского в их опытах с линиями и пятнами. Уроки отцов гештальта не прошли даром для истории и теории искусства, но почти не находят своего признания в современных студиях по древнему и средневековому искусству и архитектуре.

В тех же византийских церквях в условиях поступенчатого охвата трех фигур силы позиция тела-образа обретает новые функции: тело-образ видит наблюдающего и видит его как выступающий, гештальтно осознанный образ. Позиция наблюдателя обусловлена специальным режимом вероисповедного пространства, когда эффект двигающихся глаз священных изображений создает иллюзию их зрительной активности. За человеком постоянно следят: стоит ему оказаться в непрерывном иконном пространстве храмов, он сразу же попадает в непрестанное поле зрения. Наблюдатель, в свою очередь, оказывается Другим по отношению к образительному пространству, а главное – относительно глаз наблюдающего за ним. И вновь отметим: моторика Другого в этом случае должна осознаваться в контексте единого, неразделимого пространства зрителя и изображения. Зритель оказывается тем самым «*beside one another*».

Аналогичная ситуация возникает, когда в средневековых храмах Востока и Запада на первый план выходит большая артикулированность субъективной точки зрения по отношению к собственному телу храма, тем или иным изображениям или орнаментальным композициям. Восхождение ступеней восприятия в этом случае не контролируется, а корректируется фигурой видения.

Еще один наш вывод касается другого вопроса: что же дает переход от теологического дискурса к дискурсу гештальта? Во-первых, мы уходим от познавательной причинно-следственной логики и активизируем процесс собственно видения, «видения как». В дискурсе гештальта оно из познавательного инструмента видения аттрактора превращается в одну из фигур силы. Во-вторых, медиальный образ как аттрактор более не будит наше воображение. Отныне мы имеем дело не с системой, предусматривающей несемiotическое означение объекта видения, а с дискурсом, располагающим фигурами силы. Это означает только одно: мы уходим от власти Другого, что позволяет видеть не медиальные образы-соблазны, а целостную картину взаимодействия фигур силы, формирующих новую стратегию «видеть как», т. е. мы выставляем для обсуждения иную, не аттрактивную моторику Другого.

Иными словами, мы уходим от аттрактивной логики. Ни объект, ни субъект не могут посягнуть на роль прельстителя, умножающего значения, поскольку Другого в этом смысле отныне нет, как не существует более самого механизма воспроизведения, правил причинно-следственной связи. Стало быть, значительно снижаются процедурные механизмы тождества и подобия, сходства и повторения. Даже различие порою не находит себе места там, где не существует антитез. В том же случае, когда Другим оказывается чужой, то именно «видеть как» в качестве посредствующей силы между субъектом и объектом видения должным образом корректирует завершенность гештальта.

Из сказанного явствует, что при такой организации завершенности гештальта исчезает и объект. Он оказывается очередным субъектом действия: его видят, но и он взирает на смотрящего. Нет означаемого и означающего, нет знака и того, что этот знак призван обозначить. Примером могут послужить изображения всевидящего ока в буддийской иконографии. Подобного рода изображения глаз встречаются и в искусстве саманидского времени в Восточном Иране. И еще раз: мы прощаемся с Другим как аттрактором, но встречаем Другого *как образ*, чья моторика задает новые координаты пространственно-категориального осмысления наступающего гештальта.

Нам остается только Событие, состоящее из трех или более фигур силы, и это Событие нуждается в проблематизации. Возникает вопрос: что может быть проблематизировано в целостности из трех фигур силы? В первую очередь, конечно, это сила видения, которая



не может оставаться статичной. Динамика объекта видения, постоянно меняя свои очертания, воздействует и на субъект видения. Сила видения трансформативна, она приближает или отдаляет субъект видения от объекта. «Видеть как» не значит видеть нечто преломленным – «видеть как» имеет отношение не только к объекту, но и к субъекту. «Видеть как» уравнивает их позиции. Субъект более не подконтролен видению объекта, ибо контроль над видением становится излишним и он чреват нарушением состоявшегося баланса фигур силы. Однако в качестве взаимодействия всех сил, осуществляющих «видение как», контроль остается. Следствием такого рода взаимоконтроля и возникают образы. Образ – это то, что порождается в результате взаимного контроля всех фигур силы. Образ не дается нам априорно – он возникает как Событие, рожденное теми фигурами силы, которые участвуют в его организации.

Наш следующий вывод суммирует отношения теологии и гештальта в теоретическом и методологическом аспектах. Гештальт задает гомогенность пространства, когда то, что мы до поры не видим, или то, о чем даже не ведаем, вдруг может оказаться в непосредственном поле объемлющего зрения. Пространство гештальта принципиально гомогенно и универсально, оправданно претендуя на включение все новых и новых топологических констант будущего их взаимодействия. Скажем, произнеся слово «Родина», мы априорно и сразу охватываем всю пространственно-временную и вещную составляющие этого понятия. Для всех нас понятие «Родина» обладает прежде всего феноменологическим смыслом, указывающим на истоки нашей априорной самости. Гештальт не размнивается на частные значения, хотя не пренебрегает таковыми в тактическом плане формирования различных образов и дискурсов. Поэтому ведущим тропом гештальта является метафора, по касательной охватывающая всю совокупность значений отдельной вещи.

Отсюда вытекает последнее, но весьма примечательное заключение: пространство гештальта резонирует. Собственно, резонирующая природа этого пространства предопределяет метафорический склад образов. Метафоры существуют благодаря резонансу, когда за одним вдруг появляется «*beside one another*». Теория гештальтного резонанса исчерпывающе поясняет этот принцип Кёлера.

Теологическое пространство, напротив, гетерогенно, оно акцентировано и символически избирательно. Только по одной причине в теологии доминирует одна точка зрения, одна позиция аттрактора. Гетерогенное «видение как» избирательно: оно избирает

только то, что видится Другому, оставляя остальное в тени, подобно людям, уподобленным деревьям в евангельском рассказе. Сверхустойчивость позиции Другого лишает его необходимой пластики для видения чужого как своего. Теология, несомненно, видит чужого, но не как своего. В каждом случае «видение как» разнится, оно претерпевает метаморфозы, которые можно отнести уже к сфере практической политики. Именно поэтому в истории человечества постоянно проваливались попытки создания универсальной религии, сведения существующих религиозных верований к одному знаменателю.

### Литература

- Ванеян, С. С.** 2009. *«Тело символа» в пространстве образа* (в печати).
- Витгенштейн, Л.** 1994. *Философские исследования*. В: Витгенштейн, Л., *Философские работы*. Ч. I. М.: Гнозис.
- Даль, В.** 1978. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. I. М.: Русский язык.
- Зедльмайр, Х.** 1999. *Искусство и истина. О теории и методе истории искусства*. М.: Искусствознание.
- Иоанн Дамаскин.** 1992. *Точное изложение православной веры*. М. – Ростов н/Д.: Изд-во братства святителя Алексия.
- Кандинский, В.** 2008. *Избранные труды по теории искусства*: в 2 т. Т. 1. М.: Гилея.
- Куценков, П. А.** 2007. *Психология первобытного и традиционного искусства*. М.: Прогресс-Традиция.
- Подорога, В. А.**  
1999. *Навязчивость взгляда*. М. Фуко и живопись. *Художественный журнал* (с. 125–130).  
2009. *Картография тела. Исследование по аналитической антропологии образа* (в печати).
- Пруст, М.** 1973. *По направлению к Свану*. М.: Худ. лит.-ра.
- Флоренский, П. А.** 1994. *Иконостас*. М.: Искусство.
- Шкловский, В. Б.** 1981. *Энергия заблуждения*. М.: Сов. писатель.
- Шукуров, Ш. М.**  
2002. *Образ Храма / Itago Templi*. М.: Прогресс-Традиция.  
2009. *Поэтика современного украшения. Диалог и оболочка* (в печати).