

***Мысле-жестовая природа бессознательного,
явленная в орнаментальных формах искусства***

Соотнесение орнамента с процессами художественного мышления убеждает в том, что своими корнями оно (художественное мышление) уходит в пластическое освоение человеком мира, в соотнесение этого мира (опять-таки с помощью пластики) с телом человека. От материалистичности такого вывода невольно пробирает дрожь. Трудно представить себе, что такая духовно-творческая деятельность человека, как создание произведений искусства, составляющих гордость любой культуры, является порождением первичного «ощупывания» или «пробования на зуб» предметов и вещей, становившихся объектом человеческого внимания.

В том, что именно так, по-видимому, обстоит дело, убеждают образы наскальной живописи — одной из древнейших форм синкретической творческой деятельности человека. У образов животных, людей, изображенных на стенах и потолках пещер, есть характерная особенность, бросающаяся в глаза: они очерчены единым контуром, прерывающимся лишь в местах, призванных передать густой волосистой покров (грива и т. п.). Такое «оконтуривание» подчеркивает важность для древнего человека «внешней границы» изображаемого, той границы, которая доступнее всего тактильно-зрительному восприятию. Это восприятие «внешнего контура» создавало не только целостный образ зверя или человека, но и было выражено единой линией, которая несла также информацию о пластическом усилии древнего художника, стремящегося единым, как бы безотрывным жестом охватить внешний облик изображаемого. В линии-контуре как бы сохранена память о глядящей руке, узнающей обо всех специфических особенностях «натуры»: длине конечностей и хвоста, изгибах спины и шеи, крутизне рогов или густоте шерсти на горле... Глаз, следящий за линией, как бы читает эту «пластическую информацию» о внешнем абрисе, актуализируя синестетические

мацию» о внешнем абрисе, актуализируя синестетические двигательные («глядящие») ощущения. Одновременно он (глаз) как бы учится у руки ощущать, очерчивать, оконтуривать видимое целое, схватывая его в своеобразном образе-аналоге жесто-пластического узнавания.

В этой связи уместно вспомнить синестетическую теорию Ж. д'Удина, который считал, что все чувства человека восходят к единому жесто-осязательному основанию, имитируя его в той или иной форме. Например, зрительное восприятие — своеобразный аналог «осязания на очень далеком расстоянии». Вкус — как бы непосредственное осязание; обоняние — осязание на расстоянии, слух — на далеком расстоянии. Осязание увязывается д'Удином с движением. Единство этих двух начал и формирует пластические основания художественного творчества, которое понимается автором «Искусства и жеста» как выражение эмоций с помощью телесных движений¹. Особенно это относится к музыке, которая трактуется д'Удином как некий язык жестов². Но связь пластики и музыки видится ему достаточно узко: как следствие танцевальной стихии. Именно она, в первую очередь через ритм, проникает в другие виды искусства, обнаруживая в них скрытое присутствие жесто-пластических оснований. Жест в его ритмическом воплощении и становится той базой, что обеспечивает «перевод» разных видов искусства друг в друга. Д'Удин считает, что такой «перевод» — лишь разные способы означивания эмоционально-жестовой сферы, лежащей в основании всех искусств.

Концепция Ж. д'Удина представляется во многом достоверной и обоснованной. Она органически входит в широкий и авторитетный контекст исследований начала XX века, разработавшего теорию пластического. Ряд имен упоминает сам д'Удин. Он пишет, что многим обязан ле Дантеку и Далькрозу, упоминает А. Дункан, М. Нордау. К этому списку можно прибавить отечественных исследователей теории пластического, например С. Эйзенштейна, О. Бринкмана. Идея

¹ д'Удин «Искусство и жест» (С-Петербург, 1911 г.). С. 73.

² Там же. С. 92.

жесто-пластических оснований музыки прочно вошла в умы музыковедов (в первую очередь, благодаря Б. Асафьеву). Философы-материалисты отводили руке колоссальную роль в формировании человека, его интеллектуальных способностей, социальных функций. Достаточно упомянуть лишь «Анти-Дюринг» Ф. Энгельса, идеи которого активно развивались отечественной философией, в частности эстетикой. Вяч. Вс. Иванов неоднократно высказывал догадку о единых жестовых основаниях искусства³.

Благодаря этим изысканиям жесто-пластическая теория не только заняла прочные позиции в эстетике и в искусствознании, но и потеряла потенциал своего дальнейшего развития. Жест, трактованный в его материально-телесной форме, воспринимался как некая весьма обобщенная детерминанта, порождающая и пронизывающая самые разные формы деятельности человека. Не было вычленено собственно эстетическое, художественное качество жесто-пластики. Этого не сделал д'Удин, редуцировав жест до ритма и как бы опередившись тем самым на эстетические теории своих предшественников.

Даже попытка Г. Вельфлина — авторитетнейшего эстетика — кардинально не переменяла отношения к пластическому. Он, следуя И. Канту, рассмотрел пластическое в оппозиции «живописному», т. е. лишенному контура-границы⁴...

В наше время также была попытка осмыслить пластическое как широкую эстетическую категорию. Ее предприняла Т. В. Дадианова в своей книге «Пластичность как физиогномическая характеристика искусства и категория художественного творчества» (Ярославль, 1993). Отталкиваясь от Г. Вельфлина, она также противопоставила пластическое и живописное, во многом повторив теоретические идеи Г. Вельфлина (без исходного знакомства с его работой, что следует

³ Иванов Вяч. Вс. От жеста к слову // В кн.: Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1998. С. 487–496.

⁴ Вельфлин Г. Истолкование искусства. М., 1922.

из ее автореферата к докторской диссертации).

Как мне кажется, основная причина «пробуксовывания» теории пластического происхождения и форм бытия искусства — в исходном понимании пластики, пластического как жесто-телесной формы человеческой активности, неразрывно связанной с материальной субстанцией. Жест, сообщающий, придающий форму материалу или воссоздающий исходные природные формы (тело человека, например) не обладает еще ни эстетическими, ни художественными особенностями. Он слишком «прагматичен», ситуативно означен «пользой» и «целью». Например, «пользой» и «целью» познания объектов внешнего мира и собственной телесной природы, как это отразилось в наскальной росписи древнего человека или в его скульптурных, архитектурных сооружениях, танцах. Либо «пользой» и «целью» магического обладания свойствами зверя, воды или огня, духов и божеств... Не случайно рисунки-контуры, например, не отнесены учеными лишь «по ведомству» искусства. Уж слишком разнообразны возможные контексты функционирования и интерпретации того жесто-пластического усилия, что запечатлел облик-контур мамонта, антилопы, охотника...

Жест, чтобы обрести художественно-эстетические качества, должен был хотя бы частично оторваться от своих материальных носителей; лишиться явных связей с представлением о «пользе» и «практическом смысле». А для этого, очевидно, он должен был быть осознан не только как телесно-материальный акт, а как мыслительно-духовное усилие, направляющее и управляющее деятельностью той же руки. У такого мыслительно-духовного усилия не должно было быть никакой иной цели, кроме самоопознания, самосозерцания, явления самому себе в некоем качестве избытка, игры формотворящих сил. Причем они, эти силы, чтобы предстать в своей духовно-мыслительной природе, должны были как бы «очиститься» от связей с прагматическими целями материально-вещного мира, максимально ослабить зависимость жеста как мыслительного усилия от материала, вещи, облика любого существа...

Поразительно, что древнее искусство, казалось бы, нера-

сторжимо «вписанное» в синкретические контексты своего бытования, а значит и в прагматические формы деятельности, оставило нам такие праобразы «незаинтересованного созерцания», творчества без цели, без связи с конкретными материальными формами. Это образцы странных «разводов» чуть расставленными пальцами по мягкой когда-то поверхности. Отпечатки подобных неглубоких параллельных бороздок — некое абсолютное в своей чистоте явление жесто-пластических усилий человеческой руки. Их создатель предавался удивительной «причуде»: творил странные, ничего не значащие и бессмысленные (= бесценные) узоры, постигая в момент творения свою руку как некий инструмент, управляемый усилиями своей воли-воображения, изменчивых желаний, неясных побуждений... На первый взгляд, он, вроде бы, просто заполнял свободное пространство, как бы «помечая» его своим присутствием. Не случайно рядом часто обнаруживаются отпечатки кистей рук — некий аналог следу. Но человек также получал возможность в процессе созерцания осознавать свою руку не как само-действующую, а как орудие, творить которым, быть активным (жестово активным) заставляет его (орудие-руку) сам человек, его дух.

Поэтому узоры-бороздки на стенах пещер, соседствуя с «реалистическими изображениями» животных и людей, закладывали начало той духовно-творческой составляющей искусства, что принято теперь называть его эстетическим качеством. Древний автор, созидаящий «образ жеста» как духовно-творческой активности, достигал его максимального освобождения от любой иной цели, ориентированной на материально-вещностную заинтересованность. Он осваивал (присваивал) через жест свою собственную духовную природу, запечатлевая ее бесформенно-оформленную сущность в пространстве, созерцая ее в этом пространстве как лишнюю всякого иного смысла и цели, как только быть явленной для созерцания.

На психо-физиологическом же уровне возникала устойчивая связь активности мозга, руки (тела) и глаза, где глаз играл роль посредника-проводника между «невидимой» работой духа и ее зримым явлением в жесто-пластических усили-

ях руки. Глаз, не творя жест непосредственно, «учился» ему сразу у двух «наставников» (руки и духа), «снимая» их активность в некоем третьем качестве, где духовное усилие (желание, воля и т. п.) переходило в подобие реального «ощупывания» (вспомним движения глаза по контурам и поверхности вещи) и наоборот. Таким третьим качеством и стало, по-видимому, переживание жеста, где в двигательной-пластической форме сходились два несоединенные, казалось бы, типа активности — духовная и жесто-телесная.

Таким образом, следует, очевидно, дифференцировать понятие жеста, вычленив три его составляющих: 1) духовно-желаемый (интенциональный); 2) реально-телесный и 3) зримо-«осязаемый» (в д'юдинском понимании осязания). Только третья из этих составляющих обеспечивает возможность интеграции двух остальных и интерпретации жеста как потенциально эстетического феномена.

Зрительная жесто-пластика лишает творчество его жесткой привязанности к материально-вещностному «носителю». Глаз, подчиняясь желанию, воле, воображению человека, оказывается способным тысячекратно «перелепливать» законченную, казалось бы, вещь, предмет, слово, звук и т. п. Он может увидеть «множество в одном», следуя велению духовно-интенциональных сил. Но видит он эти «веления» и «фильтрует» их по тем жесто-пластическим аналогам, что «диктуются» телесной природой человека, которым глаз «обучен» в процессе созерцания жестов руки и других частей тела.

Не случайно, очевидно, художественно-эстетические качества зрения-созерцания обеспечили ему статус преобладающего фактора в формировании видов искусств. Визуальным принадлежит наибольший сектор по разнообразию и силе воздействия⁵.

Одним из доказательств, что в визуальных искусствах художник запечатлевает не столько образы действительности, сколько созидающий, воссоздающий эти образы жест,

⁵ Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972. С. 6.

⁶ Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1998.

может быть исследование М. Мерло-Понти⁶. Он пишет о своеобразной «жестовой сетке», которая как бы наброшена на изображение в живописи, и может быть опознана по характеру мазков, например. Из этого он выводит свою концепцию о скрытом присутствии телесных переживаний в акте живописания.

Также не случайно, очевидно, в основу понимания художественного положен некий аналог визуального представления о «целом» и его «частях», которые мыслятся не столько в отвлеченно философском плане, сколько в пространственно-«органическом». Художественное целое принято уподоблять «единому организму», где каждая часть теряет свою относительную обособленность, выражая целое. В таком понимании заложен некий аналог зрительно-жестовому усилию, «собирающему» части в целое и схватывающему (созерцающему) как разную возможную комбинацию таких частей.

Влияние «зримого осязания», вобравшего в себя жестовую активность художественно-творческой природы человека, сказалось и на других видах искусств, базирующихся на иной чувственной основе. Например, на слухе. К звуку человек относится как к еще одной разновидности пространства, где он может явить для себя и других свою жесто-творящую активность. Ее зримым воплощением можно считать, к примеру, искусство дирижера, который как бы «лепит» звуковую массу в процессе ее порождения. Не случайно древне-египетский способ записи музыки носил жестовый характер.

Отсутствие «полноценных» видов искусств, возникших на иных чувственных сферах человека, можно также, по-видимому, объяснить с этих позиций. У вкусовых и осязательных ощущений нет «обозримого пространства», а, значит, и возможности быть жестово выраженными и запечатленными для созерцания. Не находя воплощения во вне, они переживаются как сугубо субъективный акт, проявляющийся, по преимуществу, во вкусовых оценках (по типу: нравится — не нравится, гармонирует — не гармонирует). Ведь «пространство» запаха или «пространство» вкуса — такие пространства, где нет места жесту, его пересоздающим («лепящим») усилиям. Кроме того, они слишком непосредствен-

но связаны с телесностью, что лишает их способности быть перемещенными в сферу идеально-возможного. Даже если эти усилия переживаются кулинаром или парфюмером, они не могут быть столь явственно выражены для воспринимающего. Жест, «складывающий» запах или вкус в единое органическое целое, утрачивает в плодах труда свою процессуальную природу, а следовательно, перестает быть жестом. Духи, вкус блюда — всегда лишь конечный результат, а знание о том, как они были созданы (жестово-скомпанованы) не только не усилит наслаждения ими, а либо разочарует, либо отпугнет (ласточки гнезда, улитки, составляющие плаценты и т. п.).

Таким образом, жест, перемещенный в сферу зримую, созерцаемую, претерпел буквально революционную трансформацию. Из реально-осязательного контакта человека с внешним миром, из способа узнавания и «поимания» (А. Ф. Лосев) этого мира, он (жест) переместился в сферу идеально-воображаемую, в область возможного. Он превратился в удивительный род духовно-творческой активности, когда стал возможен некий бесконтактный способ воздействия человека на предметы и вещи, данные в созерцании, что прекрасно осознал и описал М. Мерло-Понти в уже упомянутой ранее книге.

Жест, становясь психическим образованием, переместил телесно-пластические формы человеческой активности в его духовно-мыслительную сферу. Он стал специфическим **мысле-жестом**.

У этого образования появился ряд новых характерных особенностей, отличающих его от жеста-прародителя (телесно-физического). Во-первых, у мысле-жеста исчезает непосредственная связь с формами материального пространственного бытия. У мысле-жеста как духовно-психического феномена на первый план выдвигается его временная специфика. Н. О. Лосский считает, что временная форма бытия — отличительная особенность психических явлений, в отличие от материальных, для которых характерны пространственно-вре-

⁷ Лосский Н. О. Учение о перевоплощении и интуитивизме. М., 1992. С. 143.

менные формы существования⁷.

В отношении мысле-жеста, очевидно, можно говорить лишь о преобладании временного плана бытия, поскольку жест не может быть осмыслен вне некоего пространства. Пространство в этом случае становится, по-видимому, также психически-воображаемым образованием, обретая черты, подобные временному разворачиванию, процессуальности, «длению». То есть формирование мысле-жеста качественно меняет характер интенциональных актов, в основе которых лежит отнесенность сознания к внешнему миру. Это интенции, чреватые потенциальной расположенностью. Такая потенциальная расположенность (в хайдеггеровском понимании) как бы «свернута» в интенции, существует как «стусок возможностей» быть явленной в относительно подходящем пространстве физического мира. «Подходящем» тем ожиданиям, пространственным представлениям, что связаны с интенцией. Таким образом, мысле-жест представляет собой такой феномен, где интенциональность (в понимании Гуссерля) и расположенность (в трактовке Хайдеггера) потенциально связаны в некий противоречиво единый узел...

Возникает подобная связь, по-видимому, уже на самых глубинных уровнях мыслительной активности. Мысле-жест, по-видимому, составляет один из самых нижних слоев энтелехийных процессов. Это уровень «психоидного бессознательного». Он, как считал К. Юнг, является третьим, самым глубинным слоем бессознательного. Над ним надстраиваются коллективное и индивидуальное бессознательное. Психоидное бессознательное — «наиболее фундаментальный уровень бессознательного, обладающий свойствами, общими с органическим миром, и относительно нейтральным характером, в силу чего оно, не будучи полностью ни психическим, ни физиологическим, практически полностью недоступно сознанию»⁸.

Воображаемый жест, без сомнения, является одним из таких первичных «срастаний» психического и «органического» миров. Это был жест, выстроенный в пространстве физи-

⁸ Овчаренко В. И. Осознание бессознательного // Вопросы философии. 2000. N 10. С. 35.

ческого мира. Но это был и жест, отделившийся от своего телесного источника, перешедший в сферу воображения, построивший мысль, саму основу духовно-интеллектуальной сферы человека по образу и подобию телесно-жестовой активности.

Соответственно, первичная готовность сознания воспринимать мир, выстраивать «мироотношение», порождать первичные смысловые образования сформировалась именно в этой сфере — в глубинах психоидного бессознательного. Поэтому можно предположить, что интенции (в их самой глубокой составляющей, связанной непосредственно с «психоидным бессознательным») возникали на основе совокупности мысле-жестов. Их нерасчленимое единство можно определить как *пластифицирующую интенциональную активность*. Она, по всей видимости, формирует некий единый интенциональный фон личности, то есть специфическую глубинную готовность человека раскрыть свои духовно-творческие усилия в отношении внешнего мира, любых его материально-пространственных форм.

В основе таких духовно-творческих усилий лежит, очевидно, собирательный образ («набор») мысле-жестовых форм и способов духовной активности, способных разнообразно «пластифицировать» пространства и формы внешнего мира, являть через них бесконечную игру духовных сил, являющих себя как возможности. А поскольку пространственные образования потеряли для мысле-жеста свою явную «закрепленность» за той или иной формой материи, пластифицирующе-интенциональная активность превратила все сферы человеческого существования в некие потенциальные пространства для своего обнаруживания (явленности, если пользоваться понятием С. Франка). Тем самым была сформирована некая потенциальная база культуры, в основание которой, согласно О. Шпенглеру и целому ряду его последователей, положен некий принцип отношений человека к пространству.

То есть мысле-жест потенциально «заряжен» постоянным «трансцендированием в пространство», причем в некое неопределенное, воображаемое, в специфический «образ пространства». Ведь мысле-жест, утратив непосредственную связь

с материальным, превращает пространство также в некий мыслимый (воображаемый) феномен. На пространство, таким образом, как бы набрасывается некий флер идеальности, духовности мысле-жеста (один из «горизонтов» ожидания). Так возникает очень важная предпосылка относительного «разрыва» мысле-жеста с какими-то конкретными пространствами (в смысле их материальных «носителей»). Поэтому мысле-жест не только чреват потенциально расположенностью, но и является своеобразным носителем «зазора» между интенциональной активностью и ее реальной возможности оказаться пространственно расположенной...

«Интенция пространства», скрытая в мысле-жесте, способна сообщить некие пространственные характеристики (помыслить его как пространство) практически любому явлению. Именно из этого качества мысле-жеста и рождаются такие его неспецифические материальные воплощения, как звук, речь, предметы быта, продукты питания, запахи, человеческие волосы (парикмахерское искусство), одежда и т. п. Причем все эти весьма своеобразные «пространства», одухотворенные мысле-жестом, обретают и своеобразные пластические формы бытия. Человек относится к ним по тому же критерию, принципу, что и реальный физический жест — к конкретному материальному пространству: они как бы «лепятся», «ощупываются», пластически «по-имаются» по велению мысле-жеста.

Даже такая «не пространственная», казалось бы, категория, как время, стала восприниматься как некое «пространство дления», обретя личностно-психологическую окраску. Об этом блестяще писал А. Бергсон, понимая психологическое время как неоднородный поток, способный то замедляться, то течь быстрее, по сравнению с физическим. В таком «спрессовывании» или «растягивании» достаточно отчетливо обнаруживается жестовая активность психических актов. Очевидно, время, его дление определяется количеством и интенсивностью воображаемых (возможных) жестопластических усилий, формирующих некий разнообразный «образ дления». Разворачивание жестовых усилий позволяло человеку как бы «держаться» (термин М. К. Мамардашвили) своеобразный «образ времени», мысля его как потенциальное

«разворачивающееся пространство».

Это переживание времени имело, очевидно, два взаимодополняющих качества. С одной стороны, оно было континуально в своем охвате всего процесса жесто-пластического «держания». С другой стороны, оно было дискретно, так как «плотность» и интенсивность временного «тока» определялась типом и характером того конкретно воображаемого жеста-усилия, что переживался в тот или иной период «держания». Эти две взаимодополняющие характеристики времени и обеспечивали его собственно художественное качество. От каждого временного отрезка, составляющего акт «держания», зависело его целостное переживание в данный момент, возможность развиваться дальше с той или иной степенью интенсивности.

Любопытный аналог этому процессу — переживание музыкантом-исполнителем длинного звука в той или иной пьесе. Звук все время меняется, движется, течет в своем самотождественном качестве. Каждый новый момент его разворачивания-становления обеспечен жесто-пластической активностью музыканта, который «лепит» его своими духовно-физическими усилиями: то давлением смычка, то подачей воздушной струи, то интенсивностью вибрато пальцев, то губами, то языком... В результате звук приобретает некое самостоятельное временное измерение, порой теряя даже непосредственную соотнесенность с временным развертыванием всей пьесы. Время дления звука становится почти осязаемым, становится актом воплощенного переживания его тока, неоднородного по своей психологической природе, но единого в разворачивании некоего «образа движения»... Создается ощущение порой, что дление такого звука может продолжаться бесконечно, и музыкант лишь усилием воли совершает еще один жесто-подобный акт: переходит к иным звучаниям.

Этот пример свидетельствует о некоей *потенциальной бесконечности взаимопереходов времени и жеста* в той сфере человеческой активности, которую принято называть идеальной, воображаемой. В этой сфере время и пространство выступают взаимодополняющими характеристиками жеста, сли-

ваются в интенсивности и амплитуде его развертывания.

Такой жест превращает все материальное лишь в повод и способ для самообнаружения. Чтобы длиться и самоосуществляться, он должен быть явлен своему творцу в акте держания. И явление это должно происходить в формах, качественно отличных от реальных (материальных) форм существования времени и пространства. Иначе духовно-воображаемый жест потеряется, сольется с породившей его реальной жестовой «средой».

Чтобы такого слияния не происходило, сфера воображаемых жестов должна была сформировать свой язык, собственную систему знаков, отличных от привычных форм фиксации телесного, «материального жеста». Проецирование такого интенционально-жестового языка должно было осуществляться по принципу «паразита». Он мог обнаруживать свое скрытое присутствие в любом реально существующем семиотическом пространстве, закрепленным за определенными пространственными формами бытия. Его задачей становилось не просто внедрение в это пространство, что формировало его неоднородность (в синергетическом смысле), хаотичность. Интенционально-жестовое присутствие должно было все время порождать различие (в трактовке Ж. Делеза), заявляя о своей идеальной природе, как бы отталкиваясь от пространства исходной семиотической системы, на которой «паразитировал» интенционально-жестовый язык. При этом такому языку было относительно безразлично, на каком другом языке он будет «паразитировать». Лишь бы исходное семантическое пространство могло держать в своих пределах интенционально-жестовые усилия, лишь бы оно было способно «пластифицироваться» под их воздействием, разрушаясь в своей исходной однородности, «хаотизируясь», завихряясь в своих связях вокруг новых знаков-аттракторов, вносимых в исходную семиотическую систему интенциональными мысле-жестами.

Воссоздание такого жестового языка, связанного с работой воображения, «горизонтами» ожидания сознания, — дело будущего. Но изначально ясно, что наиболее устойчивые формы его явленности в материально-знаковых системах пред-

ставляет искусство.

Именно в этой сфере творчества важен не сам текст, не набор привычных (конвенциональных) семиотических конструкций, а то *невыразимое*, что удастся угадать как бы «за текстом». Это специфическое «реяние смыслов», которое не поддается никаким привычным средствам выражения, а может быть лишь угадано, опознано благодаря работе интуиции, подсознания, предсознания, сверхсознания, то есть всех тех таинственных составляющих мышления, что сопровождают любой сознательный творческий акт, окутывают его некоей аурой динамических досмысловых, предсмысловых усилий. Именно их присутствие в исходных материальных языках-носителях делает произведения принадлежностью искусства, сообщая им качество художественности⁹.

Интенционально-жестовый язык, очевидно, и есть то активное начало, что порождает феномен невыразимого в искусстве, стирая принципиальные границы между его видовым морфологическим разнообразием, превращая все разнообразие видов, родов, жанров в неоднородное «семиотическое пространство», где может являть свою активность интенционально-жестовый язык.

Но помимо этих устойчивых, сформировавшихся и закрепившихся «каналов» своего обнаружения во внешнем мире, жестовый язык воображения и мышления постоянно ищет новые пространства и возможности для своего осуществления. Ведь ни один из существующих языков, в силу своей связанности материальными носителями, не в силах выразить весь спектр интенциональных притязаний, что несет с собой жесто-пластический язык мышления и воображения. Поэтому у искусства, помимо устоявшегося жанрово-видового и родового разнообразия, всегда есть некое качество ризомы, то есть способности хаотически и в единичных проявлениях разрастаться, образуя неожиданные «симбиозы», новообразования, сращения с самыми разными пространствами

⁹ Дадьянова Т. В. Пластичность как физиогномическая характеристика искусства и категория художественного творчества. Ярославль, 1993.

культуры (термин «ризома» принадлежит Ж. Делезу и Ф. Гваттари). Отсюда — «привкус» художественно-творческой деятельности у кулинарии, парфюмерии, спорта и т. п.

О том, что представляет собой язык интенционально-жестовых притязаний, и может ли он быть в полной мере определен как «язык», пока можно строить лишь догадки. Но в практике искусствознания, литературоведения, без сомнения, отдельные наблюдения за его проявлениями можно найти, особенно если в исследованиях анализируется присутствие невыразимого в том или ином искусстве.

Например, мысле-жест способен формировать особого рода «разрывы», «зияния» в динамике реального пространства-времени. О таких разрывах (паузах, например, в поэзии) пишет, к примеру В. С. Библер, отмечая, что в них-то и фиксируется художником некая идално-духовная субстанция мышления¹⁰. С. Т. Вайман отмечает специфическую «логику ветвлений», своеобразных изломов в развитии ткани литературного произведения¹¹. О паузах же, их колоссальной степени воздействия на процесс восприятия упоминает Б. Асафьев, анализируя музыку.

Очевидно, на активизацию жесто-пластических усилий мышления направлен и знаменитый прием «остранения», исследованный Б. Шкловским. Неожиданный, как бы несуразный элемент, вписанный в пространственно-временной континуум, диктует поиск разных возможностей, его соотнесения с целым эпизода, части, всего произведения, активизируя тем самым жестовые основы духовно-творческой усилий.

Возможно, что той же природы распространенный в искусстве прием соположения взаимоисключающих (по смыслу, контекстам, функциям) предметов и значений. Эпатажные формы он принимает в дадаизме, экспрессионизме, сюрреализме. Но существует и в более традиционных формах: художественного алогизма, например (у Гоголя), оксюморона или художественного «фокуса» (понятие Л. Толстого, научное развитие которого наиболее последовательно проведено в тру-

¹⁰ Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры. М., 1991.

¹¹ Вайман С. Гармонии таинственная власть. М., 1989.

дах Ю. Г. Нигматуллиной).

Можно высказать предположение, что все авангардное искусство XX века было экспериментом в области искания новых форм и способов явленности мыслительно-жестовой активности в искусстве и культуре в целом.

Кроме выше перечисленных приемов, апеллирующих, в первую очередь, к работе воображаемого жеста, к его идеальной составляющей, возможны другие способы явления мыслительно-жестовой активности. Например, запечатлевание неких «пиктограмм жеста». К ним можно отнести переплетение линий, изображающих ветви дерева, складок одежды, которые как бы «лепят» угадываемое под тканью тело. Это наиболее простой и явный способ обнаружения мысле-жестовой активности.

Но самым интересным представляется система орнаментальных знаков, получивших в искусстве колоссальное развитие в виде бесчисленных модификаций.

Наблюдения над орнаментом позволяют сделать заключение, что он является своеобразным знаком тех потенциальных возможностей варьирования формы, что пытается «удержать» художник. Орнамент — знак его мыслительных творящих усилий, тех идеальных потенций, что, как облако, окутывают в его восприятии предмет, подвергая его внешнюю форму постоянным рекомбинациям, деконструкциям, пересозданиям. Внешняя форма и возникает и существует лишь как своеобразная граница, на которой «пересекаются» разновозможные «векторы» (интенции) потенциальных, угадываемых, идеально-возможных форм. Их скрытое и одновременно явленное присутствие и означено орнаментом. Он «наглядное воплощение» творческих пластифицирующих мыслительных усилий художника, то есть орнамент, являясь элементом, частью внешней формы, знаковой своей функцией связан с внутренней формой, вернее, с множеством внутренних форм, сосуществующих по принципу диалогического взаимодействия на «границе» внешней формы.

В этой своей способности орнамент уникален тем, что означает наиболее древние, архаичные потенции художественного жесто-пластического мышления. Орнамент хранит

художественно-историческую память об этих способах освоения, «присвоения» человеком пространства, о первых попытках создать проницаемые границы между внешним миром, находящимся вне человека, и внутренним миром. Орнамент — один из первичных способов проецирования человеком себя во вне, проецирования своей мыслительной активности на внешний мир, чтобы постичь себя, свою жесто-мыслительную активность через отчуждение, увидеть ее как бы со стороны.

Психофизиологическое обоснование этих эстетическо-семантических идей можно найти в работе немецкого ученого Пентфильда. Он выяснил, что в процентном отношении телесно-тактильных ощущений наибольший «удельный вес» принадлежит рту, затем руке и гениталиям. Все остальные части тела (спина, например) имеет наименьшую концентрацию ощущений. И как результат исследований, предлагается изображение тела человека (его «внутреннего пространства») с огромным языком и губами, колоссальной рукой и гениталиями.

Наблюдения Пентфильда позволяют сделать заключение, что три сферы человеческой пластической активности нашли последовательное развитие и закрепление на психофизиологическом уровне. Развились и утончились в своих ощущениях именно те части тела, благодаря которым человек устанавливал границы с внешним миром (пространством) и со своим внутренним самочувствованием.

Изучение наиболее универсальных конструктивно-семантических принципов орнамента как воплощения художественно-мыслительной активности обнаруживает скрытую связь с исследованиями Пентфильда.

Обнаружить эту связь можно, прибегнув к редукции, позволяющей проникнуть в самый «корень» конструктивно-оформляющей силы, положенной в основание орнаментики. Наблюдения такого рода позволили выявить три своеобразных «орнаментальных архетипа». Как «архетипы» их можно трактовать весьма условно, понимая под этим термином К. Юнга метафорически-образные трансформации трех доминант психионного бессознательного, сформировавших первичный слой интенционально-жестовой активности человека. Воз-

никли такие «орнаментальные архетипы», судя по всему, по аналогии с чисто физиологическими возможностями человека осуществлять тот или иной тип жестов.

Можно предположить, что человек начинал мыслить, опираясь на три основных способа активного взаимодействия со «средой»: через работу руки, благодаря сексуальной активности и через ощущения ротовой полости. Все эти три формы активности визуализировались в орнаментах, позволяя человеку не только созерцать свою активность как бы со стороны, извне, но и формируя три исходных типа мыслительных «операций», три способа взаимодействия с внешним миром, подаренных природой.

Сексуальная форма активности — наиболее простая из них и легко угадываемая. Эта форма проявляется в создании орнаментов, построенных на однообразном повторении одних и тех же элементов, расположенных, чаще всего, по принципу зеркальной симметрии. Обычно это орнаменты линейного типа или типа плоскостных решеток с однообразно повторяющимся узором. В почти недифференцированном однообразии фрагментов подобных орнаментов угадывается феномен «мелькания», который Р. Барт связывает с сексуальным переживанием¹². Подбор элементов для орнамента, воплощающих эту форму активности, происходил по аналогии с характером движений, свойственных тем или иным природным явлениям: с однообразным бегом волн, с колебаниями цветов и трав, с ритмичными трудовыми процессами. Возможность бесконечного продолжения, дления этой формы активности воплощалась в практически бесконечной линейной форме орнаментов, порой свернутых в кольцо на той или иной вещи. Этот орнамент был выражением представления, исходного знания о цикличности, повторяемости любых природных процессов. А также этот орнамент может восприниматься как проявление некоего «маскулинного начала» жесто-мыслительных усилий. Он символизирует сам процесс обретения единства человека с внешним миром. На вещи такой однообразно ритмичный орнамент означал, очевидно,

¹² Барт Р. Избранные работы. М., 1994.

процесс однообразных усилий, не просто нацеленных на освоение ее пространства, но на проникновение в нее (вещь), в ее «вещественную суть». Ведь сексуальноподобная форма активности строится на взаимопроникновении. Имитируя ее, закрепляя в форме орнаментики, человек воспроизводил специфическое усилие «поимания» предмета, нацеленное на слияние с ним, на сообщение ему некоей идеально-возможной «мужской» сути, «посылаемой» мысле-жестом...

Прямо противоположная задача у рукоподобного орнамента: не проникнуть в вещь, преодолев и пережив ее материальное сопротивление, не замкнуть ее, не отграничить от других пространств (аналитическое усилие!), сделав ее объектом творческих притязаний художника, а разомкнуть ее внешние границы, «стереть» контур созданной формы, продемонстрировать тем самым как бы переход вещи, предмета в окружающее пространство, подчеркнуть скрытое единство с ним создаваемого произведения. Подобная «идея формы» изначально предполагается орнаментом, основанным на лучевой симметрии. Это своеобразный знак, который можно воспринять как аналог центру-ладони и лучам-пальцам.

Конкретные способы воплощения данного типа орнамента могут быть различны. Например, центром может стать солнце, цветок, круг, точка, дуга и т. п. В любом случае это будет орнаментальный узор с отчетливым или едва намеченным центром, вокруг которого по тому или иному типу расположены окружающие его элементы. Не обязательно, чтобы был соблюден принцип лучевой симметрии. Важна лишь идея некоего «окруженного центра». У такого типа орнаментов функции в целом сходны с деятельностью руки. Это захват пространства и ощупывание его. В таком типе жесто-мыслительных проявлений можно усмотреть некий «женский тип» мыслительной активности, основанный на стяжении разнородных пространств и явлений по принципу «генид», как их назвал О. Вайнинггер в своей книге «Пол и характер»¹³.

Существование двух типов «орнаментальных архетипов» позволяет предполагать, что в области психоидного бессозна-

¹³ Вейнинггер О. Пол и характер. М., 1991.

тельного существуют две доминанты, активность которых характеризуется «дополнительностью» (в понимании Н. Бора). Это «мужская» и «женская» доминанты, своеобразные «ян» и «инь» самого глубинного уровня бессознательного. Они определяют два дополняющих принципа интенциональных притязаний.

Первая из них порождает мыслительный жест аналитического типа, жест, нацеленный на соединение (аналог ситиу) духовного, идеально-возможного и материального. Это мысле-жест конструирующий воображаемое пространство, стремящийся проникнуть, раствориться в материальном, пересоздав его по образу и подобию желаемого, навязав ему волю человека...

Вторая доминанта, напротив, порождает тот слой интенциональных притязаний мысле-жестов, что заявляют о себе, лишь касаясь поверхностей вещей, их «внешнего пространства». Это тип интенций, что пересоздают связи вещи с окружающими ее предметами и явлениями по желанию человека. Это интенции, определяющие некие антропоморфно-жестовые принципы соотнесения предметов и вещей материального мира. Поэтому такого рода интенциональные потоки не стремятся к слиянию с материей, некоему относительно «растворению» в ней. А напротив, призваны как бы «рвать» над вещно-материальным... Это, в первую очередь, духовно-мыслительная активность «пластифицирующего» типа, «перелепливающего» внешние формы предмета и его связи с окружающим.

Не эти ли две доминанты психоидного бессознательного порождают в человеческом отношении к миру то, что древние называли «эйдосом» и «меоном», то есть конструктивно-определенное, структурированное и неясное, текучее, вечно изменчиво-становящееся?..

Но важно не просто существование по способу дополнения «мужской» и «женской» доминант психоидного бессознательного. Их жесто-духовная активность, чреватая потенциями отношения к любым явлениям как к пространствам, где может эта активность быть явлена, порождает неизбежное возникновение между ними «полей притяжения». Каж-

дая из них относится к другой, к ее «сгустку» мысле-жестов как к потенциально возможному «пространству». В результате такое «поле напряжений» способно породить некую третью доминанту психоидного бессознательного, существующую как разноразностное «пересечение» двух выше описанных типов. О присутствии такой третьей доминанты психоидного бессознательного свидетельствует все тот же орнамент, его третий «архетип».

Рукоподобная и сексуальноподобная типы мыслительной активности интереснейшим образом взаимодействуют в рамках третьей — ротоподобной. В ней однообразно-ритмичные движения, направленные на механическое дробление пищи (преодоление ее сопротивления, жесткости, упругости), неразрывно соединяются с ощущением ее «захвата», ощупывания, поглощения и растворения в человеческом организме. Причем функцию смакования, «ощупывания» выполняет не просто рот в целом, а и как бы отдельные, но единые в своих усилиях органы: губы, язык, небо, гортань. Таким образом, «центр удовольствия» оказывается не жестко фиксированным. Он может смещаться, оставаясь в то же время сфокусированным в области рта. Весь этот нерасторжимый комплекс ощущений и создает впечатление, что рот — некое сложное сращение двух различных форм активности: подобной сексуальной и подобной активности руки.

Но соединение этих форм активности формирует совершенно иную направленность человеческих усилий. Если «мелькающе»-сексуальная и рукоподобная направлены вовне, в окружающий мир, то активность рта обращена на «усвоение» и «присвоение» мира через «растворение» его в телесности человека.

Одной из форм образной рефлексии и означивания такой формы мыслительной активности стали орнаменты.

Как правило, это орнаменты с несколькими возможными центрами (доминантами). Каждый из этих центров способен сформировать свою структуру связей, обнаружив в узоре новый принцип повторяемости. Другими словами, такой орнамент представляет собой сложную комбинацию, «наложение» нескольких возможных самостоятельных узо-

ров. Простейший пример такого рода орнаментов — решетки с чередованием двух элементов, «вписанных» в контуры друг друга. Глаз в этом случае как бы обрекается на выбор: какой же из элементов создает конструктивную опору ажурного рисунка. В зависимости от выбора того или иного элемента в качестве основного, решетка «выстраивается» в новом ракурсе, обнаруживая тот или иной принцип повторяемости.

Основная функция описываемого типа орнаментов — не в механическом соединении сексуальноподобной и рукоподобной активности. Их совмещение, взаимодополнение призвано передать возможный образ внутренней (скрытой в тайне человеческого тела) активности, активности, сопряженной с представлением о внутреннем пространстве человека (телесном, духовно-мыслительном и др.). В этой своей функции ротоподобный орнамент почти безразличен к вещи — его носительнице. Он смещает все внимание на себя, требует тщательного рассматривания, приковывает к себе бесконечно меняющейся игрой связей. За этим разглядыванием, диктуемым подобным орнаментом, вещь как бы забывается, возникает предельный отрыв от ее утилитарной функции. Вещь становится лишь поводом для создания орнамента, а орнамент — способом воплощения духовно-творческой активности человека. От созерцающего как бы требуется восприятие этой творческой игры, восхищение ею, постижение через нее пространственно-жестовых представлений художника.

Такой орнамент способен полностью пересоздать вещь, сообщив ей совершенно невозможные (с точки зрения ее назначения) свойства. Но главным всегда останется задача вызвать восхищение работой художника, заставить созерцать вещь, а не пользоваться ею.

Развивая эту мысль в духе наших размышлений, можно предположить, что все многообразие видов искусства родилось из «зерна» ротоподобного орнамента. Каждый из новых видов искусства призван был создать и передать тот образ внутреннего пространства человека и таящихся в нем активных начал, что изначально были созданы и запечатлены орнаментальным искусством. Но черпались эти представления о внутреннем из образов внешней активности, также запе-

чатляемым и «собираемым» при помощи орнаментального языка. Другими словами, орнамент позволял человеку создавать образ самого себя, тайны своего «я» по проекции своей же сексуальной и рукоподобной активности. Орнамент стал первой «границей», позволившей частично устранить, «размыть» неизбежное разделение человека с окружающим миром. Орнамент позволил ему выстроить свой внутренний творческий образ по подобию внешней активности. Одновременно орнамент способствовал осознанию, что внутренний мир «я» не сводим к механическому соединению двух «внешних форм» активности. Их новое третье качество, существующее как возможность проникнуть в загадку «я», сформировало ореол тайны вокруг внутреннего мира человека.

Поскольку его пространство и образ активности можно было лишь угадать по его сексуально- и рукоподобной деятельности, образ внутреннего пространства человеческого «я» стал извечным «прикидыванием», угадыванием, игрой в бесконечные комбинации взаимодополняющих свойств сексуально- и рукоподобной активности.

Эту «игру» в выстраивание внутренних пространств «я» до поры ограничивали лишь пять органов чувств — пять «границ» во взаимодействии человека со средой. Какой бы спецификой ни обладало каждое из этих чувств, несомое им представление об образе внутреннего «я» должно базироваться, очевидно, на аналогиях с ротоподобным орнаментом. В том или ином образе пространства-активности внутреннего «я» возможны были различные комбинации сексуальноподобного или рукоподобного (временные и пространственные виды искусства?). Но, несмотря на всю их специфику, обусловленную и способом восприятия (воздействия), и материалом, задача их оставалась единой: создать и передать образ внутреннего «я» личности, ее скрытой творческой активности. Глубинное единство создаваемых возможных «проектов» внутренних пространств «я» сохранялось благодаря «ротоподобным приемам» и способам орнаментирования. Именно они, по всей видимости, и легли, в первую очередь, в основу некоего «метаязыка искусства», породившего ощущение глубинного родства всех его столь различных

видов, форм, жанров.

Выявление трех антропоморфных архетипов орнаментальных форм мышления позволяет сделать первые выводы о происхождении невыразимого в искусстве и культуре. Оно, по всей видимости, имеет телесно-жестовую природу, «преломленную» в трех доминантах психоидного бессознательного. Переместившись в сферу воображения, мышления, эти жесты обрели новое качество: идеальные формы бытия. В этом новом качестве воображаемый жест стал активной порождающей силой, провоцирующей энтелехийные процессы, порождающие самодвижение художественной мысли. Одной из первичных форм ее осуществления стали, очевидно, орнаменты — зримое воплощение невыразимого в искусстве, его связей с мысле-жестом. В этом смысле орнамент, орнаментика в целом — одна из начальных стадий формирования жестового метаязыка искусства и культуры. Возможно, что в дальнейшем именно орнаментальные формы мышления стали важнейшим каналом проникновения невыразимого в другие виды, роды искусства, обеспечивая тем самым их внутреннее родство, глубинное единство в том качестве, которое М. С. Каган назвал «декоративностью», а Ю. Г. Нигматуллина связала с понятием смыслового «фона» восприятия.