

Кроме того, опыт учебной работы по подготовке специалистов в области психологического консультирования и психотерапии позволяет сделать вывод, что представленная модель стратиграфии сознания оказывается очень удобным и эффективным инструментом развития полифонического смыслового слуха будущих психотерапевтов. Она особенно полезна при психотерапевтической работе со сложными, запутанными репликами пациента и при использовании гипнопсихотерапевтических методов.

СТРУКТУРА ОБРАЗА СОЗНАНИЯ

Начнем с клинического факта. При выполнении методики «Пиктограммы» у пациента психиатрической больницы Л. встречались особого рода образы. Например, в ответ на слово «мечта» он нарисовал линию с утолщением посередине. «...Линия, а на ней бугорок, — объяснил испытуемый. — Если бы он вылез, это была бы реальность. А так — мечта. Вынашиваемая».

Как квалифицировать образ подобного рода? Конечно, с точки зрения задачи рутинной дифференциальной диагностики вполне можно воспользоваться одной из патопсихологических квалификаций и обозначить его как «формальный», «выхолощенный» или «псевдоабстрактный». Однако если поставить задачу общепсихологической характеристики образов, то возникает вопрос о языке описания. Возможность воспользоваться языком теории сознания, разработанной А. Н. Леонтьевым (1975а) и его последователями (Столин 1983; Смирнов 1985; Петренко 1988; Зинченко 1991; Стеценко 2005), представляется очень перспективной.

Попытка приложить основные понятия этой теории — «значение», «личностный смысл» и «чувственная ткань» — к конкретному клиническому материалу в некоторых случаях позволяет довольно точно описать экспериментальные факты, однако сплошь и рядом возникает впечатление, что эти понятия подходят к фактам почти вплотную, уже вот-вот готовы прикоснуться к ним, но никак не могут ухватить их суть. Как, например, описать ответ испытуемого Л. в терминах значения, чувственной ткани и личностного смысла?

Это оригинальный, уникальный образ, который мог появиться только у данного человека и, стало быть, выражает его индивидуальное отношение к слову «мечта». Но сказать, что в этом образе явно обнаружился тот или иной личностный смысл, нельзя: в нем не звучит никакого личного чувства, никакой пристрастности, никаких персональных, биографических обертонов; сознание явно ориентировано не на отражение и выражение субъективного отношения к миру, а — объективно — на идею слова «мечта». Сравните, например, с таким

бесхитростным образом, данным в ответ на то же слово одним подростком: «Мечта? О! Это велосипед, гоночный, мне обещали на день рождения. Нарисую велосипед». Здесь личностный смысл доминирует и становится ядром, вокруг которого строится весь образ. На этом фоне видно, что «образующая» — личностный смысл — практически не участвует в построении пиктографического образа у нашего испытуемого Л.

Что касается второй «образующей» сознания — значения, вот пример образа, где значение оказалось явно доминирующим над другими компонентами: «Ну, мечта — это продукт, плод воображения, фантазия о чем-то желанном, идеальном» (рисуется схематичный человек с поднимающимся из головы облачком). Здесь мысль идет по пути почти словарного определения понятия «мечта», и рисунок общераспространенным способом иллюстрирует данное определение. У нашего же испытуемого Л. мысль хоть и направлена тоже на идею слова «мечта», но не «дотягивается» до этой объективной, общезначимой идеи. Она успевает лишь ухватить один нюанс общепонятного значения (именно что мечта — не реальность, но может ею стать), а затем ведет себя так, будто ничего, кроме этого нюанса, в значении нет, то есть заменяет частностью целое, отчего целое становится неузнаваемым. В самом деле, по рисунку и объяснению испытуемого никто бы не смог догадаться о заданном ему слове (если, разумеется, убрать из объяснения его прямое упоминание). Такой обратный эксперимент показал бы, как далеко остановилась от сути слова «мечта» своеобразно изогнувшаяся мысль испытуемого. Стало быть, в этом образе хоть и есть ориентация на значение, но самого культурного значения нет, как нет и личностного смысла.

Остается последняя «образующая» — чувственная ткань. Но, кажется, и она, по крайней мере в том виде, в каком описана у А. Н. Леонтьева, не фигурирует в анализируемом образе. Если бы пациент отреагировал на предъявленное слово «мечта», как другой испытуемый В.: «Мечта об отдыхе — лето, лес, река. Нарисую пятна желтое, зеленое, синее», — мы отметили бы, что в символе, выбранном для запоминания, явно доминируют именно чувственные тона воображаемых предметов, а следовательно, можно думать, что и в психическом образе, возникшем у испытуемого, чувственная ткань представлена так сильно и ярко, что мир в данный момент повернут к его сознанию прежде всего своей чувственной (именно — зрительной) стороной, а значения и смыслы остаются в тени.

Образ же, данный испытуемым Л. (мечта — «линия, а на ней бугорок»), кажется тоже сплошь состоящим из чувственной ткани, но это совсем иная чувственная ткань. Каждое слово, движение карандаша, интонации выражают непосредственное телесное ощущение. Но дело даже не в том, что чувствен-

ная ткань здесь не живописна, а скорее графична, что сквозь эту графичность явно пробиваются ощущения иной модальности — не зрительные экстероцептивные, а интероцептивные кинестезические («вылез», «вынашиваемая»). Принципиально эти две чувственные ткани отличает другое. В первом случае сознание испытуемого обращено к предметному миру (лес, река, лето), оно как бы подставляет себя под лучи красок, запахов и звуков, идущих от мира, и лишь отмечает наиболее сильные, яркие и в то же время легко изображаемые впечатления (желтое, зеленое, синее). Во втором случае сознание обращено к миру идей и процесс идет изнутри вовне — от внутренних ощущений к объективной идее. Чувственная ткань здесь насыщена еще не оформившейся мыслью, «вынашивает» ее, пользуясь словечком испытуемого, она бурлит и вздымается рождающейся из нее мыслью. Уже второй вопрос — каково качество этой мысли, ее соответствие социальным и культурным стандартам. Главное сейчас, что мы встречаемся здесь с чувственной тканью, выступающей не пассивным материалом для образа, а в качестве активной порождающей материи.

Это нечто иное, чем «чувственная ткань», описанная А. Н. Леонтьевым. Напомним, что в его работах чувственная ткань всегда есть некое впечатление (см. Леонтьев 1975а, 138, 148), то есть некий чувственный отпечаток предметного мира, порождаемый в процессе практической деятельности с этим миром. Всегда сохраняя «свою изначальную предметную отнесенность» (там же, 148), чувственная ткань выполняет функцию придания чувства реальности сознательным образам (там же, 134). Эта «образующая» сознания рассматривается как «чувственный состав конкретных образов реальности» (там же, 133), материал, из которого строится перцептивный образ. Сам материал, так сказать, косен и глуп; он кроится, организуется перцептивной деятельностью, придающей ему форму и разумность.

Целостный человеческий образ осмыслен, но осмысленность, разумность образа вносится в него значениями, а не чувственностью. Значения и чувственная ткань соединяются в образе, но это достаточно внешнее, не взаимопроникающее соединение: «...сами по себе значения лишены чувственности» (там же, 148), а чувственность лишена имманентной осмысленности и значимости. Значения бесчувственны, чувственность незначима. Чувственность, так сказать, только долнее, безжизненный материал; значение — только горнее, животворящий и формообразующий дух.

Суммируя: чувственная ткань (а) порождается в практическом взаимодействии с внешним предметным миром как непосредственное впечатление от него; (б) служит материалом, в котором выполняются (строятся) сознательные, предметные (равно «значимые») образы; (в) выполняет функцию

свидетельствования о внешней реальности, функцию «придания реальности сознательной картине мира» (там же, 134). Таково представление о чувственной ткани в теории сознания А. Н. Леонтьева.

В этом представлении, на наш взгляд, есть существенные неточности. Например, «предметную отнесенность» А. Н. Леонтьев фактически отождествляет с «чувством реальности» (там же, 136), хотя сама по себе предметная интенция — просто феноменальная характеристика состояния сознания, внутри которого может возникать и «чувство реальности», если сознание, так сказать, насыщается содержанием, и чувство «дереализации», если именно в своей предметной направленности сознание «проваливается» в пустоту.

Похоже, А. Н. Леонтьеву очень хотелось доказать, что чувственность играет в сознании человека роль свидетеля, утверждающего объективное существование материального мира. И, как нередко бывает, охота оказывалась пуще неволи, пуще приводимых им же самим фактов и различий (см. там же, 136–139). Чувственность в самом деле придает образу «чувство реальности», но это чисто феноменологическое соотношение, никак не связанное с решением философского вопроса об объективности существования воспринимаемого мира. Ни чувственность, ни само «чувство реальности» не прикованы к внешнему предметному миру, как полагал А. Н. Леонтьев (см. там же, 139), ибо, например, психотический бред может быть насыщен чувственными ощущениями и сопровождаться для больного отчетливым ощущением реальности происходящего. Впрочем, критика сейчас не входит в наши задачи. Вернемся к попытке найти адекватное средство описания для приведенного экспериментального факта.

Итак, можно утверждать, что вид, в котором проявилась чувственная ткань в ответе нашего испытуемого, не вписывается в теоретическое представление А. Н. Леонтьева о чувственной ткани. У испытуемого чувственная ткань — не пришедшее извне впечатление, а поднимающаяся изнутри чувственность, она не послушный материал для образа, а плазма, рождающая формы и мысль, ей нет дела до придания реальности картине мира, поскольку феноменологически она — первореальность.

Если теоретическое представление не соответствует факту, оно нуждается в пересмотре. Однако то обстоятельство, что развитое А. Н. Леонтьевым представление о чувственной ткани хорошо описывает другие факты (например, процессы, происходящие при инвертированном зрении, см. Логвиненко 1974; 1975), заставляет сделать вывод, что оно является не столько неточным, сколько неполным. Существующее понятие чувственной ткани фиксирует только часть, аспект реальности, которая в целом заслуживает имени «чувственная ткань».

Можно выдвинуть гипотезу: чувственная ткань образа является многомерной субстанцией. Каковы же ее измерения? Чтобы ответить на этот вопрос,

придется несколько пересмотреть развитое в теории деятельности представление об образе сознания.

Чем, вообще говоря, детерминируется сознание человека и его отдельные образы? Внешним и внутренним миром человека (его потребностями, ценностями, мотивами и т. д.), культурой, в которой он живет, и, наконец, языком (люди, говорящие на одном языке, могут относиться к разным культурам, соответственно, их сознание будет различаться, как и сознание людей, живущих в одной культуре, но говорящих на разных языках).

В конкретном живом образе сознания каждая из этих инстанций имеет своего представителя, и они образуют как бы нервные центры, узлы образа. Внешний мир представлен предметным содержанием, мир культуры — значением, представителем языка является слово, а внутреннего мира — личностный смысл. Каждый узел образа — пограничная сущность, одной стороной обращенная к объективно существующей реальности (внешнего мира, внутреннего мира, языка и культуры), другой — к непосредственной субъективности. И все же вместе эти узлы очерчивают объем, в котором «живет» образ. Представим его в виде тетраэдра (рис. 13).

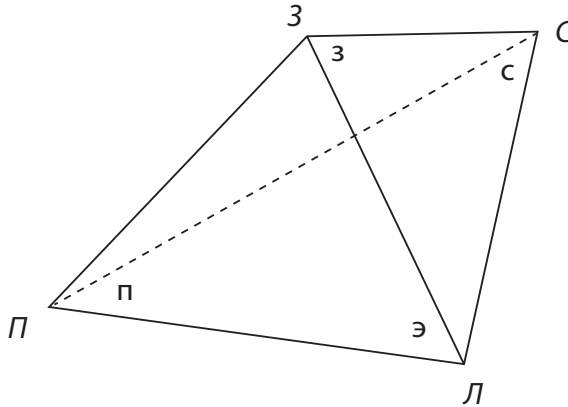


Рис. 13. Психосемиотический тетраэдр — модель образа сознания

П — предметное содержание образа; п — чувственная ткань предметного содержания;
Л — личностный смысл; э (эмоция) — чувственная ткань личностного смысла; З — значение;
з — чувственная ткань значения; С — слово (знак); с — чувственная ткань слова (знака).

Чем заполнен объем образа? Живой, текучей, дышащей плазмой чувственной ткани. Она живет и движется в четырехмерном пространстве образа, задаваемом силовыми полями его узлов, и, будучи единой, вблизи полюсов как бы уплотняется, концентрируется, приобретает специфический для каждого измерения вид.

Такая модель образа предоставляет продуктивные возможности описания различных феноменов сознания. Лучший способ ознакомления с этими возможностями — рассмотрение самых информативных точек модели — ее полюсов и прилегающих к ним зон чувственной ткани. В одной из этих зон вновь встретимся с исходным клиническим примером.

В качестве материала такого обзора воспользуемся разными ответами испытуемых на одно и то же стимульное слово «справедливость» при использовании методики «Пиктограммы».

Полюс предмета: Испытуемый В.: «Справедливость? Ну, например, разделили торт поровну. Это справедливо». Рисует торт.

Испытуемый не вслушивается в слово, не вдумывается в понятие, его сознание сразу от слова, сквозь понятие направляется во внешний мир, где ищет и находит соответствующую предметную ситуацию. Понятие «справедливость» только *применяется*. Субъективно оно выступает почти как натуральное свойство самой ситуации. Вот торт, разделили его поровну, это и есть справедливость. В «справедливости» для актуального сознания испытуемого нет ничего большего, чем разделенный торт. Конечно, этот поровну разделенный торт появился под действием идеи равенства, входящей для испытуемого в мысль о справедливости, но, появившись, он в своей эмпирической конкретности становится самодовлеющим, более не возвращаясь к породившей его идее. Образ здесь совершенно успокоился в предмете и «забыл» про значение, которое приняло участие в его порождении. Слово как бы замкнулось на предмет и застыло в нем. Предмет стал доминантой образа.

Доминирование того или иного полюса образа отнюдь не всегда является признаком психической патологии, а может возникать вследствие особой задачи, которую в данный момент решает сознание человека. От «доминирования» нужно отличать «отщепление» полюса, возникающее в результате распада целостного образа. Ниже мы встретимся с примерами «отщепления».

В культурно проработанном виде образы с сильным доминированием полюса предмета можно встретить, например, в реалистической живописи. Конкретное полотно, конечно, несет в себе все элементы образа: через изображенные реалии художником и высказывается некое слово, и выражается значение, и передается личностное отношение. Все это просвечивает сквозь предмет и придает ему эстетический смысл. Но можно наблюдать, как в разных направлениях и жанрах меняется степень доминирования предметности, полностью исчезая, например, в аллегорическом произведении, где предмет — лишь знак идеи, и нарастая до предела при переходе от реализма к натурализму. В натурализме предмет довлеет себе, становится знаком самого себя; здесь вещи оживают в своем первозданном, неназванном, как бы неозначенном бытии.

Чувственная ткань предмета. Сознание может быть направлено на предмет и в то же время сфокусировано не на самом предмете⁴⁷, а на впечатлении от него. Дотрагиваясь пальцем до иголки, можно сказать «острая», а можно — «колко». Глядя на лампу, можно сказать «яркая», а можно — «слепит глаза». В первом случае в фокусе сознания — предмет, его объективное свойство, во втором — чувственная ткань предмета, субъективное впечатление от него.

Среди пиктограмм слова «справедливость» примером, иллюстрирующим эту фокусировку сознания, может служить такой ответ (испытуемый Р., рисунок стрелы, пронизывающей «холмы»): «Чтобы добиться справедливости, человеку приходится обивать столько порогов, преодолевать множество препятствий, рутины. Это непрерывные усилия и преодоления». Сознание испытуемого направлено не на попытку определить и выразить общее значение понятия «справедливость», и не на то, чтобы высказать личную оценку, отношение, чувства о справедливости и несправедливости в его жизни, и не на игру с самим словом «справедливость»; сознание направлено на предметную действительность, стоящую за этим словом. Испытуемый представляет некоего обобщенного человека, добывающегося справедливости. Но, будучи повернуто лицом к предметной действительности, сознание концентрируется не на ней, а на ощущениях, вызываемых деятельностью с ней, — на чувствах усилия и преодоления. Когда в ответ на выражение «темная ночь» рисуются не традиционные звезды, а закрытые глаза («...то же самое — темно»); когда, услышав «теплый ветер», испытуемый не рисует волнистые стрелки со значком «+t°», а вспоминает: «Это, во-первых, мягкое ощущение...» — мы имеем дело с тем же модусом сознания. Чувственная ткань предметного содержания становится доминантой всего образа сознания. Такие образы уместно назвать «импрессивными».

В самом деле, весь импрессионизм основан на тяге к предметному миру. Художник любит его, стремится ощутить его каждой клеточкой своего существа, раствориться в этом ощущении и передать нам именно его — ощущение, пусть мимолетное, но теплое, чувственное, а не сам мир в его объективности и отстраненности.

Личностный смысл. В ответ на слово «справедливость» испытуемая Т., работающая главным бухгалтером, рисует несколько человеческих фигур: «Когда у нас не подчиняются, я, бывает, обругаю кого-то; мне говорят: “Ира, ты была несправедлива”». Вот еще несколько пиктограмм того же типа. На слово «развитие» испытуемый М. изображает дом и Эйфелеву башню: «Надо быть

⁴⁷ Различение направленности и отнесенности (сфокусированности) сознания заимствовано из работ О. И. Генисаретского (1975; 2002).

развитым человеком. Я мечтал быть архитектором. Но развитие слабовато, а для этого надо быть развитым». Испытуемая Г. на слово «дружба» рисует «свою верную подругу», а на слово «счастье» — человека с погонами: «Чтобы я вышла за него замуж. Это конкретный человек, он военный».

Во всех этих случаях стимульное слово сразу помещает сознание испытуемого в контекст личной жизни, как если бы он отвечал на вопрос: «Что для вас лично означает дружба? С чем для вас связано слово “счастье”?» И в этом контексте подбирается какой-то эпизод, биографическая подробность, связавшаяся с данным словом. Поражает буквальность, фотографичность, репродуктивность этих образов: нет попыток вдуматься в понятие, обобщить, сравнить свой опыт с опытом других людей и общекультурным значением. Мышление и воображение молчат, говорят только память и аффект. Слово воспринимается лишь как относящееся ко мне, лишь как вещь-для-меня. Никаких объективно, для-себя-существующих вещей так установленное сознание не признает. Равным образом нет и вещей-для-другого: не делается попытка вдуматься в общезначимый смысл слова, сопоставить свою мечту, свое счастье, свое развитие с опытом других людей.

Такого рода пиктограммы нередки у пациентов с выраженной истероидной акцентуацией характера, встречаются они и у больных органическими заболеваниями головного мозга. Образы с выраженным доминированием полюса личностного смысла естественно назвать «эгоцентрическими».

Эгоцентричность образов не является однозначным признаком психической патологии. Такой акцент сознания может быть культурно продуктивной эстетической установкой, например, в лирике и мемуаристике.

Чувственная ткань личностного смысла. При предъявлении слова «справедливость» испытуемая Н. резкими движениями рисует странную зубчатую фигуру и как-то запальчиво говорит: «Верхние пики больше, они показывают, что справедливость преобладает. Это утверждение себя. Это как бы моральное удовлетворение». Беспредметная страстность, аффективность — доминанта этого образа. Здесь изображается, точнее — графически выражается, эмоциональное состояние испытуемой, лишь спровоцированное словом «справедливость», а не ее понятие о справедливости, не представление о ее реальных проявлениях, не личный опыт встречи со справедливостью или несправедливостью. Эмоциональное состояние, аффект оказывается отщеплен от всех этих сторон жизни «справедливости» в сознании, существует отдельно и независимо от них. Это явно «эндогенное» чувство, ищущее выхода и использующее любые внешние предметные формы только как поводы и каналы своего обнаружения.

В обычных состояниях сознания (которые с точки зрения анализируемой схемы могут быть описаны как такие, где нет резкого доминирования какого-

либо полюса и, тем более, его отщепления от других, где все они синхронно объединены) эмоция составляет непосредственную чувственную подкладку личностного смысла. В их соединенности эмоция осмысленна, а смысл эмоционален. Эта соединенность — не застывшая связь, а динамичная игра, в которой мысль ищет объяснения, оправдания и выражения эмоции, и они то сливаются в единстве, то отдаляются и ищут нового слияния. Но эмоция способна отделяться, а то и отрываться от смысла и обнаруживать свое самостоятельное бытие.

Приведем еще несколько примеров, в той или иной степени иллюстрирующих такое отделение. Испытуемая Т. при предъявлении выражения «вкусный ужин» рисует окно, луну и тарелку, эмоционально комментируя рисунок: «Люблю все красивое. Вкусный ужин — это расслабленность. — И мечтательно продолжает: — Красивая ветка, запах, вкусная еда поднимают настроение». В образе доминирует аффективно-эстетическое отношение. Не сам ужин важен, он — лишь повод для выражения лирического настроения, которому испытываемая с удовольствием отдается. Она настолько вовлечена в эмоциональное вчувствование в воображаемую ситуацию, что появляется характернейшая дефиниция: «Вкусный ужин — это расслабленность».

Испытуемый С. на слово «ревность» рисует молнию: «Молния связана с нервной системой. Это стрессы. Когда ревнуешь — психуешь, гром и молния». В возникшем у испытуемого образе важнее всего оказывается не общее значение этого чувства, не ситуации, вызывающие ревность, не индивидуальный личностный смысл, а взрывчатость как особенность непосредственного эмоционального переживания ревности.

Образы с таким ярким доминированием аффекта уместно назвать экспрессивными. Экспрессионизм как направление в искусстве дает нам возможность увидеть образцы культивирования и культурных фиксаций таких состояний сознания, когда вся власть отдается идущему из глубины чувству, и весь мир, все внешние предметные формы появляются лишь в той мере и в том виде (обычно сильно искаженном с точки зрения внешней реалистичности), чтобы передать эту мятущуюся, ищущую скорее выкричатся, чем высказаться, страсть. Весь мир становится означающим по отношению к чувству — означаемому.

Значение. Среди пиктограмм слова «справедливость» часто встречается изображение весов, сопровождаемое таким, например, объяснением: «Справедливость — правосудие. Фемида. Нарисую весы — символ справедливости». Сознание испытуемых в подобных случаях направлено не на подыскивание конкретных картин и ситуаций, в которых как-то обнаружилась бы справедливость, и не на воспоминание значимых эпизодов из личной жизни, а на общепонятное культурное значение слова «справедливость». Справедливость

по стандартной ассоциации соотносится с понятием правосудия, а оно, в свою очередь, изображается стандартным же символом. Испытуемые не затрудняют себя размышлением о понятии «справедливость», но все-таки именно это понятие с его общекультурным значением помещают в фокус своего сознания в поисках удобной для запоминания пиктограммы. Ставить понятие в центр своего сознания — не то же самое, что просто его использовать, смотря сквозь призму понятия на предметный мир или собственную жизнь.

Если на предложение запомнить с помощью пиктограммы выражение «теплый ветер» испытуемый М. рисует два кружка («облака»), в них — принятые в физике символы давления P_1 и P_2 , пишет $P_1 > P_2$, чертит стрелку от первого кружка ко второму и ставит над ней символ « $+t^\circ$ », то ясно, что в возникшем у него образе почти ничего нет ни от чувственно-предметного состава «теплого ветра», ни от личностно-эмоционального отношения к нему — лишь попытка научно описать значение этого выражения. Такая ориентация сознания при выполнении этой методики часто проявляется в том, что испытуемые, прежде чем рисовать, стараются дать определение предложенного слова, хотя по инструкции это не требуется.

Иллюстрацией доминирования полюса значения в образе может быть любое научное понятие, поскольку в процессе формирования оно очистилось от предметно-чувственных впечатлений, эмоционального отношения и от влияний естественного языка (стоит ли говорить, что речь идет именно о доминировании; что такое «очищение» никогда не бывает полным, ибо, случись так, образ бы высох и понятие бы не смогло выполнять свою функцию в процессе научного мышления). Однако с подобным доминированием полюса значения можно встретиться не только в науке, но и в других областях социальной жизни (дорожные знаки, например) и культуры, в том числе в искусстве. Например, аллегория, притча, басня могут иметь сколь угодно богатое пластическое содержание, заряжены сильнейшим эмоциональным пафосом, быть сотканы из сочной языковой ткани, но все это — лишь средства выражения и утверждения некоей общезначимой формы или идеи, средства направить ум читателя в сторону этой идеи.

Чувственная ткань значения. «Справедливость — это правда. Правда — прямота. Нарисую прямую линию». В этом примере, как и в пиктограмме «мечты», с анализа которой начался раздел, сознание испытуемого повернуто в сторону общей идеи справедливости, но он не вдумывается в значение понятия «справедливость», а фокусируется на чувственных впечатлениях, которые вызывает удержание в уме мысли о справедливости и связанных с ней ассоциациях.

Доминирование в образе чувственной ткани значения, как показывает пилотажное экспериментальное исследование, встречается в пиктограммах

испытуемых очень редко (около 4 % случаев). Однако стоит изменить обычную инструкцию и просить испытуемых не запоминать слова, а в графической форме выразить заданное понятие, как доля подобных образов резко возрастает. Они могут появляться, о чем свидетельствует следующий пример, даже на «предметные» слова, скажем «дом». «Дом как замкнутость. Дом — это что-то объединяющее разнородные части вместе (разных людей) и отделяющее их от всего постороннего» (Осорина 1977).

Такого рода образы стоит назвать «интуитивно-пластическими понятиями». То, что это именно понятие, так сказать, концепт, а не перцепт — очевидно: никаких окон, труб, стен и дверей в данном определении нет. Но это понятие не есть продукт дискурсивного мышления, соотносящего его с другими понятиями. Испытуемый здесь глубоко вмысливается в саму идею дома, однако не анализирует ее как сторонний наблюдатель, а своей интуицией, непосредственным вчувствованием входит в недра идеи, входит в этот «дом» и изнутри него дает по сути пластическое описание своих переживаний.

Показательные образцы доминирования чувственной ткани значения легко найти в «беспредметной живописи». Например, «Торс в желтой рубашке» Казимира Малевича. Конечно, это не реалистическое изображение, но и не попытки экспрессивного самовыражения. Художник не стремится выплеснуть на холст страсти своей души и не хочет «тютелька в тютельку написать явления или предметы» (Казимир Малевич 1989, 15), ему нужно «мысль разрешить», сказать какую-то, пока неведомую правду. Сказать — а готовых значений, общекультурных форм для этой мысли нет.

Напряжение между мыслью, внутренне чувствуемой, переживаемой, жаждущей сказаться, и ее несказанностью, отсутствием готовой формы, в которой она могла бы узнать себя, создает огромную тягу, которая вовлекает в свой поток и предметно-реалистические детали, и абстрактные элементы, и экспрессивные аккорды. Но все эти элементы: «желтая рубашка», белый круг (на холсте А. Родченко) или рак, раскинувший клешни в центре полотна П. Филонова «Формула расцвета. Последняя стадия коммунизма», — начинают говорить не о себе, превращаются в «знаковое сырье», материал, из которого отливается новая форма для новой мысли, рождается чувственная «формула» (например, «Формула Вселенной» или «Формула весны»).

Слово (знак). Испытуемый М. в ответ на слово «справедливость» рисует человечка и рядом с ним вытянутую узкую полосу, так комментируя свою пиктограмму: «Человек показывает *справа на длинную трубу*». Сознание испытуемого не идет от стимульного слова к тому или иному аспекту стоящего за словом содержания — к предмету ли, понятию, личным переживаниям, связанным со справедливостью; сознание задерживается на самом слове, его

«звуковой форме». Оно начинает играть со звуковой оболочкой слова, разбирая его на части и собирая из него новые слова, в «сумме» созвучные первому: «справа-длинную». Важно отметить, что при этих манипуляциях слово не теряет своего достоинства языковой единицы, не превращается в бессмысленный звук, не становится отдельной вещью, а остается в живой стихии языка, хоть и обескровленным, но полноправным «существом», с которым обращаются так, как в общем допускают неписанные нормы этого языка.

Другим примером того же рода могут служить иногда встречающиеся пиктограммы на слово «развитие», когда испытуемый проделывает в уме приблизительно такие переходы: «развитие — развИваться — развЕваться»: «Нарисую флаг — он развевается».

Причины, останавливающие сознание на звуковой форме слова, не дающие ему пройти сквозь призму слова к его значению, предметному содержанию, личностному смыслу, могут быть самыми разными: сложность и неизвестность значения, неопределенность предметного содержания или, например, болезненность его личностного смысла; а может, сознательное или бессознательное нежелание вступать в глубокий содержательный контакт с экспериментатором, бравада, демонстративность и выражение протеста против самого факта эксперимента и т. д. и т. п.

Но сейчас для нас важны не эти причины и не клиническая квалификация подобных феноменов, а сам факт, демонстрирующий такой тип психического образа, в котором полюс знака оказывается почти отщепленным от других полюсов, так что он практически один репрезентирует весь образ. Вместо целостного образа «справедливости», в котором сходятся различные мысли, идеи, представления, личные воспоминания, чувства, устремления и т. д., у нашего испытуемого в руках оболочка слова, и он производит какие-то манипуляции именно с ней, переходя от нее к двум другим производным словам «справа» и «длинный», связанным с исходным лишь по созвучию.

Выше уже говорилось, что следует различать доминирование какого-либо полюса образа и его отщепление от других полюсов, когда он частично или полностью утрачивает с ними связь. При отщеплении какого-либо полюса между ним и другими полюсами проходит трещина, затрудняющая и искажающая ход семиотических токов, а то и вовсе раскалывающая образ так, что в сознании можно встретить его отдельные осколки. При временном же доминировании определенного полюса образ остается целостным и, «плавающая» в водах сознания, лишь показывается над поверхностью именно этой своей вершиной. Таково, например, положение образа в сознании поэта, когда он затрудняется найти рифму к данному слову. В этот момент на уровне ясного сознания остается только звуковой рисунок слова, все остальные аспекты образа

уходят в тень. Как только рифма-кандидат появляется и ее звуковые качества вполне отвечают поэтическому запросу, теперь уже полюс слова на время отступает в тень, и в фокусе сознания оказываются смысловые и аффективные моменты образа. Коль скоро последние не устраивают поэта, снова создается режим временного доминирования в сознании полюса слова.

В живописи устойчивое доминирование полюса знака можно наблюдать в различных вариантах абстракционизма. Восторженные манифесты самих абстракционистов, с одной стороны, и критические развенчивания этого направления — с другой, сходятся в одном: они усматривают в абстрактной живописи желание оторваться от готовых, освященных культурой предметных форм. Разница лишь в оценках — если некоторые критики с пафосом осуждают разрыв с «реализмом» и отказ от познавательных задач художественного творчества, то адепты с таким же пафосом утверждают свободу от «предметной реальности» как творческую ценность. Вот типичный манифест: «Мы предлагаем освободить живопись от рабства перед готовыми формами действительности и сделать ее прежде всего искусством творческим, а не репродуктивным. Эстетическая ценность беспредметной картины в полноте ее живописного содержания. Навязчивость реальности стесняла творчество художника, и в результате здравый смысл торжествовал над свободной мечтой, а слабая мечта создавала беспринципные произведения — убогодки противоречивых мирозерцаний» (Живопись 1989, 31).

Чувственная ткань слова (знака). Иллюстрацией доминирования в образе чувственной ткани слова могла бы служить такая реакция испытуемого: «Справедливость — слово какое-то картавое, нарисую ребенка: дети часто плохо выговаривают букву “р”». Порой испытуемые идеосинкретически реагируют не на смысл слова, а на его звучание. Одиннадцатилетняя девочка, впервые услышав название числа — «гугол», сказала не раздумывая: «Слово как будто с насморком».

Во всех этих случаях сознание останавливается на звучащем слове, не проникая сквозь него к содержанию, значению и связанным с ним ассоциациям, и предметом своего внимания делает не само слово как таковое, как единицу языка, а чувственное впечатление, вызываемое его произнесением или слышанием. Сквозь слово, как сквозь стеклянную призму, можно смотреть на реальность; можно рассматривать и саму призму, а можно фокусировать сознание на ощущениях от призмы — холод от стекла, тяжесть в руке, ее держащей, и т. д.

Прекрасной иллюстрацией поэтического использования чувственной ткани слова могут служить знаменитые цветаевские стихи к Блоку:

*Имя твое — птица в руке,
Имя твое — льдинка на языке.*

Читателя приглашают в мир ощущений, оттенков, ассоциаций, вызываемых проговариванием имени Блок. Б-л-о-к: такая же округлость в движениях рта, как у ладони, обнявшей птенца, и даже, кажется, слышно биение сердца: Блок-Блок-Блок...

Вот остановка на однократном произнесении с долгим прислушиванием:

*Камень, кинутый в тихий пруд,
Всхлипнет так, как тебя зовут.*

Вот быстрые повторы:

*В легком щелканье ночных копыт
Громкое имя твоё гремит.*

Ядро этого стихотворения — имя, взятое как самостоятельная плотная реальность в его непосредственном чувственном аспекте, с целой палитрой разномодальных ощущений — тяжести, круглости, прохлады.

В. Набоков в рассказе «Весна в Фиальте» пишет:

Я этот городок люблю; потому ли, что во впадине его названия мне слышится сахаристо-сырой запах мелкого, темного, самого мятого из цветов, и не в тон, хотя вятное, звучание Ялты.

Название городка, так поданное, воспринимается не привычно-механически, как указание места действия, не условно, как знак, а чувственно, как если бы оно было вещью. Слово имеет вкус, запах и цвет, объем и фактуру. Но почему «впадина»? Стоит попробовать произнести это слово медленно, особенно на вдохе, и проследить эволюцию движений губ, языка, гортани, чтобы явственно ощутить остающийся после «а» объем во рту, «впадину». Так дети из лопнувшего воздушного шарика делают маленькие, всасывая натянутую резину и позволяя атмосферному воздуху войти в полость рта и покрыть небо пленкой, чтобы тут же быть захлопнутым и закрученным. Набоковская фраза вынуждает читателя медленно, беззвучно, но вятно проговаривать: «Фиальта — фиалка — Ялта», при этом прерывисто вдыхая запах «самого мятого из цветов». В результате рот заметно увлажняется, что неслучайно: вся первая страница рассказа по содержанию наполнена стихией воды. Так с использованием чувственной ткани слова создается художественный образ, который не просто вызывает некие картины в уме, а действует буквально физиологически. Такое чтение совершается не только глазами и воображением, а обонянием, всей жевательной мускулатурой, слюнными железами — собственно, всем телом.