

УДК 7.0:159.96
ББК 87.8:88.3
Д76

Рецензенты:

Карасева Марина Валерьевна, доктор искусствоведения
Черносвитов Павел Юрьевич, доктор культурологии

Дружкин Ю.С.

Техника художественного транс: Художественная культура и технология формирования художественного мирозерцания / Ю.С. Дружкин. – М.: ГИИ, 2011. – 356 с. – ISBN 978-5-98287-033-9.

В книге изложены теоретические основания и практические методы психотехнической системы, построенной на целенаправленном и интенсивном использовании механизмов воздействия искусства на человеческую личность. В центре внимания находится процесс художественного восприятия как особое состояние и как особая деятельность. Восприятие художественного произведения сопровождается переходом сознания человека в измененное состояние, названное автором «художественный транс». Это состояние имеет культурную основу, но может быть превращено в специализированную, сознательно используемую технику. В состоянии художественного транс человек как бы попадает в иную реальность, где открываются новые возможности познания и практического действия. Что такое художественный транс? Можно ли им управлять? Как устроена художественная реальность? Какие новые возможности самосовершенствования и профессионального роста открывает нам она? Как эти возможности использовать? Этим и другим вопросам посвящена данная книга.

Книга адресована профессионалам в области искусства, людям гуманитарных профессий и всем, кто верит в силу искусства и хотел бы использовать ее в своей деятельности.

ISBN 978-5-98287-033-9

© Дружкин Ю.С., 2011
© Государственный институт
искусствознания, 2011
© Яковлев В.Ю., оформление,
2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
Введение	12
Часть первая	
<u>ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТРАНС</u>	
<i>Глава первая.</i> К истории вопроса	29
<i>Глава вторая.</i> Художественная реальность	56
<i>Глава третья.</i> Объекты и конъекты	75
<i>Глава четвертая.</i> Психотехнический миф	104
Часть вторая	
<u>КОМПЛЕКСНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ</u>	
<i>Глава пятая.</i> Переход	118
Практикум к главе пятой	145
<i>Глава шестая.</i> Позиторность и полисубъектность	175
Практикум к главе шестой	191
<i>Глава седьмая.</i> Добавленные свойства и тонкий гештальт	210
Практикум к главе седьмой	226
Часть третья	
<u>КОНЪЕКТИВНЫЕ МИРЫ</u>	
<i>Глава восьмая.</i> Конъективные миры как предмет освоения ...	256
Практикум к главе восьмой	280
<i>Глава девятая.</i> Вдохновение как транс	310
Заключение	352

ОТ АВТОРА

«Техника художественного транса» – это о чем? Что-то еще новенькое об измененных состояниях сознания (ИСС)? Или все же об искусстве? В первую очередь и главным образом, *об искусстве*.

Тема измененных состояний сознания в последние три десятилетия набирала популярность и стала модной. Было выпущено множество книг, где этот предмет рассматривался с разных позиций, под разными углами зрения и в разных контекстах. Многие разновидности ИСС и разнообразные способы их достижения стали достоянием широкой публики. На фоне этого впечатляющего многообразия феномен художественного транса выглядит более чем скромно. Как Золушка до ее встречи с феей. Правда, во многих текстах, посвященных данной проблеме, в числе факторов, способствующих достижению ИСС, упоминается также и искусство, в первую очередь, музыка. Но по непосредственной силе воздействия, по яркости производимого эффекта «художественный фактор» уступает и гипнотическому внушению, и различного рода медитативным техникам, и холотропному дыханию и психоделическим препаратам... Так, во всяком случае, представляется, на первый взгляд.

Впрочем, вопрос об отношении художественного транса к иным ИСС является на страницах данной работы далеко не главным. Художественный транс рассматривается здесь не столько в системе измененных состояний, сколько в *системе художественной культуры, как необходимый ее элемент*. Художественный транс – это особое, специфическое состояние, необходимое для полноценного (глубокого, интенсивного) взаимодействия человека с искусством. Без этого условия подлинный контакт с произведением оказывается невозможным, искусство

остается закрытым для человека. Хотя он может рассуждать о нем как знаток и разбирать «до винтика» как тонкий аналитик. Мы будем вести разговор о художественном трансе как с эстетических, так и с культурологических позиций, что в какой-то мере уводит нас из сферы популярного. Эстетика и культурология не завоевали пока массового интереса. Предмет сложный и запутанный, популярных работ в этой области значительно меньше, чем по психологии. Да и общественный статус искусства меняется не в лучшую сторону. Не так давно художественная культура претендовала на значительную роль в жизни общества. Теперь искусство все более смиряется с тем, что его основное место – сфера обслуживания, а еще конкретнее – развлечение. Плоды осознания этой «новой правды» можно наблюдать и в филармоническом концерте, и в театральной постановке, и в музейной экспозиции, и в кинематографе...

Нечто похожее произошло с образованием. Отношение к нему в последние десятилетия заметно изменилось, стало прагматичным; фигура учителя поблекла и потускнела: никакого ореола, никакого Учителя с большой буквы. Теперь это просто человек, оказывающий образовательные услуги. Такова общая тенденция. За ней – более широкая система представлений и ценностей, получившая в обществе широкое распространение. Весьма условно ее можно было бы назвать «потребительским прагматизмом». Сегодня это – господствующая идея, но все же не единственная. Есть и другие. Что-то сохраняется от прошлого, что-то возникает в ответ, в противовес доминирующей позиции.

К этому «другому» я бы хотел отнести и свою книгу о художественной психотехнике. Для начала скажу о нескольких вещах, вызывавших мое постоянное удивление и, как следствие, желание разобраться.

Удивление первое: Автор художественного произведения (писатель, поэт, актер, живописец...) обнаруживает такую осведомленность о законах жизни общества и человеческой души, о мироустройстве вообще, которую невозможно объяснить ни блестящей образованностью, ни богатым жизненным опытом. Порой складывается впечатление, что художник просто «видит насквозь» или обладает неким «изначальным знанием». Этот феномен «художественного ясновидения» поражал многих, и этому пытались найти самые разные объяснения. Одно из них таково: рукой гения водят высшие силы. Другое объяснение

апеллирует к могуществу подсознания. Вспоминают и о коллективном бессознательном, и о ноосфере... Сказанное касается не только содержания, но и формы. До сих пор наука не открыла алгоритмов, в соответствии с которыми интуиция художника находит самые совершенные решения. Когда занимаешься анализом музыкальных произведений, это просто ошеломляет: открываются такие закономерности и связи, что остается лишь удивляться: как автор мог все это заранее «просчитать». Хотя известно, что сознательно «просчитывается» лишь незначительная часть связей и закономерностей, организующих художественный текст. Остальное достигается каким-то иным путем. Каким?

Удивление второе: Оно относится к нам – читателям, слушателям, зрителям. Какими оказываемся мы понятливыми, наблюдательными, проницательными, когда смотрим фильм или спектакль, читаем книгу! Как будто клапан какой-то в мозгу открывается. Мы становимся более чувствительными (сенситивными), редкостная интуиция пробуждается в нас. Мы подмечаем каждую деталь и во всем умеем увидеть глубинный смысл. Мы реагируем на всякое несовершенство формы, а значит, догадываемся, какой она должна быть. Мы чувствуем всякую неправду, а значит, в душе знаем, в чем состоит правда! Иными словами, *читатель, зритель, слушатель, соприкасаясь с искусством, тоже обретает, хотя и временно, способность «художественного ясновидения»*. Чему больше удивляться: тому ли, что все это к нам откуда-то приходит, когда мы контактируем с искусством, или тому, что это куда-то исчезает, когда мы возвращаемся к «нормальной» жизни? А ведь неплохо было бы пользоваться этими дарами всегда!

Удивление третье: Сказано и написано о *могуществе искусства* много всего! Оно и воспитывает, и лечит, и пробуждает в людях совесть, сострадание, чувство человеческого достоинства, оно очищает душу, дарит вдохновение, включает творческую интуицию... Искусство сообщает каждому отдельному человеку мудрость человечества, накопленную веками. Искусство развивает способности, которые затем можно с успехом применять в любой деятельности. И все это – правда! Удивительное же состоит в том, что все сказанное в 99% из 100% на практике *не работает!* Благодаря СМК искусство стало предельно доступным. Но где толпы исцеленных, пробужденных и очищен-

ных? Где мудрецы и гении? Они, возможно, есть, но не так много, как хотелось.

Есть здесь какое-то таинственное противоречие. Соприкасаясь с искусством, мы как будто попадаем в волшебный мир, где *обрегаем дары*. Но вынести их оттуда мы почему-то не можем, а если и можем, то в очень незначительной степени. Вот тут-то и возникают вопросы: Что это за мир? Как он устроен? Как туда попадают и как оттуда возвращаются? И почему его сокровища «не подлежат выносу»? Есть ли возможность построить *мост*, надежно соединяющий этот мир с пространством нашей обычной жизни? Собственно, об этом и пойдет речь далее.

А пока предельно кратко попытаюсь обозначить свой взгляд на эту проблему, который и развивается в данной книге. Состоит он в следующем. То, что мы назвали метафорически «попаданием в особый мир», означает, что мы, соприкасаясь с искусством, входим в иное, *специфическое состояние сознания*, в нем наша психика работает несколько иначе, не так, как обычно. В частности, изменяется характер взаимодействия сознания со сферой бессознательного. Это (хотя и не только это) объясняет получение новых, более широких духовных возможностей. Когда мы «возвращаемся назад», мы приходим в обычное состояние сознания, душа «складывает крылья» и летать уже не может. Обретенный дар мы вновь утрачиваем, хотя ценный опыт остается с нами.

Такое специфическое состояние, связанное с искусством, назовем *«художественным трансом»*. Это состояние связано с искусством и имеет не столько биологическую, сколько культурную природу. Он – такая же часть художественной культуры, как и художественные произведения, однако художественные произведения (тексты) могут храниться *отдельно от человека*, а художественный транс, будучи важнейшим элементом культуросообразного способа взаимодействия человека с искусством, существует лишь *в контексте человеческого бытия* (реализуется в человеке). Художественное сознание имеет культурную природу, хотя и опирается на естественное устройство психического аппарата человека. Механизмы взаимодействия человека с искусством включаются спонтанно, помимо нашей воли и сознательного контроля. Мы входим в художественный транс, даже не подозревая об этом, и так же выходим. Возникает новый вопрос: нельзя ли овладеть этим культурным механизмом, подчинив его сознательному контролю, превратив его

тем самым в технику? Речь не идет о том, чтобы привносить в художественную культуру извне какие-то психологические приемы и техники. Напротив, мы говорим о возможности *извлечь* эту технику из контекста *самой художественной культуры*. Мы, таким образом, исходим из того, что *она уже в ней заложена*. Иными словами, вопрос ставится так: можно ли превратить то, что *происходит* с человеком, в то, что он сам *делает*? Возможно это или нет?

С ним связан другой вопрос: кому и для чего это нужно? К нему мы еще вернемся. Пока же замечу следующее. Все люди, вниманию которых я предлагал нечто на эту тему (в форме лекций, семинаров, практических занятий или даже в частной беседе), резко делились на две категории. Одни, так же как и я, интуитивно считали это ценным, а также интересным и увлекательным, помимо всякой пользы. Другие же ставили под сомнение саму необходимость заниматься подобными вещами (действительно, многие без этого прекрасно обходятся, достигая значительных высот и в искусстве и в иных видах деятельности). Что же касается интереса, то ни интересным, ни увлекательным это им не казалось. Более того, какую-то опасность, какое-то нарушение табу они чувствовали в этом, стараясь держаться подальше от подобных материй. Что ж, каждый выбирает свою позицию сам, следуя своему характеру и убеждениям. И в каждой из двух позиций есть своя правда. В чем-то правы и противники. В частности, в вопросе об опасности. Всякая техника может быть опасной, если ею пользоваться неразумно и без необходимой предосторожности. Все эффективное опасно. Об этом надо помнить и стараться соблюдать то, что называется «техникой безопасности».

Многое из того, что здесь написано, является результатом долгого личного интереса к данной теме, разнообразного личного опыта и поиска путей его осмысления. За этим последовали попытки делиться результатами этих поисков. В разных формах – лекции, семинары, беседы, практические занятия... На эту тему была написана и издана в 2001 году книга «Психотехника художественной деятельности: арт-тренинг». Сегодня многое в ней меня уже не устраивает. От термина «арт-тренинг» я отказался, так как он активно используется другими людьми, вкладывающими в него совершенно иной смысл. Это создавало бы неизбежную путаницу. Кроме того, многие содержательные моменты сейчас видятся мне иначе, и акценты во многих

случаях хочется расставить по-другому, и способы объяснения изменить... В определенный момент я почувствовал потребность написать новую книгу.

За время работы над этой темой я был окружен многими доброжелательными и заинтересованными людьми, которые помогали мне и советом, и конструктивной критикой, и организационно, или своим активным участием в практической работе, т.е. в экспериментах по освоению художественной реальности. Им всем я выражаю свою признательность. Прежде всего хочу выразить глубокую благодарность ректору Московской государственной консерватории, доктору искусствоведения, профессору Александру Сергеевичу Соколову, который подтолкнул меня к написанию книги «Психотехника художественной деятельности». Без его внимания и участия эта книга, скорее всего, так и не была бы написана. Большую помощь оказали мне замечания и советы доктора искусствоведения, профессора Московской консерватории Марины Валериевны Карасевой и доктора искусствоведения, доцента Московской консерватории Ирины Игоревны Силантьевой. Многие упражнения и техники были впервые опробованы, а некоторые и придуманы во время работы с небольшой творческой группой художников и других представителей творческой интеллигенции города Жуковского Московской области. Ядро группы составляли преподаватели детской студии «Арт-колор» во главе с директором студии, художником Светланой Геннадьевной Лисовской, которая впоследствии трансформировала некоторые упражнения для работы с юными художниками. О наших совместных опытах я храню самые теплые воспоминания. Подобные же чувства вызывают у меня совместные «путешествия» в пространства художественной реальности с группой преподавателей и учащихся театрального класса центра образования 1811 «Измайлово», а его директору Александру Ароновичу Рывкину за все искренне благодарен. Очень важными для себя считаю наши многочасовые беседы на тему художественной психотехники с кандидатом педагогических наук, режиссером и художественным руководителем «Театра 111» Александром Владимировичем Гребенкиным. Хочу выразить особую признательность заведующему отделом массовых жанров сценического искусства Государственного института искусствознания (ГИИ), доктору философских наук Евгению Викторовичу Дукову: именно в разговорах с ним возник и откристаллизовался замысел этой

книги. А на стадии ее окончательной доработки я смог воспользоваться множеством весьма конструктивных и полезных советов моих коллег по ГИИ, чьи имена хочу здесь с благодарностью назвать: доктор искусствоведения Сергей Михайлович Макаров, доктор культурологии Павел Юрьевич Черносвитов, кандидат искусствоведения Виктория Александровна Кузьмина, кандидат искусствоведения Екатерина Викторовна Сальникова, музыковед и культуролог Леонид Иосифович Левин, кандидат искусствоведения Екатерина Анатольевна Дорохова, кандидат искусствоведения Елена Анатольевна Сариева.

ВВЕДЕНИЕ

- Вот где водится Снарк! – закричал Благозвон,
Выгружая с любовью людей:
Чтоб не сбило волной, их придерживал он
За власы пятернею своей.
- Вот где водится Снарк! Объясню я потом,
Что слова нас такие бодрят.
Вот где водится Снарк! Знайте – *истина в том,*
Что повторено трижды подряд!

(Л. Кэрролл «Охота на Снарка»)

1

Действительно, бывает так, что ложь, повторенная множество раз, начинает вызывать все большее доверие, к ней привыкают. Бывает, к сожалению, и наоборот: мысль истинная от слишком частого ее проговаривания как бы теряет силу, «занашивается», и ее очередное произнесение воспринимается как чисто формальное ритуальное действие. К ней тоже привыкают. Похоже, нечто подобное произошло с представлением о *магической силе искусства*. Оно стало привычным, а привычка – почти забвение. Признание существования этой силы – фундаментальный факт культуры, имеющий древнейшую природу. В любой мифологии мы находим соответствующие образы. Находим их мы и в фольклоре, в сказках, в художественной литературе. В медицинской практике, в медицинской науке, в психиатрии, в практической психологии этому также уделяется достаточное внимание. Устойчивым мотивом является здесь поиск возможностей практического использования этой силы, что, собственно, интересует и нас. Именно это обстоятельство объясняет присутствие слова «техника» в названии книги.

Под словом «техника» мы будем подразумевать *систему приемов, обеспечивающих высокую эффективность и качество*

той или иной деятельности. Не овладев в совершенстве техникой, не доведя выполнение соответствующих приемов до автоматизма, невозможно достичь мастерства. Именно в таком смысле это слово часто употребляется, скажем, в спорте. Когда говорят, что боксер (футболист, пловец, прыгун и т.д.) техничен (обладает хорошей техникой), как раз и имеют в виду, что все его движения, все его действия обеспечивают системную реализацию приемов, ведущих к успеху (к желаемому результату). Техника в таком понимании – средство, которое неотделимо от меня самого. Автомобиль – тоже техника, и тоже средство. Но он не является органической частью меня самого, он – внешний по отношению ко мне предмет. Другое дело – техника *вождения* автомобиля.

В этом же смысле мы говорим о технике разных видов художественной деятельности: о технике в живописи, о технике танца, о технике фортепианной игры, о вокальной технике, а также о технике владения словом – о поэтической или писательской технике. Сюда же относится и композиторская техника. Заметим, что композиторская техника не есть что-то единое и неделимое, раз и навсегда данное. Есть мелодическая техника, техника контрапункта (полифоническая техника), гармоническая техника, техника владения формой, включающая технику музыкального (тематического) развития и т.д. Разные эпохи рожают разные композиторские техники, например – техника додекафонного письма. То же самое относится ко всем остальным видам искусства. *Богатство художественных техник – такая же важная составляющая богатства художественной культуры, как и богатство самих художественных произведений (текстов).* Техника в таком ее понимании тесно связана с культурой. Едва ли не важнейшая функция культуры состоит в том, чтобы обеспечивать *накопление и передачу образцов деятельности.* В том числе (и в первую очередь) образцов совершенной деятельности, эталонных образцов культуры. Таким образом, *культура вырабатывает, фиксирует и передает образцы совершенной деятельности, а техника деятельности фиксируется и хранится в культуре, является частью культуры этой деятельности.* Когда человек осваивает культуру той или иной деятельности, он присваивает эти образцы, доводит их до совершенства, а в какой-то мере и до автоматизма. Тогда о нем могут сказать, что он в совершенстве владеет техникой данной деятельности.

Говоря о технике деятельности, зафиксированной в культуре, рассмотрим ее двояко: а) в отношении к *деятельности* и б) в отношении к *культуре*. В отношении к деятельности техника – всего лишь *средство*, хотя и очень важное, средство, обеспечивающее эффективность, результативность, качество, экономию сил и времени и т.п. В отношении к культуре техника – часть культурного достояния, она несет в себе собственное культурное содержание, смыслы и обладает самостоятельной культурной *ценностью*.

Вот простой пример – исполнение народной песни. Здесь, как и во всяком деле, нужна своеобразная техника (умение, сноровка). Если рассматривать эту технику только в первом ее значении, то мы обратим внимание на такие вещи, как правильная осанка, правильное дыхание, хорошая постановка голоса, позволяющая без лишнего напряжения, красивым и достаточно громким звуком исполнить песню (вокальное произведение). Примеров такого абстрактного понимания техники исполнения народных песен немало. Взгляд на эту же проблему этнографа или фольклориста будет существенно иным. Для них техника исполнения – прежде всего органическая составляющая конкретной культуры, конкретного стиля, жанра и местной традиции. Приемы звукоизвлечения, дыхания, фразировки и прочее не мыслятся вне культурного контекста, ибо сами являются важнейшими *смыслонесущими* элементами. Все эти вопросы настолько значимы, что вокруг них велись и ведутся горячие споры. И тем современным городским жителям, которые осваивают песенный фольклор как традиционную народную культуру, свойственно именно такое отношение к технике пения, где значимой становится ее связь с культурой.

Художественная деятельность обладает очень сложной организацией. И есть у этой деятельности две взаимосвязанные стороны – *внешняя* и *внутренняя*. Обе стороны одинаково важны, отсутствие одной из них ведет к невозможности осуществлять эту деятельность. Соответственно, и культура и техника художественной деятельности имеет отношение к обеим сторонам процесса, организует, направляет, оптимизирует эту деятельность как на внешнем, так и на внутреннем плане. Еще раз вспомним о спорте. Здесь уже давно развивается и практикуется специальная «спортивная психотехника»¹. Для того чтобы дей-

¹ Цзен Н., Пахомов Ю. Психотехнические игры в спорте. М., 1985; Гагонин А., Гагонин С. Психотехника рукопашной схватки. М., 1999.

ствия спортсмена были безупречными на внешнем (телесном, физическом) плане, они должны быть безупречно организованы на внутреннем плане. Это подтвердит любой борец, стрелок...

Теперь пример из области искусства. Пусть это будет пианист. Здесь привычным является употребление слова «техника» применительно к внешнему плану его исполнительского мастерства. Говорят: «у него блестящая октавная техника» или «мелкая техника у этого пианиста слабовата» и т.п. Во всех таких случаях имеется в виду некий способ движения рук и пальцев.

Несмотря на такую традицию словоупотребления, никто не будет отрицать важности внутренней стороны процесса – внимания, воли, эмоциональной организации исполнительского процесса, формирования и осуществления исполнительского замысла, образного мышления... Это – внутренняя сторона исполнительского процесса, где также проявляется мастерство и чему также необходимо учиться. Правда, у музыкантов-исполнителей, как правило, слово «техника» не используется. Тем не менее важность внутренней, психической составляющей в исполнительской технике музыкантами осознается. «Различные авторитеты наших дней... взяли на себя задачу научно обосновать последние достижения скрипичного искусства. Углубив теорию скрипичной игры, они включили в нее тщательный анализ физических элементов искусства, подходя к вопросу с естественнонаучной точки зрения и подтверждая свои выводы анатомическими таблицами, показывающими строение руки вплоть до ее мельчайших деталей. Тем не менее до сих пор – принимая во внимание, что целью этих старательно сформулированных принципов является их практический результат, – упускался из виду наиболее важный фактор, а именно фактор психический. Еще никогда не придавали достаточного значения психической работе, мозговой активности, контролирующей работу пальцев. Между тем, если данное лицо не способно к тяжелому умственному труду и длительной сосредоточенности, сложный путь к овладению столь трудным инструментом, как скрипка, является простой потерей времени»². Эти слова великого музыканта-педагога сохраняют свою актуальность и в наши дни.

А вот у актеров есть своя – актерская – психотехника. Все, по-видимому, зависит от специфики художественной специальности и от сложившихся в ее недрах традиций. Техника художе-

² *Ауэр Л.* Моя школа игры на скрипке. М., 1965.

ственного транса (составляющая главный предмет этой книги) – всего лишь *элемент* художественной психотехники в ее широком понимании, но элемент, обладающий *ключевым* значением. *Художественная психотехника* – понятие более широкое. Любой поиск путей, методов, приемов управления психическими процессами, направленный на совершенствование художественной деятельности, можно по праву считать исследованием в области художественной психотехники (например тренировка внимания или творческого воображения, управление сценическим самочувствием или развитие контактности у актеров, борьба со сценическим волнением у музыкантов-исполнителей)... Для решения подобных задач могут использоваться разные методы: медитативные техники, гипноз, аутогенная тренировка, йога, НЛП и т.д. Предмет наших интересов конкретнее. Нас интересуют не вообще разные психические процессы и управление ими в интересах художественной деятельности, а тот особый *способ организации сознания, который связан с формированием художественной реальности*. Или, другими словами, способ осознания реальности, который и превращает ее в *художественную* реальность. Это «волшебство» превращения и есть *художественный транс*.

2

Предмет нашего исследования соединяет в себе многообразие разнонаправленных моментов, своего рода полюсов. И мы должны будем выработать такой подход к предмету, который бы схватывал и удерживал это многообразие. Этот подход не может быть традиционно искусствоведческим, так как последний делает явный акцент на объективной, предметной стороне художественной деятельности, а если сказать точнее, на предметном ее результате – на художественном произведении (тексте). Нас же интересует художественная *деятельность*, процесс, прежде всего, *внутренний* аспект этой деятельности. Но это не может быть собственно и психологическое исследование. Его предмет выходит за рамки психологии, ибо последняя не обязана интересоваться собственно культурной спецификой художественной деятельности и художественного сознания.

Нам еще предстоит попытка найти адекватный подход, отвечающий *особенностям предмета*. Некоторые такие особенности мы можем назвать уже сейчас.

- *Субъектно-объектное* единство художественного действия. Это значит, что художественное действие не разворачивается лишь на внешнем плане, или только на внутреннем. Оба плана находятся в теснейшей взаимосвязи и взаимопревращении. Оно само есть соединение этих «полюсов». Тот факт, что мы делаем акцент на художественном сознании, на психотехнике, ничего в этом смысле не меняет. Художественное сознание, а следовательно, и художественная психотехника не существуют вне отношения к своему объекту, вне направленности как на объект, так и на субъект. Внешнее и внутреннее, объективное и субъективное, материальное и духовное соединены в предмете нашего исследования. Точно так же они должны соединяться в методе, в подходе.

- Единство *культуры и техники* художественного действия (художественной деятельности). Культура действия и техника действия имеют непосредственное отношение к *способу* действия. С технической точки зрения способ действия раскрывается в таких своих характеристиках, как эргономичность, эффективность, сложность или простота, оптимальность, легкость или трудность освоения (обучения) и т.д. С культурологической точки зрения, способ действия (деятельности) – есть важнейшая составляющая содержания культуры, он несет смыслы и ценности, за ним стоит определенная картина мира, он включен в культурный контекст, в традицию. В одной традиции некий конкретный способ действия может быть приемлемым, в другом – неприемлемым и т. п. Сказанное справедливо для любого способа действия. Тем большее значение подобные моменты имеют для искусства, для художественной деятельности.

- Единство художественного *сознания* и художественной *реальности*. Если рассматривать художественное сознание именно как способ, то оно прежде всего есть способ формирования особой художественной реальности. Об этом мы уже говорили ранее. Теперь же следует подчеркнуть, что *единство сознания и реальности* – не просто принцип, который желательно учитывать, а *существенная характеристика самого предмета исследования*. С точки зрения метода он может иметь ключевое значение.

- Единство *спонтанности и произвольности* технического (психотехнического) действия (единство «я делаю» и «со мной происходит»), возможность переходить от первого ко второму

и обратно. Это существенно для любого освоения и совершенствования деятельности. С одной стороны, важно понять «естественные» алгоритмы действия, как это происходит по природе. С другой стороны, отрабатывая отдельные приемы, мы превращаем произвольное, сознательно управляемое действие в автоматическую привычку. *Единство спонтанности и произвольности* имеет отношение к любой технике (борьбы, вождения автомобиля, фортепианной игры и пр.). Соответственно, эта проблема очень важна и для психотехники. И это тоже особенность нашего предмета.

Культура и техника – эти слова имеют смысл лишь по отношению к определенному действию. Именно действие и есть то, что осуществляет связь упомянутых полюсов. Говоря о художественном сознании в плане техники, мы, тем самым, акцентируем момент действия, т.е. действие сознания, действие по отношению к сознанию, действие с помощью сознания. Помимо этого, мы рассмотрим некое специфическое действие, которое можно обозначить как *психотехническое действие*. Психотехническое действие *есть особое действие, направленное на овладение процессами сознания, его ресурсами и возможностями*. Психотехническое действие в нашем смысловом контексте, с одной стороны, генетически связано с художественным действием, с другой стороны, отличается от него. Оно является *преобразованным (превращенным в упражнение или в осознанный технический прием) художественным действием*. Элементы любой деятельности могут быть превращены в специальные упражнения, помогающие развивать способности, которые нужны для успешной реализации этой деятельности. Так во всем. Наш случай – не исключение.

Непосредственным же предметом, в исследовании которого должны быть реализованы все вышеперечисленные принципы, выступает *художественный транс*. Подробнее об этом будет сказано в дальнейшем.

3

Таким образом, перед нами одна цель, но цель эта имеет две стороны.

А. Построение *теоретической модели*, описывающей художественный транс, его механизмы и закономерности в единстве его внешней и внутренней сторон, а именно, переход в иную реальность = переход в иное состояние сознания. Теоретическая

модель рассматривает этот процесс в аспекте того, *как он происходит*.

Б. Формирование *практического метода* освоения художественного транса и связанных с ним возможностей. Это значит, что мы должны будем построить систему приемов, техник, упражнений, методик, направленных на то, чтобы обеспечить возможность контролируемого (сознательного, произвольного) вхождения в иную реальность (измененное сознание) и выхода из него, а также (и это главное) возможность *целенаправленного и осознанного действия* в этой реальности. Или: нам нужно превратить художественный транс и все его эффекты из того что *происходит* в то что мы *делаем*. И для этого нам необходимо построить особую систему психотехнической практики – *психотехнический практикум*.

Таким образом, мы получим *инструмент теоретического и практического освоения культуры и техники художественного транса, а через него – художественного сознания*.

В чем смысл подобных попыток? Какова гипотетическая ценность предполагаемых результатов и какова возможная практическая польза? Кому, зачем и почему это может быть нужным (ценным) в принципе?

Отвечая на эти вопросы, выделим два основных момента. *Во-первых*, потребность исследовать проблемы художественной психотехники (в самом широком смысле слова), а также потребность формировать и совершенствовать практические методы психотехнической работы существует *внутри* художественной культуры. Движение в этом направлении отвечает нуждам художественной практики как в плане творческой деятельности, так и в плане художественного образования (профессионального, прежде всего). Логика здесь предельно простая: совершенное владение деятельностью предполагает освоение техники этой деятельности.

Во-вторых, развитие художественной психотехники может оказаться ценным и *за пределами* собственно искусства. Психотехнический потенциал искусства огромен. Он может быть с успехом использован для решения гуманитарных достаточно широкого круга задач. Это развитие творческих способностей человека и применение их в сферах, не имеющих прямого отношения к искусству. Сюда относится и возможность использования приемов и практик художественной психотехники для

решения тех или иных психологических проблем (например в психотерапии), или в сфере педагогики, или в качестве инструмента личностного роста, гармонизации сознания и т.п.

Теперь об этих двух моментах чуть более подробно.

Начнем с первого момента, с того, что мы обозначили с помощью слова «*внутри*» – внутри искусства, художественной культуры, художественной деятельности, художественного образования. В этом смысле данное теоретическое исследование выглядит как работа в области *теории искусства*, как попытка узнать что-то еще о механизмах художественного восприятия, художественного мышления, а главное, о законах *художественной реальности*, существование которой мы фактически постулируем. А полученное знание – это *знание об искусстве*. Что же касается практической стороны вопроса, то в этом случае речь может идти о технологии формирования духовных качеств, необходимых, в первую очередь, для людей, так или иначе связавших себя с искусством.

А что, разве в этой области возникла проблемная ситуация? Разве художественная деятельность и без того не умеет воспроизводить сама себя? Разве уровень современных профессионалов в искусстве (композиторов, музыкантов-исполнителей, художников, актеров...) не говорит о том, что художественная культура ни в чем подобном не нуждается, что она вполне самодостаточна? Зачем привносить что-то иное туда, где и так все хорошо? Эти и подобные вопросы вполне справедливы и могут даже поставить в тупик. Однако ответ на них существует.

Дело в том, что эти вопросы сами по себе справедливы, за исключением некоторых предпосылок, которые в них неявно содержатся. Вопросы эти как бы возражают против произвольных попыток *привнести* в художественную практику (и художественную педагогику) нечто *извне*, нечто такое, что не вырастает органическим образом из самой художественной культуры, а следовательно, чужеродное. А чужеродное может оказаться вредным или, как минимум, опасным. «Не навреди». А это очень серьезно.

Но разве мы действительно намерены «привносить» в художественную практику (культуру) нечто «извне», нечто «чужеродное»? На этот вопрос мы должны дать отрицательный ответ. Нет нужды что-либо привносить извне. *Художественная культура всегда включала в себя соответствующую художественную психотехнику, а художественная психотехника была*

и остается важнейшим элементом художественной культуры. Этот элемент нередко содержится в культуре, так сказать, латентно, в неявной, скрытой форме. И передается соответствующий аспект художественного мастерства от Учителя к Ученику, не будучи выделенным в самостоятельную дисциплину. Такая передача, собственно, входит в традиционное понятие «Школы». Психотехнический опыт как бы вплетен (или растворен) в том художественном опыте, который приобретает ученик, общаясь с учителем. Например, у ученика-пианиста нет такого учебного предмета, как «психотехника музыкального исполнительства», но психотехническую культуру, так или иначе, он приобретает на уроках по специальности.

Искусству присуща тенденция рефлексировать себя, быть самому себе зеркалом, в котором нередко отражаются глубинные сущностные моменты, не поддающиеся наблюдению. Из самого искусства, из художественных произведений (из художественной литературы, прежде всего) мы можем почерпнуть знание о художественной реальности и художественном трансe. Другое дело, что знание это содержится в зашифрованном виде, его понимание – специальная задача. Помимо художественных произведений есть иные культурные тексты, где соответствующие вопросы ставятся и обсуждаются в явном виде. К этому всему мы еще вернемся в свое время.

Тезис о латентном и диффузном характере психотехнического знания в искусстве не имеет столь универсального значения. Из этого правила есть исключения. И весьма существенные. Самый убедительный и яркий пример – профессия актера, а именно то, что называется «школой актерского мастерства». Актерская психотехника – специальный предмет как теоретического изучения, так и практического освоения. Теория и практика профессиональной художественной (актерской) психотехники давно имеет постоянную прописку и в теории театра, и в системе актерского образования, т.е. в практике. И этим система профессиональной подготовки актера отличается от всех остальных профессиональных художественных школ.

У музыкантов, например, такого отдельного предмета не существует. Зато стремление так или иначе скомпенсировать его отсутствие проявляется с достаточной отчетливостью. В свое время возникло устойчивое словосочетание – «психотехническая школа». Под этим подразумевалась неформальная общность учеников и последователей Г.Г. Нейгауза, придававших особое зна-

чение именно внутренней стороне исполнительского искусства (и, соответственно, музыкальной педагогики). Автор известной среди музыкантов книги «У врат мастерства» Г. Коган, идейно примыкавший к психотехнической школе, писал (в предисловии к этой книге): «Из числа деятелей искусств в настоящей книге особенно часто вспоминается Станиславский. В этом нет ничего удивительного. Общеизвестна роль, какую сыграл Станиславский в разработке вопросов психологии исполнительского творчества»³. В этом смысле Г. Коган далеко не одинок. Многие музыканты отдают должное системе Станиславского и даже испытывают нередко к актерам своего рода зависть по поводу того, что именно актерская специальность имеет развитую профессиональную психотехнику. При этом они иногда делают попытки применить ее отдельные элементы в своих целях.

Интересно, что Станиславский, в свою очередь, испытывал к музыкальной профессии встречное чувство «белой зависти». Вот что он пишет в книге «Моя жизнь в искусстве»: «Какое счастье иметь в своем распоряжении такты, паузы, метроном, камертон, гармонизацию, контрапункт, выработанные упражнения для развития техники, терминологию, обозначающую те или иные артистические представления о творческих ощущениях и переживаниях. Значение и необходимость этой терминологии давно уже признаны в музыке. Там есть узаконенные основы, на которые можно опираться, чтобы творить не на авось, как у нас»⁴.

Парадокс? Только кажущийся. Приглядимся внимательнее и постараемся понять, кто чему завидует. Станиславский, говоря о преимуществах музыкантов, обращает внимание на более детализированную проработку именно *объективной стороны* музыкальной деятельности, т.е. *внешний план*. «Такты, паузы, метроном, камертон, гармонизация, контрапункт» – все это суть объективации музыки, то, что можно «положить на стол». Когда же музыканты обращаются к работам Станиславского, они стремятся получить в свои руки инструмент, позволяющий обрести большой контроль над *субъективной стороной* творческой деятельности, над тем, что составляет ее *внутренний план*.

³ Коган Г. У врат мастерства. М., 1977. С. 10.

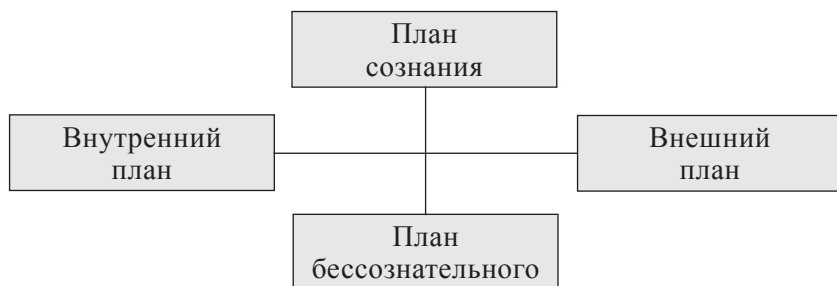
⁴ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1954. Т. 1. С. 369–370.

Если попытаться выявить то общее, что объединяет эти противоположные (встречные) устремления, то этим общим окажется пересечение, соединение, синергизм действия субъективной и объективной сторон художественной деятельности, ее внутреннего и внешнего планов. Мы видим две встречные тенденции, за которыми стоит один смысл – *стремление к гармоническому равновесию внешней и внутренней (объектной и субъектной) сторон творческой деятельности* в своем виде искусства и формирование такой технологии, которая обеспечивала бы это равновесие. Строго говоря, это одна тенденция, но развивается она в разных условиях и из разных исходных предпосылок, имея единую целевую направленность.

За этой тенденцией, как правило, обнаруживается и другая – *стремление к достижению гибкого взаимодействия и гармонического равновесия сознательного и бессознательного, произвольного и непроизвольного, преднамеренного и спонтанного, «я делаю» и «со мной происходит»*. «Одна из главных задач, преследуемых «системой», заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием», – так сформулировал эту идею К.С. Станиславский⁵. Для музыкантов эта мысль близка и естественна, как и для актеров. Здесь ничего и никому не нужно объяснять и доказывать. Вмешательство и поддержка бессознательного в деятельности музыканта – очевидный и постоянный элемент ежедневной практики музыканта.

Итак, как музыка, так и театральное искусство – и есть все основания считать, что в этом с ними окажутся солидарными и другие искусства, – обнаруживают потребность в постоянном развитии и совершенствовании такой творческой технологии, которая отвечала бы, как минимум, двум взаимосвязанным задачам: а) установление гармонического единства и взаимодействия *внешней и внутренней* сторон художественной деятельности, б) установление гармонического единства и взаимодействия *сознательного и бессознательного* аспектов художественной деятельности. Это – идеал, недостижимая цель, но она диктует общее направление движения. Ее легко выразить в следующей схеме:

⁵ Станиславский К.С. Работа актера над собой. М., 1938. С. 14.



Поиски в области художественной психотехники не есть некий странный изыск или прихоть, не есть нечто искусственно привносимое в художественную культуру извне, тем более, не есть нечто ей чуждое. Это – движение, имманентное самой художественной культуре, выходящее из нее самой. В перекрестье двух смыслов – *культура* и *техника* – находится предмет нашего интереса. Нас интересует та сторона художественной культуры, которая несет в себе нормы художественного сознания, и только такая психотехника, которая соответствует этим культурным нормам.

Теперь вернемся к проблемной ситуации. Мне представляется, что она все же есть, причем весьма драматическая. И возникла она не сегодня, а созревала постепенно. Проблема досталась нам в наследство от XX века, когда все более и более накапливалось противоречие между внутренним и внешним, сознательным и бессознательным аспектами художественной деятельности. Трещина между ними постепенно разрасталась, достигая порой катастрофических масштабов.

С одной стороны, прошедшее столетие дает нам немало ярких примеров того, как рациональное, рассудочное, умозрительное отрывается от живой органики художественного процесса, от непосредственной душевной жизни художника, его интуиции, чувств и пр. Произведение при этом как бы полностью объективируется, превращается в вещь, существующую отдельно от человека. В частности, сочинение музыки могло становиться полностью алгоритмизированным процессом. Эта тенденция в пределе стремилась к тому, чтобы полностью «эмансипировать» музыку и музыкальное произведение от человека и всего человеческого.

С другой стороны, не меньше примеров и прямо противоположного характера, когда именно иррациональное, алогичное,

спонтанное оказывается наиболее значимым и ценным, когда именно бессознательное (глубинно-внутреннее) возводится на пьедестал и объявляется главным источником художественного. Все эти примеры хорошо известны, и мы их рассматривать не будем, а воспользуемся вышеприведенной схемой, чтобы эту тенденцию проиллюстрировать:



С одной стороны – объективация и рационализация, акцент на сознательность. С другой – уход в субъективное и иррациональное, акцент на бессознательном.

Эти кризисные явления неоднократно подвергались подробному критическому анализу. Название одной из книг Ханса Зедльмайра звучит как прямой диагноз ситуации – «Утрата середины». Мне кажется, что именно ощущение *утраты середины* (гармонии, равновесия и целостности) и стремление к ее новому обретению рождает тенденции противоположной направленности, возникающие как реакция на кризис и попытки поиска выхода. Сказанное можно понимать в качестве одного из ответов на вопрос «Зачем?». Все, что так или иначе работает в направлении *обретения середины*, оправдывает затраченные усилия. Есть и иные соображения, быть может, не столь фундаментальные. Приведу лишь одно из них. Сравним две ситуации (два сценария):

Ситуация первая. Художественная культура развивается сравнительно медленно. При этом существует некоторый известный и относительно устойчивый набор стилей, форм, жанров, творческих амплуа и т.п. Человек может выбрать себе что-то определенное в соответствии со своими склонностями

и развиваться в выбранном направлении практически всю жизнь. В этой «нише» нет проблемы взаимопонимания, ибо все ее «обитатели» говорят примерно на одном и том же языке.

Ситуация вторая. Художественная культура развивается стремительно. За период времени приблизительно равный человеческой жизни она успевает проделать огромный путь. Горизонты художественной культуры распахнуты. Коммуникативное пространство перенасыщено, языки перемешаны. Возможность существовать «в нише» призрачна. Проблема понимания встает во весь рост.

Ситуация первая вполне позволяет обойтись без того, чтобы ставить проблему художественной психотехники в явном виде. Целостность освоения культуры обеспечивается целостным характером существования внутри собственного, достаточно стабильного культурного пространства. Психотехническая культура осваивается как бы в теновом режиме, будучи интегрированной в поток опыта, транслируемый от учителей к ученикам.

Ситуация вторая лишает нас подобной счастливой возможности. Она ставит перед необходимостью постоянно «учить языки», осваивать новые горизонты смыслов, непрерывно учиться понимать и чувствовать. И вот здесь-то специальная система профессиональной художественной психотехники оказывается как нельзя более кстати.

Нужно ли доказывать, что наша культурная ситуация значительно ближе к этому второму варианту?

Теперь несколько слов о ценности (возможной полезности) художественной психотехники *за пределами искусства*. Здесь мы попадаем в существенно иное смысловое пространство. Если до этого места мы понимали теоретическое исследование проблем художественного сознания и художественной реальности как работу в области *знания об искусстве*, то тут мы сталкиваемся с необходимостью понимать это как работу в области *знания о человеке*. При этом вовсе не обязательно сразу же ассоциировать это именно с психологией, хотя последнее как бы напрашивается. Ведь это именно человек обладает способностью организовывать свое сознание разными способами и помещать себя, таким образом, в разные системы реальности. И если он получает в свои руки инструмент контролируемого изменения сознания и перехода в соответствующую реальность, то тем самым он *расширяет сферу своей свободы*. Как ему свободой

воспользоваться? Это открытый вопрос, и ему его решать. Мы же пока ограничимся следующей констатацией: *в иной реальности и связи явлений могут быть иными, а значит, могут открываться иные, не доступные ранее возможности познания и действия.*

Иным становится и смысл практических методик. Они выступают уже в качестве технологии личностного развития (роста), решения личностных проблем, а также развития профессиональных качеств, таких как развитие творческого потенциала, интуиции, способности ориентироваться в социальном пространстве, саморегуляции, воздействия на других людей и т.п. Для художественной психотехники эти задачи не являются специфическими, но потенциалом для их решения она обладает. И потенциалом весьма серьезным.

* * *

Теперь несколько слов о внутренней содержательной логике книги. Как и в большинстве исследовательских работ, в ней есть некая центральная идея, составляющая ее смысловое ядро и иные, более широкие смысловые контексты, в которых эта главная идея рассматривается, анализируется, развивается. Некоторое представление о смысловом *контексте* мы постарались дать. Теперь очередь дошла до смыслового *ядра*.

Смысловым ядром данной работы является идея *художественного транса* – особого состояния сознания, связанного с искусством. Здесь я должен сразу расставить точки над «и». Я безоговорочно отношу себя к числу тех, кто считает, что такое состояние существует и оно является необходимым условием полноценного контакта человека с художественным произведением, независимо от позиции (автор, исполнитель, реципиент), занимаемой человеком по отношению к произведению. Эта идея, с одной стороны, представляется мне убедительной и многое объясняющей. С другой стороны, практические опыты постоянно давали мне многочисленные подтверждения ее верности, о чем я и постараюсь сказать подробнее в дальнейшем.

Художественный транс предстает перед нами в двух основных качествах.

А. Как *атрибут художественной культуры*, как один из важнейших внутренних *механизмов* искусства, необходимое условие художественной деятельности и одновременно естественное

следствие полноценного контакта человека с художественным произведением. Взятый в таком его качестве художественный транс правомерно назвать *спонтанным художественным трансом*. Он – то, что с нами *происходит*. Даже в том случае, если мы об этом и не подозреваем. А ведь в большинстве случаев мы действительно об этом не подозреваем. Во всяком случае, не задумываемся.

Б. Как *предмет сознательного и целенаправленного освоения*. Здесь он – то, что мы *делаем*. И наша задача – найти приемы и способы *произвольного вхождения* в данное состояние, *произвольного выхода* из него, а также *управляемого пребывания* в этом состоянии и использования его специфических возможностей для решения тех или иных (творческих) задач. Последнее означает, что мы можем не только находиться в этом состоянии, произвольно регулируя его глубину, но и *что-то делать* в этом состоянии. В этом качестве художественный транс интересен не столько своей спонтанностью, сколько своей контролируемостью. И его уместно назвать *контролируемым художественным трансом*.

Можем ли мы ответить на вопрос, какой художественный транс – спонтанный или контролируемый – интересует нас в большей степени? Думаю, что такой вопрос не имеет смысла даже ставить. Ведь для того, чтобы его освоить, для того, чтобы его контролировать, мы должны понимать, как он происходит. С другой стороны, приобретая опыт произвольного вхождения в транс, опыт сознательного «путешествия» по его пространствам, мы больше узнаем о нем самом. Так, аквалангист, совершая произвольные погружения в морские глубины, узнает все больше и больше о том, что в них таится.

Это – две стороны одной медали, и разорвать их мы не можем. Мы можем в своем изложении делать акцент в одном случае на спонтанном художественном транссе, изучая его как некий естественный механизм, трактуя его как предмет *теоретического* исследования, в другом случае – на контролируемом художественном транссе, трактуя его как предмет нашей целенаправленной *практической* деятельности. Эту практическую сторону мы специально рассмотрим в практических приложениях («практикумах») к некоторым теоретическим главам.

Часть первая

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТРАНС

Глава первая

К ИСТОРИИ ВОПРОСА

Комплекс идей, в русле которых движется предлагаемая вашему вниманию работа, имеет длинную историю. Многие из них стали предметом теоретического осмысления очень давно. Разные проблемы встречаются здесь, и каждая из них имеет свою историю. Эта многогранность ставит перед нами задачу объединения разных смысловых линий в единую картину. Поэтому поступим следующим образом. Поставим во главу угла задачу воссоздания *панорамы* идей и проблем, с которыми связано содержание *данной* работы. Что же касается исторической последовательности их появления во времени, то эту сторону вопроса будем считать подчиненной и второстепенной. Иными словами, *структура* идейно-смыслового контекста, в рамках которого определяется содержание *данной* работы, для нас гораздо важнее, чем *процесс* развития этого контекста. Начнем с того, что в работе есть ряд ключевых тем, проходящих от начала до конца, постоянно обсуждаемых, так или иначе взаимодействующих между собой и составляющих в своей совокупности нечто вроде идейного каркаса всей конструкции. Они существовали, они изучались, они обсуждались и раньше.

К таким темам мы отнесем следующие:

- 1) искусство и особые состояния сознания;
- 2) художественная реальность;
- 3) художественная психотехника.

Для нас существенным является единство, связь перечисленных моментов, в *данной* работе они выступают в качестве разных граней одной темы.

Искусство и особые состояния сознания. Данной темы касались многие. Она стала «общим местом», а это, между прочим, хороший повод, чтобы отодвинуть ее в сторону, сделать фоновой и в конце концов вообще перестать обращать на нее внимание. Такая тенденция действительно существует. Однако проблема измененного сознания, связанного с искусством, возвращается, настойчиво напоминает о себе, заявляет о своей исключительной важности, что дает нам право, не концентрируя внимания на логике последовательного развития данной проблемы, попытаться найти ряд выразительных и, главное, разных *примеров* подхода к ней с тем, чтобы увидеть ее внутреннее разнообразие и многогранность. Представим это как некий набор разных взглядов на один предмет. Быть может, эти разные взгляды помогут нам сформировать некую цельную картину?

«Ион». Так называется известный диалог Платона, имеющий прямое отношение к обсуждаемой теме. В нем, во-первых, утверждается и обосновывается исключительно высокая роль особых состояний в творческой работе художника и, во-вторых, выстраивается, говоря современным языком, такая модель художественного творчества и художественной коммуникации (здесь оба процесса оказываются абсолютно нерасчленимыми), где этому измененному состоянию принадлежит ключевая роль. Характеризуя состояние творческого вдохновения художника, актера и тот эффект, который производит их искусство на людей, Платон предлагает метафору магнита. Все знают, что магнит «не только притягивает железные кольца, но и сообщает им такую силу, что и они способны делать то же самое... т.е. притягивать другие кольца, так что иногда получается очень длинная цепь из кусочков железа и колец, висящих одно за другим, и вся их сила зависит от того камня. Так и Муза – сама делает вдохновенными одних, а от них тянется цепь других, одержимых божественным вдохновением»¹.

Обратим внимание на три существенных момента. *Во-первых*, Платон, безусловно, считает и состояние творчества, и состояние, возникающее в процессе художественного восприятия измененным, необычным состоянием, т.е. трансом. *Во-вторых*, состояния художника, исполнителя и зрителя, будучи

¹ Платон. Соч.: В 3-х т. М., 1968. Т. 1. С. 138.

состояниями одной и той же природы, способны передаваться от одного к другому, создавая единую цепь. В-третьих, Платон характеризует это состояние как *одержимость* в точном и прямом, а не в переносном смысле этого слова, специально акцентируя внимание на этом: «Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; точно так и хорошие мелические поэты: подобно тому, как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения; ими овладевают гармония и ритм, и они становятся вакханками и одержимыми. Вакханки, когда они одержимы, черпают из рек мед и молоко, а в здравом уме не черпают: так бывает и с душою мелических поэтов, — как они сами о том свидетельствуют»². Возможно, эта идея идет от его учителя — Сократа. Последний неоднократно говорил, что у него в душе постоянно звучал некий вещий голос: «Раньше все время обычный для меня вещий голос моего гения слышался мне постоянно и удерживал меня даже в маловажных случаях, если я намеревался сделать что-нибудь неправильное»³.

Сказанное можно интерпретировать как некий психический феномен присутствия во внутреннем мире человека *иного сознания*, своеобразное *непатологическое расщепление сознания*. Такое расщепление можно считать одним из важных компонентов художественного транса. Это, как правило, остается незамеченным при обычном художественном восприятии, а вот в актерской деятельности целенаправленное освоение данного феномена является профессионально необходимым. Вот как пишет об этом Ф.И. Шаляпин: «Актер стоит перед очень трудной задачей — задачей раздвоения на сцене. Когда я пою, воплощаемый образ передо мною всегда на смотрю. Он перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует»⁴.

Далее мы неоднократно будем иметь возможность убедиться в том, что аналогичное частичное расщепление сознания характерно не только для актерского труда, но и для состояния художественного восприятия. А сейчас обратим внимание на то,

² Платон. Соч.: В 3-х т. М., 1968. Т. 1. С. 138.

³ Там же. С. 110.

⁴ Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М., 1990. С. 95.

что Шаляпин, во многом развивая, по сути, платоновский взгляд на художественное вдохновение, добавляет к нему новый момент. Это – *сознательный контроль*. Такое уточнение платоновской позиции вполне объяснимо. Шаляпин пишет об этом с позиции профессионального творца. Его не может удовлетворить роль пассивного проводника творческих эманаций, протекающих от высших сил (или из сферы бессознательного), пассивно ожидающего прихода вдохновения. У Платона художник выступает в модусе «со мной происходит», активная роль принадлежит не ему, а той силе, которая действует через него. Заметим, что Шаляпин не разрушает этой картины, не отрицает этого механизма, а существенно его дополняет. Помимо художника, находящегося внутри процесса и транслирующего творческую энергию, идущую «откуда-то», существует еще один художник – двойник, – контролирующий весь этот процесс извне, и не только контролирующий, но и направляющий его в то или иное русло, и не только направляющий, но способный вызвать, запустить весь этот механизм или же остановить его. Это и есть «раздвоение», о котором писал Шаляпин.

Вот отрывок из цитированной уже книги Ф.И. Шаляпина «Маска и душа», где со всей отчетливостью выражена его позиция по поводу взаимодействия спонтанного и произвольного, бессознательного и сознательного, «со мной происходит» и «я делаю»: «Есть в искусстве такие вещи, о которых словами сказать нельзя. Я думаю, что есть такие же вещи и в религии. Вот почему и об искусстве, и о религии можно говорить много, но договорить до конца невозможно. Доходишь до какой-то черты – я предпочитаю говорить, до какого-то забора, и хотя знаешь, что за этим забором лежат необъятные пространства, *что есть* на этих пространствах, объяснить нет возможности. Не хватает человеческих слов. Это переходит в область невыразимого чувства. Есть буквы в алфавите, и есть знаки в музыке. Все вы можете написать этими буквами, начертить этими знаками. Все слова, все ноты. Но... Есть *интонация вдоха* – как написать или начертать эту интонацию? Таких букв нет.

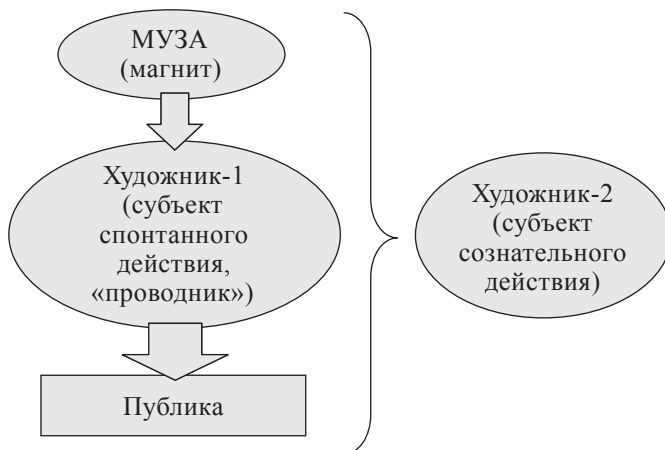
Как у актера возникает и формируется сценический образ, можно сказать только приблизительно. Это будет, вероятно, какая-нибудь половина сложного процесса – то, что лежит по ту сторону забора. Скажу, однако, что сознательная часть работы актера имеет чрезвычайно большое, может быть даже решающее значение – она возбуждает и питает интуицию, оплодотворяет ее.

Для того чтобы полететь на аэроплане в неведомые высоты стратосферы, необходимо оттолкнуться от куска плотной земли, разумно для этой цели выбранного и известным образом приспособленного. Какие там осенят актера вдохновения при дальнейшей разработке роли – это дело позднейшее. Этому он и знать не может и думать об этом не должен – придет это как-то помимо его сознания; никаким усердием, никакой волей он этого предопределить не может. Но вот от чего ему оттолкнуться в его творческом порыве, это он должен знать твердо. Именно знать»⁵.

Концепцию Платона изобразим на следующей схеме:



А это – та же схема, но с Шляпинскими добавлениями:



⁵ Шляпин Ф.И. Маска и душа. М., 1990. С. 65.

Как мы видим, она отличается тем, что в ней появился новый элемент – активное и сознательное «я» художника, который, с одной стороны, остается включенным в платоновскую схему и испытывает воздействие «Музы», с другой стороны, помещает себя вне этого механизма и оказывает на его работу свое управляющее воздействие («раздвоенность»). Это, собственно, и есть *контролируемый художественный транс*. В этой схеме человек выступает в двух функциональных ролях: а) как субъект спонтанного действия и б) как субъект сознательного действия.

Признаемся, рисуя вторую схему, мы не были до конца последовательными. У Платона она имела однонаправленный характер. С введением «дополнительного элемента» картина меняется, вообще говоря, более радикальным образом. Прежде всего, это должно было бы коснуться стрелок, изображающих направленность действия. Здесь действие становится взаимодействием, и все значительно усложняется. Но мы пока оставляем эти моменты в стороне.

Было бы неверным называть эту схему «шляпинской» без всяких оговорок. Во-первых, сам автор книги «Маска и душа» подобных схем не рисовал. Во-вторых, творческий метод Шаляпина никоим образом не сводится к данной (и какой бы то ни было) схеме. В-третьих, значение сознательного контроля над процессами взаимодействия с бессознательным хорошо понимал и отстаивал не только Шаляпин. На этой же позиции, фактически, стояли многие другие великие творцы, среди которых такие, как К.С. Станиславский, М.А. Чехов, Г.Г. Нейгауз и другие художники и педагоги, понимавшие роль бессознательного и значение сознательного, волевого творческого действия. Кроме того (и это для нас особенно важно), эта схема носит достаточно обобщенный характер, она допускает различные толкования и различные расстановки акцентов. Эта гибкость схемы позволит использовать ее для лучшего понимания отличий между разными позициями по отношению к проблеме измененного (особого) состояния сознания (творческого состояния) в искусстве.

Выделим три группы таких различий.

Первая группа касается трактовки смысла самого верхнего элемента схемы, обозначенного словами «муза» или «магнит». Речь, собственно, идет об *источнике* изменений. Здесь следует выделить два момента: а) природа источника, б) роль (или функция) источника.

Вторая группа относится к различиям в понимании среднего элемента (или средних элементов) схемы. У нас этот элемент (уровень) обозначен словом «художник». И здесь, в первую очередь, стоит вопрос о его роли в процессе, насколько эта роль активна или пассивна.

Третья группа связана с возможностью по-разному относиться к роли публики или, если речь идет об отдельном человеке (зрителе, слушателе, читателе), к роли *реципиента*. Сюда же относится вопрос взаимосвязи между художественным трансом и художественной коммуникацией.

Наибольший интерес для нас представляет первая группа, так как именно с ней связана сама динамика трансовых состояний, и поэтому ей мы уделим больше внимания, чем двум другим.

Вернемся в этой связи к платоновской модели. Как раскрывалась в ее контексте природа верхнего элемента? Если не понимать платоновский текст иносказательно, на что он сам не дает никаких оснований, то источник вдохновения имеет здесь божественную (в буквальном, а не переносном смысле) природу. Он трансцендентен относительно художника и его деятельности. При этом активная роль принадлежит именно источнику. Следовательно, талант художника состоит в его пригодности для выполнения функции пассивного транслятора творческих эманаций некой высшей силы: «Муза – *сама* (курсив мой. – Ю.Д.) делает вдохновенными одних, а от них тянется цепь других, одержимых божественным вдохновением»⁶. Обратим внимание на то, что в этой схеме специфика собственно художественно-творческого состояния не подчеркивается никоим образом. Напротив, проводится недвусмысленная параллель (можно сказать, ставится знак равенства) между художественным вдохновением и экстатическим состоянием вакханок и корибантов. Чем отличается художник от вакханки, шамана или спирита из *этой* схемы, мы узнать не можем.

Платоновский ответ, очевидно, не является точкой зрения исключительно данного философа. Он представляет собой распространенную точку зрения, хотя в разных культурах, в разные эпохи проявлявшую себя по-разному. Само собой разумеется, что представление о музах и их функциях есть не что иное, как мифологическая форма утверждения именно этой мысли.

⁶ Платон. Соч.: В 3-х т. М., 1968. Т. 1. С. 138.

Однако вплоть до настоящего времени можно и услышать и прочесть нечто о музах или о внезапно посетившем художника вдохновении, выражающее, пусть метафорически, нередко эту же идею: художник – транслятор, а истинный источник находится в высших сферах. Эта идея очень часто артикулируется и утверждается самим искусством. Когда-то в переносном, а когда-то и в прямом смысле. Вспомним пушкинского «Пророка». Его же «Египетские ночи». Его же «Моцарта и Сальери»...

Иное, тоже весьма влиятельное понимание природы верхнего элемента модели заключается в отождествлении его с личным бессознательным (или подсознанием) человека. Это, собственно, та сила, которая находится в самом человеке, так сказать, внутри него, но, тем не менее, не принадлежит ему в том смысле, что он не способен ее контролировать, ею управлять. Он даже не способен ее видеть, зато она его видит, им управляет, организует его жизнь, режиссирует его судьбу, координирует работу всех его органов, всего его организма... И даже содержание его сознания, его мысли и чувства во многом определяются ею. Как тут не заметить аналогию между этим вполне естественным явлением и рядом мифологических существей, наделенных властью над человеком и его жизнью. Понятно, что отношение к этому источнику могущества может быть различным – от предельно почтительного, близкого к религиозному, сочетающему безграничную веру, благоговейные трепет и молитвенную просьбу, до цинично-утилитарного, «хакерского». В последнем случае подсознание рассматривается просто как некий «ресурс», которым необходимо поскорее овладеть и воспользоваться, не важно каким способом. В одном случае к подсознанию относятся уважительно как к субъекту, может быть даже как к существу высшего порядка. В другом – как к объекту, как к своего рода машине, пусть и очень сложной. Между этими крайностями лежит отношение к *нему* как к части *меня*, части важной и сокровенной.

Однако нас интересуют не столько различные подходы к бессознательному, сколько различные подходы к проблеме художественных творческих состояний. Их много, но у нас нет задачи разбирать их по отдельности. Мы позволим себе сильное огрубление реальной картины и сведем все многообразие оттенков к трем позициям – двум крайним и одной средней. Условно говоря, если представить себе отношение сознательной и бессознательной компоненты художественно-творческого процес-

са в виде весов, то в одном случае явно перевешивает чаша, соответствующая роли сознательных процессов, в другом – чаша, соответствующая роли подсознания. Но есть еще и вариант относительного динамического равновесия.

Начнем с варианта, где явно доминируют сознательные процессы. Заметим, что соответствующая позиция проявляется не только и не столько в текстах и высказываниях, сколько в практике. Забавно то, что эта установка, утверждающая приоритет сознания, сама чаще всего не осознается. Как проблема и, следовательно, как способ ее решения. Все как бы само собой разумеется. Само собой разумеется, что искусство, как и все на свете, подчиняется неким законам. Эти законы постигаются разумом, ибо разум на то и существует, чтобы постигать законы. Художник не первым пришел в этот мир и не первым начал постигать законы мира и, в частности, законы красоты (законы художественного совершенства). До него это делали другие, чей опыт зафиксирован в культуре. Учись, постигай мир, постигай законы твоего вида искусства, осваивай опыт великих, осваивай культуру. Развивай способности, прежде всего процессы сознательного характера – внимание, волю, наблюдательность, сообразительность, эмоциональную устойчивость и т.д. – вот императивы этого «солнечного», «аполлонийского» пути. Без всяких специальных на то деклараций именно так построено обучение большинству художественных специальностей. Описание подобного пути к вершинам мастерства в несколько иронической форме Пушкин вложил в уста своего Сальери.

Понятно, что делая сознательный акцент на сознательных способностях, человек, независимо от своих намерений, развивает также и подсознательные механизмы, на которые опираются функции сознания. Но акцент, безоговорочно сделанный на сознательном, может стать камнем преткновения на пути развития иной стороны целого, а следовательно, и на самом целом.

Акцент на «солнечной стороне», на сознательности не обязательно связан именно с рационализмом, как это может показаться. Речь может идти также и о сознательной *воле*. Не о шопенгауэровской воле, которая ассоциируется с бессознательным, а именно о человеческом сознательно-волевом действии. Такая установка имеет определенный психотехнический аспект, ибо от нее, в частности, зависит способ организации своего внимания и иных сознательных процессов в процессе творческой работы. В частности, особое значение приобретает вопрос

о возможностях и путях произвольного приведения в состояние мобилизации своего психического аппарата, об управлении вниманием, воображением, мышлением, о синтезе чувства, разума и воли и т.п. И этот путь вовсе не является тупиковым, хотя, как может показаться, здесь игнорируются бессознательные процессы. Но это не так. В качестве примера укажем работу К.А. Мартинсена «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано». Вторая глава этой книги имеет выразительное название – «Звукотворческая воля». «Творческое начало, – пишет он, – зарождаюсь в душе, как своим первоисточнике, превращается в чувство, становится переживанием и перевоплощается в действие, только возбудив мысль (в музыке – через слух), и уж таким путем включает в указанный процесс и тело. И действительно, существуют некие физические предощущения (исходящие от тела) подлинного творческого акта, которые к тому же непосредственно связаны с действенным переживанием звукотворческой воли. Я хочу объединить их формулой: *приведение в состояние готовности нервов и мышечной системы*»⁷. В этой формуле замечательным образом связаны, как минимум, две важные идеи. Во-первых, идея художественно-творческого состояния как особой мобилизации душевных сил, состояния активного, состояния повышенной осознанности. Во-вторых, идея синтеза многих процессов и функций в едином творческом акте. Обращает также внимание неоднократное подчеркивание автором значения телесных ощущений и даже «предощущений». Таким образом, особое творческое состояние в искусстве предстает здесь как а) состояние *повышенной активности* душевных сил, состояние их мобилизации, б) состояние *повышенной осознанности*, в) состояние *синтеза* душевных сил (функционального синтеза), г) состояние с особой ролью *телесных* ощущений, которые органически включаются в развитие творческого процесса, т.е. приобретают далеко не только телесный смысл.

Противоположным вариантом подхода к пониманию творческого (измененного) состояния в искусстве является, как было сказано ранее, подчеркивание особой роли бессознательной компоненты. Заметим, что утверждение значимости бессознательного начала в искусстве никоим образом не связано ни с проблемами художественной психотехники, ни с разговором

⁷ Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М., 1977. С. 26.

об измененных состояниях сознания. Нас же сейчас интересует именно эта последняя тема.

Искусство как гипноз, как магия, как шаманство – все это довольно привычные слова. Иногда в этих сравнениях присутствует негативный оттенок. В свое время в печати регулярно публиковались статьи, в которых уничтожительной критике подвергалась рок-музыка как таковая. И в качестве одного из аргументов с достаточным постоянством всплывал мотив «рок-шаманства», т.е. достижения измененных (трансовых) состояний сознания с помощью рок-музыки. Иногда ее воздействие даже сравнивалось с наркотическим. Аналогичным образом когда-то критиковали джаз; дискотеку и даже фольклор.

Когда в начале 1980-х годов стал приобретать известность фольклорный ансамбль Дмитрия Покровского, те же самые обвинения посыпались и в его адрес. Правда, к обвинениям типа «массовый гипноз», «шаманство», «музыкальный наркотик» прибавилось новое: «не фольклор, а какой-то рок (джаз)». Интересно, что наличие трансового эффекта не ставилось под сомнение ни противниками, ни сторонниками. Но поклонники ансамбля (так теперь говорят, фанаты) видели в этом особую ценность и, по-видимому, были по-своему правы.

В XX веке проблема художественного транса вообще обсуждалась достаточно активно. И не только в связи с джазом, роком и подобными феноменами массовой (и молодежной) культуры. Для сюрреализма, идейно опиравшегося на концепцию Фрейда, сон, сновидение, «снопоподобные» состояния сознания имели значение важнейшего источника творческого вдохновения. Умение произвольно входить в транс ценилось как необходимая творческая способность. Сон воспринимался как транс недостаточно полный, ибо в нем присутствуют остатки сознательного контроля. Акцент постепенно перемещался в сторону психических расстройств, в которых происходит более полное раскрепощение бессознательного.

Связь искусства, особенно музыки, с измененными состояниями сознания легла в основу не только особых «элитарных» художественных течений, но и была активно воспринята массовой культурой, молодежными субкультурами, прежде всего⁸.

⁸ Кузьмина В.А. К вопросу о становлении психоделического искусства: между архаикой и современностью // Дисс. на соискание уч. ст. канд. культурол. наук. На правах рукописи.

Нас интересует транс, вызываемый самим искусством, транс художественный по своей природе. Что касается психоделической музыки, то здесь в создании трансового эффекта активная роль принадлежит различного рода химическим веществам. Обратим лишь внимание на одно очень важное обстоятельство: *субъектом трансовых переживаний здесь становится не только художник (автор, исполнитель), но и реципиент (слушатель, зритель)*. Эта сторона процесса художественной коммуникации в данной субкультуре почему-то становится очень важной, она осознается и сознательно культивируется.

Обе позиции, и ту, что делает акцент на активизации сознательных аспектов творческого состояния, и ту, что отдает пальму первенства бессознательному, мы, конечно, охарактеризовали в общих чертах. Однако увидеть явное противоречие, как минимум, в одном пункте можно. Если в первом случае переход в творческое состояние связан с повышением осознанности и волевого контроля над деятельностью, то во втором случае сознание и сознательная воля как бы выпускают из рук бразды правления. Это что – два совершенно разных состояния? А может быть, это два взгляда на нечто более сложное, каким-то странным образом сочетающее в себе эти, казалось бы, взаимоисключающие моменты? Как на эти вопросы отвечают представители «средней позиции»?

Ранее было сказано, что представители этой позиции признают важную роль как сознательной, так и бессознательной сторон процесса. Фактически, мы уже привели вполне достойный пример подобной позиции, упомянув имена К.С. Станиславского, Ф.И. Шаляпина, М.А. Чехова. Позиция Станиславского детально прописана в его знаменитой книге «Работа актера над собой». Вот одно из кратких афористичных высказываний по обсуждаемой проблеме: «Одна из главных задач, преследуемых “системой”, заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием»⁹. Отношение Шаляпина к этому вопросу проанализировано в книге И. Силантьевой «Шаляпин, каким его знали книги»¹⁰. Его идея «раздвоения» (или «расщепления») актерского «я» на активное сознательно-волевое, контролирующее, с одной стороны, и «пассивное», спонтанно действующее, с другой стороны, очень

⁹ Станиславский К.С. Работа актера над собой. М., 1938. С.14.

¹⁰ Силантьева И.И. Шаляпин, каким его знали книги. М., 2001.

важна для нас. Им фактически предложен *способ* взаимодействия, если хотите, своеобразной *творческой игры* сознания и подсознания. Собственно, спонтанное «я» и есть канал выхода бессознательного, а органика актера, его тело – тот пункт, где встречаются, пересекаются сила сознания с силой бессознательного. Возможно, здесь мы находим ответ (или вариант ответа) на вопросы, сформулированные выше. Одна сторона натуры художника, его «часть», изменяет свое состояние в сторону повышения уровня осознанности и волевого контроля, другая движется в противоположном направлении. Возникает своеобразный симбиоз, «союз луны и солнца». М.А. Чехов подходит к этой проблеме по-своему, делая особый акцент на работе с образами. Конкретных методик теоретически может быть достаточно много. Однако общей особенностью «средней позиции» является то, что *вопрос о доминировании одного из начал здесь заменяется вопросом о способе их творческого взаимодействия.*

Итак, обсуждая природу верхнего элемента модели, условно названного «муза» или «магнит», мы выделили *два ответа*: а) источник трансa – высшая сила, б) источник трансa – сам человек, точнее, его подсознание. Есть возможность и для своеобразного «смешанного ответа», где источник хотя и не связан с высшими силами, тем не менее не теряет своего трансцендентного характера. Это может быть «бессознательная душа народа», юнговское «коллективное бессознательное» или нечто в духе трансперсональной психологии.

Существует и *третий ответ* на вопрос об источнике трансa (творческого состояния, вдохновения и т.п.), который звучит так: *источником трансa является само искусство*, в частности художественное произведение. Это не стоит трактовать в «магическом» или «экстрасенсорном» духе, как если бы художественное произведение обладало какими-то волшебными силами, способными очаровывать человека подобно пению сирен, или было бы «заряжено» энергетикой художника, как вода, поставленная перед телевизором во время сеансов А. Чумака. Речь идет скорее о том, что художественное произведение – атрибут художественной деятельности, которая, с одной стороны, закреплена в культуре, а с другой, опирается на естественные законы человеческой психики. Ее элементом, столь же атрибутивным, как и художественный текст, является особое состояние, адекватное природе, задачам и условиям этой деятельности. И без

этого состояния невозможно полноценное включение ни в процесс художественного творчества, ни в процесс художественной коммуникации.

Ярким примером такого подхода является концепция М.Е. Маркова, талантливого и незаслуженно забытого человека. Марк Ефимович Марков. Психолог, гипнолог, он обладал ярко выраженными способностями, которые теперь принято называть словом «экстрасенсорные». Но главным предметом его интересов были научные исследования в области, которую он сам обозначил, как «*функциональная теория искусства*». Основные ее положения он изложил в немногочисленных статьях и книге «Искусство как процесс»¹¹. Перескажу для краткости своими словами некоторые положения его теории, имеющие прямое отношение к рассматриваемой теме:

1. Искусство доставляет человеку наслаждение. Это указывает на то, что с его помощью человек удовлетворяет какие-то очень существенные свои потребности. Главная из них состоит в обогащении жизненного опыта. Достигается это путем присвоения, «впитывания» огромных информационных ресурсов, содержащихся в художественном произведении. Опыт передается не отвлеченно, а лично (как пережитый).

2. Главным (реализационным) звеном всего процесса функционирования искусства является художественное восприятие. Именно в этом акте осуществляется передача жизненных программ, их присвоение отвечает собственным потребностям индивида и интересам всего общества. Таким образом, вся система художественной культуры «нацелена» на художественное восприятие.

3. Личностное переживание художественного содержания обеспечивает силу воздействия искусства на людей. Оно достигается за счет того, что искусство способно изменять общее психофизиологическое состояние человека. В этом состоянии человек становится значительно более восприимчивым к воздействию художественной информации. Получается, что искусство, с одной стороны, приспособлено к восприятию именно в этом особом состоянии сознания, с другой – обладает способностью приспособлять человека к себе, приводя его в соответствующее состояние.

¹¹ Марков М.Е. Искусство как процесс. М., 1970.

Суть производимых изменений можно свести к следующим четырем позициям.

1. *Изменение порогов.* На восприятие художественной информации, идущей от произведения, пороги значительно снижаются, что делает человека более восприимчивым. На восприятие всей прочей (конкурирующей) информации пороги, напротив, повышаются, как бы защищая внимание человека от отвлекающих его факторов. Все это создает временную монополию произведения искусства на владение сознанием человека.

2. *«Артефазное состояние».* Еще И.П. Павлов на основе своих экспериментальных исследований сформулировал концепцию, согласно которой кора головного мозга по мере перехода от бодрствования ко сну проходит ряд промежуточных состояний. Эти состояния были названы *фазовыми*. В состоянии бодрствования действует «закон сил», в соответствии с которым сильный раздражитель вызывает сильную реакцию, а слабый – слабую. Первая переходная фаза называется «уравнительная». Название говорит само за себя: и сильный раздражитель, и слабый дают одинаковую по силе реакцию. Далее следует «парадоксальная фаза». Здесь все переворачивается «вверх ногами»: слабый раздражитель вызывает сильную реакцию, а сильный – слабую. Третья фаза – «ультрапарадоксальная». Она меняет качественную направленность реакции: положительные раздражители приобретают значение отрицательных, и наоборот.

Для психотерапии и гипноза особое значение имеет парадоксальная фаза, позволяющая усилить воздействие словесных внушений и иных факторов информационного воздействия, ослабив критику, вызываемую жизненным опытом и привычными установками. В соответствии с теорией М.Е. Маркова восприятие произведения вызывает у человека переход в фазовое состояние (в основном речь идет о парадоксальной фазе). Артефазным оно названо потому, что вызывается контактом с произведением искусства и, кроме того, избирательно направлено на приоритетное восприятие художественной информации. Благодаря этому «на слабые, но художественные раздражители мозг отвечает сильными эмоциональными реакциями, а такой мощный фактор, как ранее накопленный жизненный опыт, ослабляется до степени, допускающей диффузию, про-

никновение в него и его изменение, за счет чего и осуществляется... воздействие художественного произведения»¹².

3. *Смещение на смысл.* Любое явление человек оценивает двояко: с точки зрения его объективного значения и с точки зрения его личностного смысла. В зависимости от ситуации, от контекста та или иная сторона оказывается преобладающей. Так, роза на столе ботаника скорее воспринимается со стороны ее объективного значения, а роза в букете цветов – со стороны личностного смысла. Влияние искусства на человека таково, что преимущество приобретают именно личностные (и культурные) смыслы. Восприятие и осознание здесь являются принципиально смысловыми.

4. *Перенесение.* Так называется особый психологический механизм, благодаря действию которого зритель, читатель, слушатель «не просто узнает о событиях, описанных в книге, фильме и т.д., а эмоционально переживает их, причем с психологической позиции героя произведения (в некоторых видах и жанрах искусства – автора и интерпретатора). Воспринимающий неосознанно живет в образе героя, испытывая его радости и горести, страхи и надежды, все его эмоции, и таким образом усваивает его эмоциональное отношение к действительности, его чувства. Это не сопереживание или сочувствие... не фрейдовская идентификация и не «вчувствование» Липпса, а совершенно особый, только художественному восприятию свойственный, порядок организации мозговых связей: “перенесение”»¹³.

Хочется обратить внимание на то, что все эти позиции сформулированы человеком, идущим не от искусства к психологии, а, наоборот, от практической психологии к искусству. Это взгляд на искусство психотерапевта, гипнотизера, обладавшего, помимо прочего, сильными экстрасенсорными способностями. И вот он увидел в искусстве совершенно особый по своим возможностям способ позитивного воздействия на личность, в том числе на психику человека и его здоровье в целом. Он почувствовал, что искусство может существенно расширить его и без того значительные возможности. В обращении к искусству он видел будущее медицины, педагогики, практической психологии. Им были проведены различного рода экспериментальные

¹² Марков М.Е. Теория искусства: функциональный подход // Сб. Восприятие музыки. М., 1980. С. 36.

¹³ Там же.

исследования и даже сняты фильмы (также в порядке эксперимента), нацеленные специально на достижение тех или иных психофизиологических и терапевтических результатов, в частности фильм, обезболивающий роды.

Как гипнотизер он не мог обратить внимания на то, что восприятие искусства изменяет состояние сознания, погружая человека в особый *художественный транс*. Для гипнотизера это ключевой момент. Приведенные выше позиции его теории, касающиеся изменения порогов, артефазного состояния, смещения на смысл и перенесения, раскрывают разные грани художественного транса – те грани, которые он обнаружил и оценил как наиболее существенные.

И дело не в том, насколько полно и точно он их сформулировал и не упустил ли при этом чего-то существенного. Как геолог-разведчик находит месторождение и говорит: «Копать здесь», – так и он нашел то место, где нужно копать. Проблема художественного транса оказывается ключевой для всякого, кто хочет освоить искусство как инструмент воздействия или самоизменения. Заслуга М.Е. Маркова прежде всего и состоит в том, что он сформулировал значение этого транса как важнейшего функционального звена искусства и предпринял попытку его *системного* описания.

Результаты его исследований ставят перед нами целый ряд вопросов. Если существует особый художественный транс, то можно ли освоить технику самостоятельного вхождения в этот транс? Можно ли сознательно управлять этим состоянием, усиливать или ослаблять его, произвольно менять какие-то иные его параметры? Можно ли с помощью художественного транса решать какие-то практические задачи, т.е. не только погружаться в него, но и работать в нем? Ведь и гипноз нужен не для того, чтобы в него просто погружаться (погружать), а для того, чтобы работать, используя открываемые им возможности. Чтобы ответить на эти и другие возникающие вопросы, необходимо исследовать этот транс, не только и не столько отвлеченно теоретически, но и практически. А значит, нужно в первую очередь входить в него самому, наблюдая, запоминая все эффекты и впечатления, встречающиеся на этом пути, осмысливая новый и необычный опыт.

Мы видим на этом примере, как теоретическая концепция на определенной стадии развития сама «толкает» нас в сферу практики. Ведь что такое техника самостоятельного вхожде-

ния с художественные состояния, или возможность сознательной работы в этих состояниях? Это, собственно, и есть художественная психотехника. Однако было нечто, что мешало, во всяком случае, мне, воспользоваться концепцией М.Е. Маркова непосредственно в практике. Я не сразу понял, что именно. Потом понял. Оказалось, что это – психологический (психофизиологический) язык описания. Поэтому у меня есть сознательное стремление, обсуждая вопросы художественной психотехники, отойти от языка психологии искусства. На то есть свои причины.

Одна из них состоит в том, что художественное сознание содержит в себе множество эффектов, известных и описанных в разных, часто плохо стыкующихся, разделах психологической науки. Это не позволяет построить единую, достаточно полную и последовательную психологию искусства, основанную на каком-либо внутренне цельном разделе психологии. Но для практической работы нужен единый подход, а главное – единый язык, способный стать языком практического действия. Это должен быть язык, помогающий, а не мешающий *формировать образ* тех действий, которые предполагается осуществить, тех состояний, которые предлагается пережить. Я глубоко убежден в правильности положений о фазовых состояниях, являющихся элементом художественного транса. Но мне совершенно непонятно, как на языке фазовых состояний можно сформулировать конкретную психотехническую задачу. Неужели можно сказать ученику: «Войди в парадоксальную фазу». Интересно, как он будет это делать?

Язык психофизиологических состояний и процессов не удобен для этого в принципе. Язык действия должен опираться на предметность действия. В этом отношении вообще значительно удобнее иметь дело с процессами исполнительской деятельности или с художественным творчеством, особенно с таким, где четко представлена материальная компонента творческого процесса. Легче выстраивать деятельность тогда, когда есть некая *внешняя* предметность. Гораздо сложнее в этом отношении работать с процессом художественного восприятия. Как это делать? Ведь предметная внешняя деятельность здесь минимизирована. Практически, все сведено к внутренним состояниям и переживаниям. Переживания – это осознаваемая часть процесса. Но едва ли не самые главные его составляющие не осознаются, т.е. не воспринимаются не только на внешнем плане, но и на внутреннем. Как работать с такими процессами? Что вообще

можно делать с таким материалом, с которым непонятно как манипулировать?

Выход из этого тупика я вижу в том, чтобы перейти с языка психических состояний на язык *«реальностей»*, соответствующих этим состояниям. Условимся о некоторых рабочих понятиях, примем некие рабочие определения. Мы уже касались вопроса многозначности понятия «сознание». Теперь договоримся понимать под этим термином конкретный *способ осознания* всех впечатлений, ощущений и прочего. Можно сказать так: *сознание мы будем понимать как способ организации опыта*. Изменилось состояние сознания – меняется способ структурирования опыта. Результатом этого процесса оказывается собственно опыт, организованный тем или иным способом. Его-то мы и будем называть реальностью. В соответствии с таким пониманием *изменение состояния сознания влечет «переход» в иную реальность*. Относится сказанное и к художественному трансу, который есть одновременно и переход в особое «художественное состояние сознания», и попадание в «художественную реальность». Строить художественную психотехнику как технику практического действия в контексте особой реальности, манипулируя с элементами этой реальности, несомненно, удобнее, нежели копаться в собственной душе. Мы, таким образом, приходим к проблеме **художественной реальности**.

Для этого необходимо построить соответствующий язык и задать определенную картину этой художественной реальности, описать ее *и метафорически, и теоретически*. Метафорическое описание необходимо нам прежде всего из чисто практических соображений, ибо этот язык более «понятен» душе (в том числе и подсознанию), нежели теоретический язык. В свою очередь, без языка теоретического у нас не будет прочных концептуальных оснований.

Язык перехода в иную реальность важен еще и потому, что он активно используется самими художниками для описания соответствующих творческих состояний. Приведу несколько примеров. Для начала позволю себе довольно длинную цитату из «Доктора Живаго»:

«После двух-трех легко вылившихся строф и нескольких, его самого поразивших сравнений, работа завладела им, и он испытал приближение того, что называется вдохновением. Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится

на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения. Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор неузнанных, неучтенных, неназванных.

В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение»¹⁴.

Заметим, что, описывая суть происходящего изменения, Пастернак выходит за рамки собственно душевных процессов и состояний. Иным становится *отношение между человеком и языком*. А это уже – иная (иначе организованная) реальность. Язык становится главной действующей силой, источником творческой воли, а человек – проводником этой творческой воли. Таким образом, язык оказывается здесь тем «магнитом», о котором столь выразительно написал Платон.

Теперь другое известное свидетельство:

Х

И забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем –
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

¹⁴ Пастернак Б. Доктор Живаго. М., 1991. С. 410

XI

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут.
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! – матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз – и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.

(А.С. Пушкин. Осень)

Это тоже язык другой реальности. Здесь поэзия *пробуждается*, мысли *волнуются в отваге*, рифмы *навстречу им бегут*, перо *тянется к бумаге*, стихи *свободно текут*. Обратим также внимание на «*незримый рой гостей*». Со всем этим нам еще предстоит встретиться. Можно сказать, что это просто такой поэтический язык. Да, но этот язык устроен так, что описывает психический процесс творческого вдохновения в образах *другой реальности*, где вещи ведут себя несколько иначе. Именно так искусство понимает и выражает само себя.

А вот еще:

Бывает так: какая-то истома;
В ушах не умолкает бой часов;
Вдали раскат стихающего грома.
Неузнанных и пленных голосов
Мне чудятся и жалобы и стоны,
Сужается какой-то тайный круг,
Но в этой бездне шепотов и звонов
Встает один, все победивший звук.
Так вокруг него непоправимо тихо,
Что слышно, как в лесу растет трава,
Как по земле идет с котомкой лихо...
Но вот уже слышались слова
И легких рифм сигнальные звоночки, –
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

(А. Ахматова.

Тайны ремесла. Творчество)

Пока без комментариев.

А теперь совсем коротко о том же:

И труд нелеп, и бестолкова праздность,
И с плеч долой все та же голова,
Когда приходит бешеная ясность,
Насилуя притихшие слова.

(А. Баилачев)

Думаете, что это «всего лишь» поэтическая образность? Тогда обратимся к свидетельству великого практика:

«Образы фантазии живут самостоятельной жизнью... Ваши забытые, полузабытые желания, мечты, цели, удачи и неудачи встают перед вами. Правда, они не так точны, как образы воспоминаний сегодняшнего дня, они уже “подменены” кем-то, кто фантазировал над ними, в то время как вы “забыли” о них, но все же вы узнаете их. И вот среди всех видений прошлого и настоящего вы замечаете: то тут, то там проскальзывает образ совсем незнакомый вам. Он исчезает и снова появляется, приводя с собой других незнакомцев. Они вступают во взаимоотношения друг с другом, разыгрывают перед вами сцены, вы следите за новыми для вас событиями, вас захватывают странные, неожиданные настроения. Незнакомые образы вовлекают вас в события их жизни, и вы уже активно начитаете принимать участие в их борьбе, дружбе, любви, счастье и несчастье. Воспоминания отошли на задний план – новые образы сильнее воспоминаний. Они заставляют вас плакать или смеяться, негодовать или радоваться с большей силой, чем простые воспоминания. Вы с волнением следите за этими откуда-то пришедшими, самостоятельной жизнью живущими образами, и целая гамма чувств пробуждается в вашей душе. Вы сами становитесь одним из них, ваше утомление прошло, сон отлетел, вы в приподнятом творческом состоянии.

Актер и режиссер, как и всякий художник, знают такие минуты. “Меня всегда окружают образы”, – говорит Макс Рейнгардт. “Все утро, – писал Диккенс, – я сижу в своем кабинете, ожидая Оливера Твиста, но он все еще не приходит”. Гёте сказал: “Вдохновляющие нас образы сами являются перед нами, говоря: “Мы здесь!” Рафаэль видел образ, прошедший перед ним в его комнате, – это была Сикстинская мадонна. Микеланджело воскликнул в отчаянии: “Образы преследуют меня и понуждают ваять их формы из скал!”

Если бы современный актер захотел выразить старым мастерам свои сомнения по поводу их веры в самостоятельное существование творческих образов, они ответили бы ему: “Ты заблуждаешься, предполагая, что можешь творить исключительно из самого себя. Твой матерьялистический век привел тебя даже к мысли, что твое творчество есть продукт мозговой деятельности. Ее ты называешь вдохновением! Куда ведет оно тебя? Наше вдохновение вело нас за пределы чувственного мира. Оно выводило нас из узких рамок личного. Ты сосредоточен на самом себе. Ты копируешь свои собственные эмоции и с фотографической точностью изображаешь факты окружающей тебя жизни. Мы, следуя за нашими образами, проникли в сферы, для нас новые, нам дотоле неизвестные. Творя, мы познавали!”

Власть над образами

Но если в вас достаточно смелости, чтобы признать самостоятельное существование образов, вы все же не должны довольствоваться их случайной, хаотической игрой, как бы много радости она ни доставляла вам. Имея определенную художественную задачу, вы должны научиться властвовать над ними, организовывать и направлять их соответственно вашей цели. (Упражнения на внимание помогут вам в этом.) Тогда, подчиненные вашей воле, образы будут являться перед вами не только на вечерней тишине, но и днем, когда сияет солнце, и на шумной улице, и в толпе, и среди дневных забот»¹⁵.

Я прошу сейчас обратить особенное внимание на те места из приведенного отрывка, где автор прямо-таки настаивает на необходимости признать «самостоятельное существование образов». Они, по мысли Михаила Чехова, не только существуют, но как бы обладают и собственной волей, и собственным сознанием. К этому нам еще предстоит вернуться, а пока отметим лишь одно: в обыденной реальности такое признать трудновато. А в альтернативной реальности, построенной по иным законам, — пожалуй, возможно.

Вообще, в словах «художественная реальность» мало нового. Они употребляются достаточно часто. Имеет смысл лишь уточнить грани их смысла. Было бы полезным различать следующие две стороны этого понятия.

¹⁵ Чехов М.А. О технике актера. М., 1999. С. 4–5.

Во-первых, под художественной реальностью часто подразумевается то обстоятельство, что мир, создаваемый художником в своих произведениях, не тождествен объективной реальности. Он всегда чем-то отличается. Это и позволяет говорить о существовании особой художественной реальности, которая выступает как характеристика *содержания* художественного произведения.

Во-вторых, художественная реальность может пониматься как характеристика художественного *сознания* и художественного восприятия (мировосприятия). Речь здесь уже идет о том, что человек, контактирующий тем или иным образом с искусством, претерпевает некие изменения (перестройки) своего когнитивного аппарата, в результате чего начинает воспринимать реальность иначе. В приведенном выше отрывке из книги Михаила Чехова нет словосочетания «художественная реальность», но речь идет именно о ней, причем во втором смысле. Это, как легко догадаться, интересует в первую очередь и нас. Впрочем, речь здесь может идти лишь о расстановке акцентов. Оторвать один смысл от второго не представляется возможным. Обе стороны тесно связаны друг с другом.

В том же отрывке говорится о необходимости психотехнической работы, хотя опять-таки слов таких здесь нет. Прочтем еще раз это место вновь: «Имея определенную художественную задачу, вы должны научиться властвовать над ними, организовывать и направлять их соответственно вашей цели. (Упражнения на внимание помогут вам в этом.) Тогда подчиненные вашей воле образы будут являться перед вами не только в вечерней тишине, но и днем, когда сияет солнце, и на шумной улице, и в толпе, и среди дневных забот». Сам М. Чехов разработал ставшую известной систему актерской психотехники. И она, конечно же, не сводится только к упражнениям на внимание, но затрагивает многие существенные стороны творчества артиста. В этом смысле он, безусловно, идет вслед за его великим учителем – К.С. Станиславским, который вполне недвусмысленно говорил о профессиональной *психотехнике* актера. Например так: «Через сознательную психотехнику артиста – подсознательное творчество органической природы»¹⁶.

Благодаря Станиславскому, его последователям и единомышленникам слово «психотехника» и соответствующая проблематика прочно вошли в состав актерского профессиона-

¹⁶ Станиславский К.С. Работа актера над собой. М., 1938. С. 574.

лизма. О других художественных специальностях этого сказать нельзя. Не имея собственных психотехнических систем, они иногда ощущают эту нехватку и пытаются как-то скомпенсировать ее, обращаясь к опыту и знаниям актеров и режиссеров. Многие музыканты отдают должное системе Станиславского, испытывая к актерам некоторую зависть по поводу того, что именно актерская специальность имеет развитую профессиональную психотехнику.

Однако целостной системы музыкальной психотехники пока не существует. Примерно такая же ситуация с прочими видами искусства (за исключением искусства актера). Одна из причин, почему театр оказался в этом деле впереди других искусств, мне кажется, лежит на поверхности. Сам предмет актерской и режиссерской работы в значительной степени совпадает с предметом психологии: это человеческое действие, поведение, человеческие отношения, человеческие переживания и т.д. От практического овладения им непосредственно зависит надежность и художественное качество и актерской игры, и режиссерской работы. При этом не только театр способен получать нечто ценное для себя от психологии и иных наук о человеке. Он сам может в чем-то обогатить эти науки. Вот свидетельство крупнейшего отечественного психофизиолога. В предисловии к книге П.М. Ершова «Искусство толкования», академик П.В. Симонов пишет: «Для П.М. Ершова режиссерское искусство стало инструментом анализа параметров (измерений) взаимодействия людей, их борьбы, понимаемой в смысле достаточно широком, сопоставимым с термином “игра” в современной математической теории игр. Мы не будем комментировать каждое из предложенных автором “измерений”. Заметим только, что результаты проведенного анализа существенно дополняют психологию межличностных отношений»¹⁷.

Связь других видов искусства с психологией, ее предметом и методами, носит гораздо более опосредованный характер. Это порождает неизбежные трудности, которые станут еще большими, если попытаться строить на основе конкретных художественных психотехник (заметим, еще не созданных) общую систему художественной психотехники.

Я понимаю всю серьезность этих трудностей, однако хочу сделать шаг в направлении художественной психотехники, об-

¹⁷ *Ершов П.М.* Искусство толкования / Ч. I. Режиссура как практическая психология. Дубна, 1997. С. 5–6.

щей для всех видов искусства. Всего лишь шаг, но именно в этом направлении.

Что за самоуверенность! Как вы собираетесь разрешать проблемы, которые только что обозначили?

Никак...

Есть другой путь, где *этих проблем нет*.

Об этом я уже сказал ранее. Итак:

1. В центр внимания ставить не автора и не исполнителя, а *реципиента* (слушателя, зрителя, читателя), т.е. начать с психотехники *художественного восприятия*. В пользу такого решения есть, как минимум, три соображения.

Соображение первое. Профессиональная деятельность музыканта отличается от профессиональной деятельности, скажем, живописца значительно сильнее, чем внутренняя активность слушателя от активности зрителя. Иными словами, у субъектов художественного восприятия больше общего, чем у субъектов профессионального творчества, нагруженных многими специфическими моментами.

Соображение второе. Художественное восприятие входит в состав любой художественной деятельности в качестве важнейшего элемента. Художник должен *видеть* то, что он рисует, а музыкант должен *слышать*. Поэтому художественное восприятие есть *непосредственно общее* для всех видов искусства, и притом *существенно общее*.

Соображение третье. Художественное восприятие – необходимая составляющая процесса художественной коммуникации и одновременно существенный элемент художественной культуры. Культура и техника художественного восприятия имеют ценность как таковые. Они не являются врожденными, не передаются автоматически, а требуют воспитания, развития. «Дело вовсе не обстоит так просто, будто каждый может увидеть то, что есть на самом деле. Истолкование памятника искусства в смысле управления глазом зрителя составляет, прежде всего, необходимую часть историко-художественного воспитания»¹⁸. Художественное восприятие есть, таким образом, особое мастерство, если хотите, особое искусство. И было бы полезным получить в свои руки надежный инструмент, позволяющий это мастерство развивать и совершенствовать.

¹⁸ Вельфин Г. Истолкование искусства. М., 1922. С. 10.

2. Отказаться от психологического подхода (психологических моделей и понятий) в пользу другого подхода, который мы условно назовем *«реальностным»*. Главным предметом исследования при таком походе оказывается непосредственно художественная реальность, динамика перехода в художественную реальность (и обратно), возможности познания и действия в этой реальности. При этом, вопрос о том, какими психическими механизмами и процессами обуславливаются (обеспечиваются) все подобные феномены, мы оставляем профессиональным психологам, позволяя себе лишь редкие комментарии на сей счет. Главная наша задача – ухватить суть художественной реальности. Впрочем, как мы вскоре увидим, до нас это давно сделали другие.

Многое из того, о чем говорилось в этой главе, будет использовано в дальнейшем. Попробуем сейчас перечислить наиболее важные идеи, на которые мы будем, так или иначе, опираться.

- Художественный транс, измененное состояние, связанное с искусством.

- Творческое состояние как повышение уровня активности и сознательности, мобилизация и творческих сил и их функциональный синтез.

- Воздействие искусства как особого рода «гипноз».

- Творческое состояние как форма выхода бессознательных импульсов.

- Творческая игра сознания и бессознательного, художественный транс как способ взаимодействия сознания и бессознательного.

- Идея контролируемого расщепления «я» художника.

- Художественная реальность.

- Художественная психотехника.

- Особое значение художественного восприятия.

Используя «реальностный подход» к исследованию (и построению) техники художественного сознания, мы постараемся не растерять смысл этих идей, хотя, может быть, они найдут несколько иной способ выражения.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Как и любое осмысленное действие, построение теоретической модели (чего бы то ни было) предполагает наличие неких задач, для решения которых эта модель выступает в качестве средства (служит инструментом). Эти задачи с известной долей условности могут быть подразделены на теоретические и практические. Первые связаны с потребностью найти более удобные средства описания и объяснения, разрешить противоречия и затруднения... Иными словами, речь идет о совершенствовании структуры самого теоретического знания. В этом случае теоретическая модель порождается проблемами теоретического знания и направлена на их решение.

Однако она может служить и для решения задач практического характера. Может помочь лучше понять (интерпретировать, объяснять) результаты наблюдений и экспериментов и, собственно, организовывать наблюдение и эксперимент. Таким образом, теоретическая модель может оказаться методологической основой для формирования различного рода психотехнических практик, упражнений, тренингов и пр.

Для чего мы приступаем к построению теоретической модели? Отвечая на этот вопрос, укажем три основные позиции:

1. Создание методологической и теоретической базы для дальнейшей работы по формированию практической технологии развития художественного сознания, а также соответствующих техник, комплексов упражнений и иных практик в сфере профессиональной художественной психотехники.

2. Построение единой теоретической базы для интерпретации и объяснения (понимания) практического опыта (наблюдаемых и переживаемых феноменов), накопленного в практике.

3. Дальнейшее развитие теоретических представлений, касающихся особенностей художественного сознания и художественной реальности, а также того особого (измененного) состояния сознания, которое мы будем называть «*Художественный транс*». Собственно, художественный транс и составляет центральный пункт нашего теоретического поиска. Именно теоретическую модель художественного трансa мы и должны прежде всего построить.

В понятии «художественный транс» конкретизируется наш подход к художественному сознанию. Мы опираемся на представление о существовании особого (измененного) состояния сознания, в котором происходит адекватное взаимодействие человека (человеческой психики) с художественным произведением. Независимо от того, что это за взаимодействие – авторское творчество, художественное исполнительство, восприятие художественного текста – оно должно протекать в соответствующем состоянии сознания.

Это состояние – *особое*, оно – *иное*. Из этой особенности, из этой инаковости следует, что мы должны говорить о *переходе* из одного состояния сознания (не художественного, обыкновенного, обычного, обыденного) в другое состояние, от этого обычного чем-то отличающееся. Таким образом, на самом верхнем (нулевом) уровне представление о художественном транс включает как минимум три элемента: а) некое условное «исходное», не трансное состояние сознания, б) особым образом измененное, специфическое состояние сознания, в) отношение первого и второго, их связь. Последнее трактуется двояко: с одной стороны, как *разность, отличие* их друг от друга, с другой стороны, как *переход* от первого ко второму и обратно (см. схему).



На практике под словом «транс» понимается или третий элемент этой схемы, т.е. измененное состояние, или второй элемент, т.е. собственно переход, движение от первого к третьему. Однако и то, и другое имеет смысл лишь при наличии первого элемента: измененное состояние является *измененным относительно чего-то*, а переход *к чему-то* есть одновременно переход *от чего-то*. Поэтому мы будем иметь в виду систему из трех элементов. Это не означает, что надо стремиться описывать «исходное» или «обычное» состояние с максимальной полнотой. Нам необходимо лишь задать те признаки «исходного» состояния, относительно которых будет удобно определить и описать изменения, сопутствующие *переходу* и собственные параметры измененного *специфического состояния*. Такое описание исход-

ного состояния «с прицелом» на измененное (специфическое) означает, что мы концентрируем свое внимание прежде всего на моментах *отличия* одного от другого.

Используя выражение «специфическое состояние», мы стремимся подчеркнуть его специфическую связь с искусством, с художественной деятельностью и художественной реальностью. Это – именно такое измененное состояние, которое *специфично для искусства*.

Поскольку сам художественный транс интересует нас не просто сам по себе, а как предмет его технического освоения, это влечет за собой некоторую особую расстановку акцентов. Ведь технический (психотехнический) подход к этой проблеме заставляет, не ограничиваясь вопросом о том, как это *происходит*, идти дальше и выяснять, как это можно *делать*. Тогда предметом исследования становится не просто художественный транс, а *контролируемый художественный транс*. От художественного транса, который как-то со мной происходит (случается), к художественному трансу, который я сам произвожу (вхожу в него произвольно), и далее к художественному трансу, с помощью которого я могу что-то делать, добиваться каких-то сознательно поставленных целей. На этом последнем шаге художественный транс из предмета непосредственного освоения превращается в инструмент для решения каких-то иных творческих задач.

Под этим техническим (деятельностным) углом зрения мы будем рассматривать три элемента модели транса, о которых только что шла речь. Элемент первый – исходное (обычное) состояние. Может показаться, что этот элемент не представляет серьезного интереса для формирования художественной психотехники. Это, однако, не так. Именно исходное состояние представляет собой базу (платформу) для движения к иному, именно здесь содержатся те моменты, развитие которых приводят затем к интересующим нас результатам. Нередко именно в привычном и обыденном скрываются семена неведомого и необычного. Их необходимо научиться видеть и чувствовать, знать и понимать; их нужно уметь выращивать. Мир волшебного может скрываться в складках обыденности. Именно поэтому важнейшим аспектом всей техники является *работа с привычным*. Непонимание значения привычного, обыденного и банального, игнорирование его блокирует движение к необычному, оригинальному и яркому.

Способность «прозревания» необычного в обычном, ярко в неброском, свежего и оригинального в обыденном, способность подняться до масштабных обобщений, отталкиваясь от простых и конкретных вещей, свойственно искусству, художественному сознанию вообще. И было бы неверным связывать это лишь с «особыми» задачами (принципами) той или иной психотехнической системы. Примеры тому весьма многочисленны: от волшебных сказок («Золушка», «Золотой ключик», «Золотой горшок» ...) до использования бытовых жанров и бытовых интонаций в серьезной симфонической музыке. В психотехнику искусства (в технику художественного сознания) это попадает естественным образом, поскольку это присуще художественному сознанию как культуре. Эта особенность художественного сознания отчетливо сформулирована в следующих строках из Уильяма Блейка: «В одном мгновенье видеть вечность, огромный мир – в зерне песка, в единой горсти – бесконечность и небо – в чашечке цветка» («Прорицания невинности»).

Мы уже приводили отрывок из стихотворения Анны Ахматовой «Творчество». Вот другой фрагмент этого же стихотворения:

«Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне».

* * *

Итак, в соответствии с нашими рабочими определениями между понятиями «сознание» и «реальность» устанавливается очень тесная взаимосвязь. Тип реальности, в которой человек находится (в которую он «попадает»), зависит от типа или состояния его сознания. Сознание в нашем понимании есть *способ структурирования опыта*. Результат такого структурирования (т.е. опыт, структурированный неким определенным способом) и есть в нашем понимании *реальность*, – *структурированный определенным способом опыт*.

Измененное состояние сознания перемещает человека в измененную реальность. Само по себе понятие «измененная реальность», равно как и «измененное сознание», объясняют мало. Ведь нужно еще разобраться, относительно чего мы считаем его измененным и в каком отношении, в каком направлении происходит изменение.

Возникает необходимость что-то принять за условную норму, за точку отсчета. Такая точка отсчета будет условна хотя бы потому, что сознание никогда не находится в состоянии покоя, но непрерывно движется, меняется, подобно поверхности моря.

В качестве такой условной точки отсчета мы возьмем объективно ориентированный обыденный «здоровый смысл». Это наиболее распространенное, «трезвое» (взрослое) сознание. Оно относится с уважением к науке и «научности». Оно стремится отличать то, что есть «на самом деле», от того, что «только кажется», правду от вымысла, объективное от субъективного, действительное от иллюзорного.

Фактически мы только что указали *существенный признак* такого рода сознания. Остается придумать ему подходящее название. Пусть это будет «*субъектно-объектная диссоциация*», что означает установку на разграничение, *разделение объекта и субъекта, объективного и субъективного, внешней реальности и реальности внутренней*. Кто будет спорить с важностью этой установки? Ее отсутствие не только лишает человека возможности адекватно ориентироваться в «реальном мире» и делает его жертвой иллюзий и заблуждений, но и ставит вопрос о его психической «нормальности». Ведь если человек не может отличить реальность от воображения, если его мышление целиком зависит от эмоций, то ему все труднее и труднее будет сохранять свою «адекватность».

Такая установка тем более необходима для научного мышления. Наука ориентирована на получение *объективного знания*, а значит, такого знания, которое может быть «отделено» от субъекта, носит общезначимый характер, может быть получено и многократно воспроизведено *разными* субъектами и представлено в объективной форме. Без четкого и ясного водораздела между объективным и субъективным, фактом и отношением к нему, реальным и кажущимся наука существовать не может.

Построенная на научной основе технология также предполагает господство именно этой установки. Например, для того

чтобы предприятие работало независимо от прихода и ухода тех или иных работников, оно должно быть построено на объективных основаниях, по возможности не зависеть от внутреннего мира людей и их субъективных состояний. Но поскольку такой зависимости избежать нельзя, необходимо учесть ее как один из *объективных* факторов (и хотя этот фактор часто называют «субъективным», попытка его учитывать означает его объективацию).

Здесь возникает естественный вопрос о предмете психологии, которая вроде бы изучает внутренний мир человека, его субъективные переживания и при этом остается наукой. Однако она может делать это лишь постольку, поскольку ей удастся *объективировать* свой предмет, выразить его в моделях и на соответствующем языке, задать процедуры получения эмпирических данных и их проверки и т.д. Без этого психология перестала бы существовать как наука. Без этого она не смогла бы нести в себе никакого сколько-нибудь надежного объективного знания.

Но между объективностью научной и объективностью обыденной есть существенное различие. Обыденное сознание не ставит вопрос о критериях установления этих границ. Они представляются ему «само собой разумеющимися», т.е. как бы объективными. Научное мышление, особенно современное (воспитанное на гносеологических проблемах теории относительности, квантовой механики, кибернетики, современной логики и прочее), должно отвечать на вопросы о критериях объективности сознательно.

Все это говорит о том, что сама способность сознающего субъекта отличать себя от своего объекта, внутреннюю реальность от реальности внешней является величайшей ценностью, важнейшим обретением. Однако было бы странно, если бы за столь большую ценность не нужно было бы ничем расплачиваться, если бы за обретением не стояли и определенные утраты. Они действительно есть. Они были бы неизмеримо большими, если бы человек не обладал иными способами структурирования своего опыта. Но он ими обладает.

Существует множество типов сознания, построенных на иных основаниях, т.е. так или иначе допускающих и использующих *субъектно-объектную ассоциацию*. Наиболее последовательной, развитой и одновременно широко распространенной формой такого сознания является *художественное сознание*. На

его основе рождается соответствующая ему *художественная реальность*.

Художественное сознание является едва ли не наиболее развитой формой сознания эстетического. Попробуем чуть подробнее разобраться в этом, используя только что сформулированный признак (субъектно-объектная ассоциация).

Познающее (научное, теоретическое) сознание имеет дело с *объектно-объектными отношениями* (отношениями между объектами и между свойствами, качествами, параметрами объектов). Любой научный закон, любое научное описание, задает такого рода отношение.

В противоположность этому, этическое сознание оперирует *субъектно-субъектными отношениями*, отношениями между субъектами. Эти субъекты обладают волей, сознанием, интересами, ответственностью, способностью переживать, желать, сожалеть, страдать и сострадать, радоваться и «сородоваться». И все это имеет для этического сознания существенное значение.

Эстетическое сознание объединяет эти полюса. Его стихия – *субъектно-объектные отношения (взаимодействия)*.

Эстетическое отношение всегда удерживает и фокусирует это субъектно-объектное живое единство. В эстетическом отношении всегда представлен и объект, и субъект, и их взаимодействие. Без этого оно перестает быть эстетическим.

Эстетическое восприятие всегда *двунаправлено* – на объект и на субъект. Здесь нет ничего особенно сложного для понимания. При эстетическом восприятии я смотрю на объект через призму моих собственных живых реакций на него. Любуясь красивым цветком, я одновременно фиксирую свое внимание и на том действии, которое цветок оказывает на мои чувства. Так же я воспринимаю поэзию, живопись, музыку, любое произведение искусства.

Субъектно-объектное отношение подобно струне, вибрирующей между двух «колков» – между субъектом и объектом. Ее вибрация, ее музыка и есть собственно эстетическое переживание. Именно это жизненно-конкретное субъектно-объектное взаимодействие и есть собственный предмет эстетического освоения. Объект плюс эффект, который он производит на субъект. Как вслед за нашим криком в горах мы вслушиваемся в эхо, так эстетическое восприятие предполагает умение вслушиваться в «эхо», раздающееся в глубинах «я».

Усложняющим понимание моментом выступает *проекция переживания на объект, вызвавший его*. Тем самым этот объект наделяется не присущими ему «чисто объективно» «эстетическими» качествами. Туча становится мрачной, лужайка – веселой и т.д. Это означает, что данные объекты вызывают в нас соответствующие субъективные реакции, которые затем проецируются вовне. Они как бы встраиваются, «вплетаются» в образы этих объектов. С позиций теоретического (объективно ориентированного) сознания подобные проекции суть иллюзии. Для эстетического сознания это норма, свойственный ему способ организации опыта.

Примеров, иллюстрирующих такого рода эффекты восприятия и осознания, существует бесчисленное количество. Но для эстетического и художественного сознания этот эффект имеет значение не помехи, не побочного явления, а фундамента, на котором строится особый способ освоения мира и жизни.

Вспомним классический пример: мажорное трезвучие звучит «весело» (воспринимается нами как веселое), а минорное – «грустно» (кажется печальным). Попробуем осознать эти феномены на основе субъектно-объектной диссоциации, тщательно отделив объективное от субъективного, внешнюю реальность от внутренней. В результате от мажорного трезвучия как элемента музыки (музыкальной реальности) у нас ничего не останется. Художественная реальность будет разрушена. То же самое можно сказать о ритмах, тембрах, ладах и других музыкальных средствах, которые вне их воздействия на нас теряют какой бы то ни было художественный смысл.

Высказываемая словами эстетическая оценка (реакция) чаще всего оказывается некоторой образной «заменой» эстетического переживания, попыткой не столько объяснить его, сколько навести на сопереживание. При этом выраженный в языке *эстетический конструкт* определяет эстетический объект как *фактор*, детерминирующий определенное состояние субъекта. Таковы, прежде всего, все эстетические категории: прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное, трагическое и комическое. Каждая из них обладает *двойной направленностью*: а) на те или иные особенности объекта, б) на определяемые этими особенностями реакции субъекта эстетического восприятия-отношения. К этим реакциям относится, прежде всего, определенный круг эмоциональных переживаний.

Однако эстетическими категориями не ограничиваются конструкты такого рода. Это предельно общие эстетические конструкты, подчиняющие себе более конкретные, не столь общие и фундаментальные, зато несущие в себе разнообразные смысловые оттенки. Высказывания с их использованием можно найти в изобилии на страницах художественной и художественно-критической литературы. Но и в обыденной речи немало подобных оборотов. «Потрясающий фильм» – фильм, обладающий такими качествами, что его воздействие на меня можно выразить словом «потрясение». «Захватывающая книга» – книга, в силу каких-то своих особенностей оказавшаяся способной вызвать у меня столь сильный интерес, что мне трудно было оторваться от чтения. «Жизнеутверждающая симфония» – симфония, обладающая такими качествами, что ее прослушивание вызывает во мне прилив жизненных сил, оптимизм, жажду активного действия. «Веселые обои» – обои, цветовая гамма и рисунок которых таковы, что их восприятие поднимает мое настроение.

При этом «воздействие на меня» предполагает возможность аналогичного «воздействия на тебя», что, однако, оказывается всегда под вопросом и требует выяснения. Эстетический конструкт, выражающий то или иное эстетическое взаимодействие (отношение), выступает, таким образом, перекрестком двух связей: а) объект – субъект, б) субъект – другой субъект.

Этой далеко не полной характеристики достаточно, чтобы понять, что эстетическое сознание принципиально не укладывается в схему субъектно-объектной диссоциации. Оно базируется на прямо противоположной установке, на изначальном единстве субъективного и объективного, внешнего и внутреннего, т.е. на принципе *субъектно-объектной ассоциации*. Это движение внешнего и внутреннего навстречу друг другу, это стремление к субъектно-объектной ассоциации лежит, по-видимому, в самой природе человеческого сознания. *«Внешний мир строится внутри, а внутренний мир строится вовне, – пишет В.П. Зинченко. – Едва ли следует говорить, что акты построения миров не изолированы один от другого. Если воспользоваться модным нынче словом, они синергичны. Эта синергия обеспечивает два встречных процесса: субъективацию объективного и объективацию субъективного. Живое существо не просто поворачивается к миру, а как бы выворачивает себя навстречу ему... Вот эти особые, цельные образования, субъективно-объективные сра-*

щения, кентаврические объекты (образы, переживания, интенции и т.д.) сохраняются во всем последующем функционировании психики как (порой скрытые) определения, как детерминистические связующие воздействий и побуждений»¹.

Теперь дадим несколько рабочих определений. Разобьем их на три группы.

1. *Объектной* мы будем называть *направленность* сознания на объекты и объектно-объектные отношения.

Сознание, которое характеризуется такого рода направленностью, мы будем называть *объективным*.

Реальность, формируемая объективным сознанием, будет называться *объективной или внешней реальностью*.

2. *Субъектной* мы будем называть *направленность* сознания на собственные внутренние состояния, переживания, ассоциации и т. п. аспекты внутреннего, субъективного мира.

Сознание, которое характеризуется такого рода направленностью, мы будем называть *субъективным*.

Реальность, формируемая субъективным сознанием, будет называться *субъективной или внутренней реальностью*.

3. *Комплексной* мы будем называть *направленность* сознания на целостные феномены, представляющие собой единство объективного и субъективного, внешнего и внутреннего.

Сознание, которое характеризуется такого рода направленностью, мы будем называть *комплексным*.

Реальность, формируемая комплексным сознанием, будет называться *комплексной реальностью*.

Мы определили девять рабочих понятий, составляющих три группы по три понятия в каждой:

1) объектная ориентация сознания, объективное сознание, объективная или внешняя реальность;

2) субъектная ориентация сознания, субъективное сознание, субъективная или внутренняя реальность;

3) комплексная ориентация сознания, комплексное сознание, комплексная реальность.

Нетрудно догадаться, что самыми «работающими» у нас будут понятия третьей группы, ибо художественная реальность является ярко выраженным случаем комплексной реальности.

¹ Зинченко В.П. Живое знание. Самара, 1998. С. 172–173.

Понятия первой и второй группы будут иметь скорее вспомогательное значение: они нужны нам для выработки более полного и точного представления о комплексном сознании и соответствующей ему комплексной реальности.

Понятия «комплексная реальность» и «художественная реальность» не тождественны. Комплексная реальность – шире. Помимо художественной реальности есть и другие формы комплексной реальности. Но в художественной реальности свойства комплексной реальности проявляются с особенной полнотой и рельефностью.

Как внутренняя, так и внешняя реальность отличаются от комплексной реальности тем, что они связаны с установкой на субъектно-объектную диссоциацию, тогда как комплексная реальность порождается прямо противоположной тенденцией – субъектно-объектной ассоциацией. Эта их общность позволяет подвести их под одно понятие – *сепарированная реальность*. Сепарированная реальность является противоположностью комплексной реальности и включает в свой состав внутреннюю и внешнюю реальность при условии их взаимной изоляции. Сепарированной называется реальность, возникающая в результате разделения внешней и внутренней реальности.

Слово «сепарированный», помимо прочего, позволяет дать всему сказанному метафорическое пояснение. Существует прибор – сепаратор, отделяющий сливки от сыворотки. Представим себе, что в нас тоже находится некий «сепаратор», отделяющий ощущения, восприятия, образы, исходящие из внешнего мира, от импульсов, ощущений, переживаний, относящихся к миру внутреннему. Так вот, когда этот сепаратор почему-либо выключается или даже начинает работать в противоположном направлении, смешивая наподобие миксера то, что он до этого разделял, тогда мы и оказываемся в комплексной реальности.

Теперь нам необходимо каким-то образом обозначить элементы комплексной реальности, ее единицы. Причем необходимо сделать это так, чтобы они были сопоставимы с единицами объективной (внешней) и субъективной (внутренней) реальности.

Единицы объективной реальности суть *объекты и их акциденции* (свойства и состояния). «Объект» (лат. *objectum* – предмет, от лат. *objicere* – бросаю вперед, противопоставляю) – то, что противостоит субъекту в его предметно-практической деятельности.

Единицы субъективной реальности суть *субъекты и их акциденции*. «Субъект» (от лат. *subjectus* – лежащий внизу, находящийся в основе, от *sub* – под и *jacio* – бросаю, кладу основание) – носитель деятельности, познания, сознания, источник активности, направленной на объект.

Для обозначения единицы комплексной реальности мы будем использовать специально сконструированный термин – «*конъект*»².

Здесь лат. «*con*» (с, вместе) подчеркивает принципиальное единство, нерасторжимость объективного и субъективного, внешнего и внутреннего. «*Jacio*» в данном случае как бы «бросает» субъект и объект навстречу (в объятия) друг другу, «кладет» их единство в качестве основания комплексной реальности. Таким образом, *конъект* есть единица комплексной реальности, элемент опыта, представляющий собой *конкретную субъектно-объектную целостность*.

Используя этот термин, можно было бы назвать комплексную реальность «*конъективной реальностью*». Можно также говорить о *конъективном сознании* и *конъективном восприятии*.

Конъект выступает как *единство субъекта и объекта* (субъектности и объектности). С точки зрения формы, это единство предстает как *единство внешней и внутренней реальности*, с точки зрения содержания – как *единство чтойности и ктойности*. Термин «*ктойность*» мы используем здесь по аналогии с известным термином «*чтойность*» (*quidditas*)³ и в качестве парного к нему. Если «*чтойность*» суть признаки объекта, сообщающие ему качественную определенность, делающие его *чем-то*, то «*ктойность*» суть то, что делает субъекта *кем-то*, то, что сообщает ему определенность как персоны. Таковы, например, все черты характера или темперамента человека.

Но конъект не просто сочетает в себе и те и другие характеристики. Здесь происходит нечто большее: *чтойность способна превращаться в ктойность, и наоборот*. Например такие качества, как «*твердый*» или «*мягкий*», «*горячий*» или «*холодный*», «*угловатый*» или «*обтекаемый*» с равным успехом используются и в качестве характеристик объекта (*чтойность*), и в качестве характеристик субъекта (*чтойность*). В конъекте преодолевается

² Это слово предложил мне мой сын – Константин Юрьевич Дружкин.

³ См.: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 111–140.

их противопоставление, они обнаруживают свое внутреннее тождество. Одни и те же характеристики «прочитываются» и в том и в другом смысле.

Существует близкое термину «конъект» латинское слово «conjecto», которое означает «соображать», «догадываться», «идти наугад». Если вдуматься, то станет понятным, что во всех этих случаях речь идет о некотором взаимодействии исходной, заведомо неполной, недостаточной информации об объекте и активности субъекта, который как-то компенсирует недостаточность информации, включая свои знания, интуицию, творчество. Таким образом, это слово является близким не только по звучанию, но и по смыслу.

Конъект есть предметно сфокусированный процесс тотального взаимодействия внутренней и внешней реальности.

Конъект – это еще не собственно комплексная реальность, а тот «кирпичик», из которого она может быть построена. Комплексная реальность представляет собой связь, композицию, систему конъектов. В разрозненном виде они присутствуют постоянно, представляя собой как бы «конъективную пыль», скапливающуюся в порах объективной реальности.

Художественная реальность является комплексной. Ее единицы суть конъекты. Она имеет высокоорганизованный, системный характер. Вообще же отдельные, разрозненные феномены такого рода встречаются буквально на каждом шагу. В большинстве случаев от них просто абстрагируются.

Разберем простой пример. Вы подходите к доске, берете кусок мела и чертите девять прямых отрезков, соединяя их, получается куб. Спросите любого, что он видит, и он ответит: «Куб». Значительно реже вы услышите в ответ: «Рисунок, изображающий куб». Так скажет человек, привыкший мыслить «строغو объективно».

Затруднения начнутся с того момента, когда вы попытаетесь ответить, *где находится* этот куб. На доске? Но доска плоская, и линии, из которых составлен рисунок, «на самом деле» расположены на плоскости, а значит, «объективно» не могут составлять объемную фигуру. В мозгу? Но в мозгу «объективно» тоже нет ничего похожего на куб. Там происходят химические реакции, рождаются сложнейшие комбинации электрических импульсов, идут информационные процессы, но куба там тоже нет. В сознании? Это уже ближе к истине, но где находится сознание? В голове? Вместе с кубом? Значит, и куб тоже в голове? Но там

его, как мы уже выяснили, нет. Получается, что в *объективной* реальности *этого* куба вообще не существует.

Может быть, он относится к субъективной, внутренней реальности? Так могло бы быть, если бы речь шла о кубе, который вы просто представили себе, сидя с закрытыми глазами. Но ведь речь идет о том, что нарисовано на доске. А доска вместе с рисунком существует вне нас.

Куб, нарисованный на доске, является фактом комплексной реальности, конъектом (хотя в данном своем качестве он может не использоваться и не осознаваться). В процессе восприятия линии, нарисованные на плоскости, становятся частью субъективной реальности, перемещаются из внешней реальности во внутреннюю. Там на их основе «реконструируется» объемная фигура, которая при этом проецируется на доску, «возвращается туда, откуда взяли». Замыкается цикл («цепь»): внешняя реальность трансформируется, перемещается во внутреннюю реальность, где она *творчески преобразуется* и вновь возвращается во внешний план. Этот непрерывно возобновляющийся цикл («творческий вихрь») имеет для комплексной реальности значение *способа ее существования*. В этом смысле конъект оказывается *предметно сфокусированным взаимодействием объективной и субъективной реальности*. И это взаимодействие развивается, расширяется и углубляется, захватывает все новые содержательные пласты.

Нет постоянного взаимопревращения внешней и внутренней реальности – нет и комплексной реальности. Но тогда нарушается вообще вся система сознания, ибо наивно думать, что комплексная реальность механически складывается из внешней и внутренней. Процесс идет в обе стороны. Можно сказать, что комплексная реальность есть результат синтеза внешней и внутренней реальности. Однако справедливо и обратное: внешняя (как и внутренняя) реальность рождается из комплексной в результате аналитического абстрагирования, расщепления исходного целого.

Циклический процесс, описанный выше, является тем зерном, из которого вырастают все высокоорганизованные и культурно значимые формы комплексной реальности, художественной реальности в том числе. Этот процесс происходит всегда; он имеет фундаментальный характер для жизни сознания. Но в разных случаях ведущую роль приобретают разные его стороны. Для научного мышления, например, необходимым является

абстрагирование от субъективных моментов и выделение объективного. Для искусства, напротив, важен синтез комплексной реальности как таковой, в ее единстве внутреннего и внешнего.

Как уже было сказано, комплексная реальность проявляет себя не только в искусстве. В мифологии, в игре, в магии и шаманизме, во многих традиционных системах духовной практики, в педагогике и других областях она имеет сущностное значение. Кроме того, она сопровождает нас постоянно как некий фон, играющий то положительную, то негативную, то нейтральную роль. Одним из примеров такого рода и является куб, нарисованный на плоскости. Для геометрии, для практической инженерной деятельности не имеет большого значения, вызывает ли фигура, нарисованная на плоскости, иллюзию объемности. Существуют строгие правила, позволяющие интерпретировать плоское изображение как объемную фигуру, т.е. совершать переход от одних понятий (связанных с плоскостью) к другим (связанным с объемом). И этого достаточно. Иными словами, конъективная природа этого куба не имеет существенного значения ни в геометрии, ни в работе инженера.

Теперь возьмем другой пример, на этот раз из области искусства. На стене висит некий портрет. Если вы спросите кого-нибудь, что это такое, то вам, скорее всего, скажут, что это портрет. Возможно, прибавят, чей он и кем написан. Однако если вы сформулируете свой вопрос иначе: «Кто это?» – это также не вызовет недоумения, и вам либо назовут человека, изображенного на портрете, либо ответят: «Не знаю». Существует едва уловимая, но очень существенная смысловая разница между выражениями: «Я вижу картину, изображающую человека» и «Я вижу человека, изображенного на картине». Эта разница, как правило, не принимается во внимание. Однако если задумаемся, то поймем, что *картина, на которой изображен человек, может быть интерпретирована как единица объективной реальности, как некий объект. Что же касается человека, изображенного на картине и глядящего на вас с полотна, то это уже комплексная реальность, сущностное единство объектности и субъектности, конъект.* И это уже принципиально, по крайней мере, до тех пор, пока мы находимся в сфере художественного. Переход из объективной реальности в комплексную, как правило, совершается незаметно, однако, когда мы заходим достаточно глубоко, ее нетривиальный характер становится все ощутимее.

Если пытаться говорить объективно, то никакого человека на картине нет. Есть плоское полотно, на поверхность которого в определенном порядке нанесены разные краски. Таков объект, находящийся непосредственно в поле нашего зрения. Мы воспринимаем этот объект, т.е. «перемещаем» его во внутреннюю реальность, превращаем в элемент внутренней реальности. Здесь он приходит во взаимодействие с другими элементами нашей внутренней реальности. В результате формируется, «реконструируется» образ человека, который помещается нашим сознанием в контекст внешней реальности, проецируется, возвращается на картину, висящую на стене. Так появляется человек, «гляящий на нас» с полотна. Существует ли этот человек? В объективной реальности – нет, а в комплексной – да. И нет никаких логических оснований для того, чтобы считать комплексную реальность «менее реальной», чем реальность объективная.

Не следует смешивать понятия «внешний» и «внутренний», с одной стороны, и «материальный» и «идеальный», с другой. Подобно тому, как принято говорить о материальных и идеальных объектах, можно различать *материальные и идеальные конъекты*. Конъектом становится любой объект (как материальный, так и идеальный) в той мере, в какой он способствует проявлению содержания внутреннего, субъективного мира, понимаясь при этом как внешний. Решающее значение имеет способ восприятия и осознания.

Как любое произведение искусства художественная деятельность являет собой неразрывное единство духовной и материально предметной сторон. Только в художественной деятельности оно раскрывается в процессе, а художественное произведение дает его как результат. Расторгнуть это единство практически невозможно. Можно лишь чрезмерно преувеличивать значение одной стороны и игнорировать другую – но этим мы нанесем ущерб целому. Можно также из познавательных соображений встать на ту или иную позицию, взглянуть на целое с той или с другой стороны – но то, что мы увидим в том и в другом случае, будет существенно различаться.

С материально-предметной, объективной точки зрения скульптура, стоящая в музее, и зритель, рассматривающий ее, есть две разные сущности, два разных объекта, по-разному устроенных, по разным законам существующих, имеющих разные траектории движения, но пересекшиеся в какой-то момент

времени. С конъективной точки зрения, они – единое целое. Между ними замкнута «цепь», по которой циркулируют «духовные токи». То же самое получается, если с этих двух точек зрения посмотреть на соотношение разных видов искусства. В материально-предметном аспекте музыка, живопись, литература имеют мало общего, хотя бы в силу того, что у них очень разный материал (звук, краски, слово). В конъективном плане на первое место выступает связь между разными видами искусства, обмен, взаимовлияние, диалог, в результате которых они оказываются частями единого «потока».

В практических занятиях зачастую гораздо удобнее и продуктивнее использование не теоретических, а метафорических объяснений. Метафоры бывают более наглядными, емкими, стимулируют творческий процесс и помогают установлению более глубокого творческого взаимопонимания. Приведем несколько метафор, с помощью которых можно сформировать некие первоначальные представления о конъекте и комплексной реальности.

Метафора первая – «вихрь» («волчок»). Суть метафоры в том, что комплексная реальность и любой ее элемент, любая ее единица (конъект) могут существовать и развиваться (существуют они лишь, развиваясь) тогда и только тогда, когда имеет место процесс постоянного взаимопревращения внешней и внутренней реальности. Этот циклический процесс, этот круговорот объектности и субъектности, внешнего и внутреннего имеет здесь значение *способа существования комплексной реальности*. Без этого она «умирает», как прекращается жизнь без обмена веществ и иных сущностных процессов, которые также имеют циркулярный, вихревой характер (например так называемый «метаболический вихрь»). Так и волчок может сохранять свое положение, свою устойчивость, лишь вращаясь. Когда вращение прекращается, он падает. Между прочим, слово «умирает» здесь можно было бы использовать и без кавычек, ибо *субъектность как одно из субстанциальных оснований комплексной реальности делает эту реальность живой*.

Метафора вторая – «зеркала». Представим себе два одинаковых зеркала, направленных отражающими поверхностями навстречу друг другу. В каждом зеркале отражено другое зеркало вместе со всем тем, что оно в себе отражает. Теоретически эти каскады взаимных отражений устремлены в бесконечность. Аналогичным образом *субъективное и объективное, внешнее и*

внутреннее взаимодействуют в контексте комплексной реальности, превращая любую конечность в потенциальную бесконечность, трансформируя любую данность в непрерывный процесс порождения.

Метафора третья – «электрическая цепь». Перед нами обыкновенная электрическая батарейка. Вот «плюс», а вот «минус». Возьмем кусочек провода и соединим с его помощью полюса батарейки. Замкнем цепь. Укажем произвольно выбранную точку на проводе и зададим себе вопрос: «Что в этой точке находится – “плюс” или “минус”?». Правильный ответ – «Ни то, ни другое; в любой точке течет ток, представляющий собой единство и взаимопревращение полюсов». Причем с того самого момента, когда была замкнута цепь, полюса батарейки тоже перестали существовать в их первоначальном качестве. В любой произвольно выбранной точке цепи есть эти полюса – и одновременно их нет нигде.

Так комплексная реальность «замыкает» полюса объективного и субъективного в единую цепь, уничтожая и одновременно сохраняя их противоположность, «снимая» эту фундаментальную оппозицию в движении генерируемого ими духовного тока.

Метафора четвертая – «кольцо Мёбиуса». Возьмем обыкновенную полоску бумаги и, не перекручивая, склеим из нее кольцо. Пусть внешняя сторона (поверхность) кольца символизирует внешнюю реальность, а внутренняя – внутреннюю. Каждая поверхность представляет собой свой собственный замкнутый мир. Плавных переходов между этими мирами не существует.

Теперь разрежем это кольцо и склеим его вновь, предварительно перевернув один из его концов на 180° относительно продольной оси. У нас получилось так называемое «кольцо Мёбиуса». Оно заключает в себе некий парадокс. В каждой отдельно взятой точке этого кольца сохраняется противоположность двух сторон и постепенного перехода между ними. И сколько бы мы ни двигались по кольцу, мы так и не найдем этих переходов. Но если мы возьмем кольцо целиком, то окажется, что у него нет двух поверхностей, а есть только одна, вобравшая в себя обе. И если мы возьмем карандаш и будем вести его вдоль кольца, то мы, в конце концов, вернемся к исходной точке, прочертив линию по всей суммарной поверхности кольца. Два оказываются одним.

Как показывает практика, существует риск ошибочного толкования понятий «конъект» и «комплексная реальность» и их смешения с другими, в чем-то похожими, но иными по смыслу понятиями. Поэтому необходимо сразу же ввести соответствующие разграничения.

Во-первых, понятие «конъект» не следует путать с понятием «сакральный предмет». Конъект соединяет субъективное и объективное, план внутренний и план внешний. Когда говорят о сакральных предметах, понимают нечто иное, а именно соединение (установление связи) «мира дольного» и «мира горнего», земного и небесного, этого света и того света и т.п. Это, согласитесь, нечто существенно иное. Общее здесь лишь то, что и первое, и второе служит соединению двух разных планов бытия (разных миров), являясь как бы мостом между ними.

Во-вторых, нередко понятие «комплексная реальность» трактуется не так, как оно дается в определении, а совершенно произвольно, в результате чего оно смешивается с духовной реальностью, магической реальностью, расширенной реальностью, а ее проявления интерпретируются в духе подключения к ноосфере, установления связи с иными временами, экстрасенсорными феноменами и пр. Достаточно внимательно прочитать определения обсуждаемых понятий, чтобы путаница стала очевидной.

Глава третья

ОБЪЕКТЫ И КОНЪЕКТЫ

Итак, мы ввели два новых понятия («комплексная реальность» и «конъект») и получили возможность увидеть нечто общее и существенное в вещах, которые хотя и были раньше для нас хорошо знакомыми, но не связывались воедино, не подводились под одно объединяющее их понятие.

Обычно мы не различаем объекты и конъекты. И в этом есть определенный смысл. Ведь любой конъект по определению включает в себя множество *объективных* свойств и характеристик. И если нас интересуют именно они, то от субъективных «добавок» можно абстрагироваться, и тогда мы имеем все основания обращаться с ним, как с объектом, относиться к нему, как к объекту и мыслить о нем, как об объекте. В основном, именно так и происходит.

Однако для наших целей различать объект и конъект представляется существенным. Потому-то мы и вводим соответствующий понятийный аппарат. Для этого выделим некоторые типы конъектов, с которыми мы постоянно или достаточно часто сталкиваемся в своей жизни.

Бытовые конъекты

Из самого названия ясно, что сфера их «обитания» – наш непосредственный быт. К бытовым конъектам относятся предметы нашего быта, дом и все его элементы, с которыми мы имеем дело. Элементы природного ландшафта. Растения и животные, которые нам безразличны. Состояния природы – времена года и погода. К таким конъектам относятся также близкие нам люди и определенные жизненные ситуации. Любой объект из нашего бытового окружения, вызывающий определенную, устойчивую реакцию, а главное, осознаваемый в единстве с этой реакцией становится такого рода конъектом. Это может быть эмоциональная реакция, положительная или отрицательная, или же какое-то более сложное чувство. Это может быть изменение общего тона, опять-таки в положительную или отрицательную сторону. Это может быть некий комплекс идей или образных ассоциаций. Это, в конце концов, может быть общее изменение внутреннего

состояния. В любом случае имеет место некая существенная связь внешнего и внутреннего планов моего бытия.

Нетрудно понять, что объекты, превращаясь в конъекты, делают это неодинаково. Во-первых, конъективация объекта (превращение объекта в конъект) может иметь разную степень глубины и интенсивности. Во-вторых, «врастая» в наше внутреннее пространство, объект осуществляет это как бы избирательно, т.е. может вступать во взаимодействие с разными его элементами, от чего существенным образом зависят его конъективные свойства. В-третьих, он столь же избирательно может вступать (или не вступать) во взаимодействия с другими конъектами, в результате чего образуются разные конъективные конфигурации в нашем жизненном пространстве. Продемонстрируем сказанное на примере такого важного для любого человека конъекта, как его жилище.

Дом как конъект. Сегодня мы отчетливо видим, что это важнейшее качество дома реализуется далеко не всегда и далеко не лучшим образом. Ведь конъективность дома и всех находящихся в нем предметов означает, что внешняя среда обитания получает доступ во внутреннее пространство личности, а значит, любые изменения в этой внешней среде влекут за собой соответствующие внутренние изменения. Если вы чувствуете, что способны, манипулируя с этой средой, улучшать свое внутреннее состояние, вы, скорее всего, будете усиливать эту интимную эмоциональную связь со средой. А если нет, то предпочтете поставить внутреннюю перегородку и эту связь ослабить. То есть ваш дом будет для вас в этом, втором случае, *слабым конъектом*, что в какой-то мере избавит вас от неприятных переживаний, а может быть, и недугов. Чисто утилитарное отношение к окружающим вещам способствует такой деконъективации жизненной среды, когда у вас нет возможностей управлять ею в позитивном для вас плане.

Однако люди все же предпочитают управлять этим процессом, чтобы он развивался в позитивном направлении. Для этого выработано немало средств. Оставим в стороне очевидное – архитектуру и дизайн. Есть еще тонкий процесс обживания дома и одомашнивания всех находящихся в нем предметов. И в этом, между прочим, одна из функций звучащей в доме музыки.

Музыка для дома? Какая тут, собственно, проблема? Сегодня существует достаточное количество различных средств, позволяющих заполнить до отказа пространство вашего дома

музыкой на любой вкус. Современная звукозапись, радио, телевидение, компьютерные диски с музыкой, Интернет... Что еще появится в скором будущем? Мы не знаем. Но, скорее всего, будет еще много новых изобретений, одно удивительней другого. И все они действуют в едином направлении – обеспечивают доступность любой информации (в том числе и музыкальной), постоянно повышая ее качество и скорость получения. Теперь наш дом как никогда открыт для музыки. Любой! И это прекрасно! Но... Проблема все-таки есть. Не в количестве музыки, не в ее качестве, не в доступности или возможности выбора...

Мне почему-то не кажется, что любая музыка, прозвучавшая в моем доме, уже тем самым стала домашней музыкой, тем более, музыкой *моего* дома. Не назовем же мы любое живое существо домашним животным на том только основании, что привели или принесли его в свой дом. Оно должно еще стать домашним, а главное, оно должно сделать более домашним сам дом. Кошка это сделать может, крокодил – вряд ли. Сказанное относится и к музыке. Симфонии И. Гайдна обладали качеством домашней музыки. Правда, не для всякого дома. Но они органически вписывались в жизненный уклад и ритм жизни соответствующего дома, поддерживая и укрепляя его строй, его атмосферу. Во всяком случае, думаю, что князь Эстергази достаточно отчетливо представлял, «вино какой страны» он предпочитает вкушать под музыку Гайдна. Домашней в истинном смысле слова можно назвать музыку, которая является органической частью дома как особого культурного пространства, когда она включена в жизнь дома – особую форму культурной жизни. Это при условии, конечно, что наш дом и наша жизнь в нем обладают такого рода характеристиками. А если нет?

Только что я позволил себе усомниться в том, что любая музыка, звучащая в доме, может быть названа домашней музыкой. Теперь вынужден сделать следующий шаг и усомниться в том, что любая жилплощадь является в полном смысле домом. Даже в том случае, когда она обустроена в соответствии с самыми высокими стандартами. Действительно, всем нам интуитивно ясно, что существует не только «дом тела», но и «дом души». И тело и душа нуждаются в доме. Один и тот же предмет может быть составной частью дома тела и дома души. Кресло или плед, создавая определенный комфорт, еще и отвечают нашему вкусу, связаны с теми или иными воспоминаниями, рожают ассоциации и тому подобное. Все предметы в качестве элементов

дома души сами как бы обретают душу и вступают друг с другом во взаимоотношения, образуя своего рода «миф дома» или его «сказку». В этом новом контексте они насыщаются новыми смыслами и наделяются новыми качествами. Только в чужом доме стул может быть просто стулом, а вешалка – просто вешалкой. В моем доме они должны быть чем-то большим. Дом без такой «сказки» не является вполне законченным домом. М. Чехов называл эту невидимую составляющую словом «атмосфера», говоря, что у каждого помещения есть своя атмосфера, а проходящие в него люди могут с этой атмосферой гармонизировать или вступать с ней в конфликт. Каждый одомашненный предмет – чуть-чуть «домовой». Мы сами живем в этом мифе, вступаем в эти отношения, оказываемся персонажами сказки. В идеале, эти отношения гармоничны и позитивны. Тогда мы чувствуем, что дома уютно. Только в этом случае наше жилье действительно является домом.

Что общего у дома тела и дома души? Мне кажется, это можно выразить словами «защищать», «хранить». Я защищаю, храню свой дом – дом хранит меня. Мой дом – хранимая мной и хранящая меня сфера моего жизненного пространства. А жизненное пространство – это пространство и физическое, и психическое (смысловое, эмоциональное, культурное, ценностное). Дом души является в определенном смысле продолжением души, как дом черепахи есть одновременно продолжение ее тела. Парадокс истинного дома состоит в том, что он, будучи особой частью среды моего обитания, является частью меня самого. В нем нельзя просто поселиться и жить. Его необходимо созидать изо дня в день. Что выступает в качестве строительного материала? Согретые и одушевленные нами материальные предметы, организованные и осмысленные (наделенные смыслами). Книги, присутствие которых означает и присутствие в доме их авторов, и их персонажей. Взаимоотношения совместно живущих людей. Люди, которые приходят к нам в дом, оставляют память о себе. Наши собственные мысли и чувства, которые мы, сами не замечая, разбрасываем по всему дому. Картины, репродукции, фотографии. И, конечно, музыка. Все это должно вступить во взаимодействие, создать гармонию, лад.

Сегодня любой дом открыт для музыки настужь. Маленький блестящий диск, помещающийся у меня на ладони, – это огромное окно в огромный звучащий мир. Однако размеры окна невозможно увеличивать беспредельно. Лишь пока существуют

стены, имеет смысл говорить об окнах. Присутствие музыки в доме еще не означает ее участия в его строительстве. Она может и разрушать дом, так сказать, «преодолевать» его. Не так-то ли, в основном, молодежная музыка? Ведь и сам молодежный возраст – не слишком домашний. Стремление вырваться на широкий простор здесь явно преобладает над потребностью обустроить ближайшее жизненное пространство. Быть может, действительно имеет смысл слушать такую музыку в наушниках: это перемещает слушателя в иное пространство, тогда как музыка, создающая дом, должна наполнять его собой, не оставляя ни одного островка запустения.

Боюсь, что у читателя уже начал складываться образ «музыки дома» как музыки специфического предназначения и узкой направленности, так сказать, музыки халата и тапочек. Такой образ возникает из-за того, что понятие дома и роль дома в нашей жизни очень сильно сузились. Кто сказал, что взгляд на мир из дома является ограниченным? Когда дом становится малым космосом, тогда и большой космос оказывается ближе и понятней – как большой дом. Является ли слушание музыки дома ухудшенной копией концерта? Или сам концерт является копией того, что некогда происходило в домах? Правда, в домах несколько иных, чем те, в которых живет большинство из нас. Но и наши дома и даже кухни не являются ли местом, где мы ведем самые глубокие и неспешные разговоры? И давайте вспомним, что, в основном, именно у себя дома творили и творят большинство ученых, философов, художников, композиторов. Самые глубокие, самые прекрасные книги лучше всего читаются именно дома. Дом – важнейшая и необходимая часть культурного пространства человека. Музыка, создающая дом, приносит в него весь мир, не разрушая дом и не упрощая мир. В этом и состоит ее «узкая направленность».

Говоря о конъективации дома, мы невольно обратили внимание на процесс выстраивания большой и сложной конъективной системы. Конъективная динамика дома ясно демонстрирует, что разные конъекты не равнодушны друг к другу, они притягиваются или отталкиваются, в результате чего образуются сложно организованные *конъективные миры*, о которых речь пойдет дальше.

А сейчас особо обратим внимание на еще один важный момент, который иллюстрируется примером с домом. Превращение объекта в конъект (конъективация) – не внезапный акт,

а длительный процесс, в развитии которого мы сами принимаем активное участие, и его результат во многом зависит от нас самих. Этот процесс, с одной стороны, есть то, что с нами происходит, а с другой, – то, что мы делаем. Он, следовательно, имеет прямое отношение к проблемам психотехники, а значит, представляет для нас непосредственный интерес. И, говоря о бытовых конъектах, нельзя проигнорировать процесс их формирования.

Конъективация вещи выглядит иногда как ее одомашнивание или очеловечивание. Простой пример – камин. В техническом отношении – явный анахронизм. Его практическая полезность в наши дни более чем сомнительна. Но это лишь подчеркивает его неутилитарную – культурную и эстетическую ценность для современного человека. Камин – очеловеченная вещь, причем давно очеловеченная. Он несет в себе историческую память, а обращение с ним – почти ритуал. Самая совершенная система, автоматически поддерживающая температуру, влажность и иные параметры, заботится о нашем комфорте, а сама скромно остается в тени. Это ее безусловное преимущество. Но основой для накопления смыслов и образования ритуала она вряд ли способна стать.

Очеловечивается лишь та вещь, которая притягивает наше сознание, с которой необходимо взаимодействовать, причем желательно по определенным, зафиксированным в культуре правилам. Она служит нам, а мы – ей. Но это еще не все. Очеловечиванию вещи (или домашнего животного) служит прикосновение, передача «тепла руки», ласка. Так мотогощик может ласково похлопывать свой мотоцикл. Ему действительно нужен очеловеченный мотоцикл, партнер, друг, а не мертвый механизм. Наконец, есть такое «сильное средство» – наделение именем. Именем чаще всего наделяются те предметы, от которых в значительной мере зависит наше благополучие, здоровье и даже жизнь, – рыцарский меч, корабль... Все это – не какие-то антропологические «раскопки», не архаика, а обыденная практика людей вполне современных. В наши дни многие автолюбители (особенно женщины) воспринимают свою машину не просто как живое существо, но и как существо, наделенное полом, характером, а иногда дают этому существу человеческое имя (которое, как правило, держат в тайне). В итоге имеет значение не столько прикосновение или наделение именем, сколько та или иная настройка сознания. Мы можем смотреть на вещи очело-

вечивающим взглядом. Это делает мир вокруг нас живым. Но даже на человека есть возможность смотреть «расчеловечивающим» взглядом. И он тогда превращается в вещь. Так смотрят на раба, слугу, вообще на того, кто интересует нас лишь как носитель определенной функции.

Здесь возможна альтернатива: хотим ли мы жить среди очеловеченных вещей, или предпочитаем внешний («объективный») комфорт, где вещи лишь создают удобство, помогают в достижении целей, позволяют экономить силы, время и внимание, никак не претендуя на эти столь важные для нас ресурсы. Говоря строго, это не совсем альтернатива, это скорее спектр возможностей. А решение отчасти мы выбираем сами, отчасти его нам «диктует жизнь».

Разобранные выше примеры позволяют сделать некоторые предварительные обобщения.

1. Характер бытового конъекта в значительной мере *индивидуализирован*. Его особенности определяются особенностями субъекта, его характера, его воспитания, его судьбы, рядом случайных факторов.

2. Одновременно с этим здесь велика регулирующая роль *культуры*, несущей в себе соответствующий набор программ. Это в значительной мере сокращает возможный разброс и вводит действие индивидуализирующих факторов в определенное русло.

3. Бытовой конъект, при всем своем индивидуализированном и в известной степени случайном характере, обладает выраженной тенденцией к установлению системных связей с другими конъектами. Он как бы *ищет контексты*, в которые мог бы органически встроиться. Назовем это *тенденцией контекстуализации*.

Человек, обладающий развитым восприятием комплексной реальности, нередко замечает такого рода тенденции. Например, он может почувствовать, что его любимые тапочки с симпатией относятся, скажем, к кофейнику и относятся с опаской к совку для мусора. Впрочем, от подобных впечатлений мы чаще отмахиваемся и попросту их не замечаем, а если замечаем, то реагируем с юмором – «показалось». В этом взаимодействии конъектов, в их взаимном притяжении и отталкивании нет ничего странного. Ведь конъект лишь одной своей стороной погружен во внешнюю реальность и выглядит как обычный объект. Другая его сторона погружена во внутренний мир человека. Ну а во внутреннем мире человека все связано, все движется,

живет и «относится». Именно это и «намагничивает» коньекты, заставляя проявлять свои симпатии и антипатии.

То, что мы образно назвали «намагниченностью» коньектов, может иметь различную степень выраженности. По всей видимости, существуют культурные нормы, регулирующие *силу* коньектов, составляющих личную комплексную реальность человека. В случае тех или иных отклонений от культурной нормы, особенно в случае патологий, сила коньекта может резко отличаться от нормы в ту или иную сторону. Коньект чрезмерно слабый, «размагниченный», оставляет человека равнодушным и холодным тогда, когда он должен реагировать. Коньект чрезмерно сильный может причинять человеку боль или делать его зависимым.

Сфера бытовых коньектов в современном цивилизованном мире не является в значительной мере систематизированным и тем более органичным (организмичным) коньективным миром, чего нельзя сказать о традиционных культурах, где все элементы бытового окружения наполнены смыслами и образуют сложные (и достаточно сильные) связи. Нередко коньективные свойства предметов не только не используются в практической жизни, но и вообще игнорируются. С ними не считаются, от них стараются абстрагироваться. Когда же сталкиваются с системами, построенными на иных ментальных основаниях, где коньективные свойства предметов раскрываются как *общезначимые* и потому нашей публикой воспринимаются по привычке как «объективные», это сначала вызывает удивление, как некая экзотика, а затем ими начинают «увлекаться». Один из примеров подобных увлечений – судьба в России китайской культуры «фэн-шуй».

Сфера бытовых коньектов в традиционных культурах обладает тенденцией к образованию органической целостности, управляемой определенными законами. Когда люди по каким-либо причинам начинают осваивать те или иные элементы традиционной культуры, они рано или поздно начинают «почему-то» ощущать потребность в восстановлении органической целостности собственного жизненного контекста. Например разучивание и исполнение народных песен с достаточным постоянством порождает потребность реконструировать жизненные ситуации и жизненную среду, где они создавались и к которой они приспособлены.

В начале восьмидесятых годов, став участником так называемого «фольклорного движения», я имел возможность пережить

то, что переживали тогда многие другие его участники – почти физически ощутить взаимное притяжение Земли и Песни. Проявлялось это двояко. С одной стороны, выучивая все новые песни, осваивая по мере сил исполнительские традиции, мы обнаруживали, что остается чувство неудовлетворенности, если не осуществить одно очень важное действие. Оказалось, что *песню обязательно нужно спеть в естественной природной среде, стоя на земле*, лучше рядом с рекой или другим водоемом, т.е. *включить песню в ландшафт*.

С другой стороны, выезжая за город, в условиях природной (ландшафтной) среды, мы испытывали некую неполноту ее восприятия, недостаточную включенность в нее нас самих, если мы не озвучивали ландшафт исполнением известных нам народных песен. Здесь важен был и звук, специально адаптированный к особенностям открытого пространства. Мы с помощью этого звука как бы расширяли пространство своего присутствия внутри ландшафта. Куда долетал звук, там были и мы сами. *Для проникновения в песню был нужен ландшафт. Для проникновения в ландшафт нужна была песня*. И то и другое было нужно для полноты жизни.

Может ли стать конъектом другой человек? Вопрос этот включает в себя, мне кажется, некоторую неточность. Человеку не нужно становиться *конъектом*. Он и так им является изначально. Но сознание может быть перестроено таким образом, что других людей мы будем воспринимать как объекты. И тогда нужно возвращать себе способность живого человеческого мировосприятия. Будет правильнее ставить вопроса о силе конъекта. Тогда мы должны признать, что конкретные люди нередко становятся для нас очень сильными конъектами. Подобный процесс превращения другого человека в конъект большой силы и глубины замечательно описан в известной книге Стендаля «О любви». Он этот процесс назвал «кристаллизацией»: «Нам доставляет удовольствие украшать тысячью совершенств женщину, в любви которой мы уверены; мы с бесконечной радостью перебираем подробности нашего блаженства. Это сводится к тому, что мы преувеличиваем великолепное достояние, которое упало нам с неба, которого мы еще не знаем и в обладании которым мы уверены».

Дайте поработать уму влюбленного в течение двадцати четырех часов, и вот что вы увидите. В соляных копиях Зальцбурга, в заброшенные глубины этих копеей кидают ветку дерева, оголившуюся за зиму; два или три месяца спустя ее извлекают

оттуда, покрытую блестящими кристаллами; даже самые маленькие веточки, которые не больше лапки синицы, украшены бесчисленным множеством подвижных и ослепительных алмазов; прежнюю ветку невозможно узнать.

То, что я называю кристаллизацией, есть особая деятельность ума, который из всего, с чем он сталкивается, извлекает открытие, что любимый предмет обладает новыми совершенствами»¹.

«Кристаллизация» является в нашей терминологии вариантом конъективации, ибо результатом подобной творческой деятельности души является объект, обогащенный работой творческой фантазии, причем тесно связанный с душой, внутренним миром любящего человека. Он являет собой, таким образом, единство субъективного и объективного, внутреннего и внешнего, т.е. конъект.

Игровые конъекты

Сфера игры, игровая реальность обладает своими специфическими конъектами и содержит особые игровые нормы, регулирующие образование этих конъектов, их свойства и способы обращения с ними. На тему игры существует огромная литература, здесь мы найдем большое разнообразие подходов и не меньшее разнообразие определений самой игры². Мы намеренно оставляем эту поистине неисчерпаемую проблематику в стороне, сосредоточив внимание на игровых конъектах. Здесь мы хотели бы показать, что игра является постоянным источником конъектов, что конъекты имеют для игры атрибутивный характер, что игровая реальность выступает, таким образом, как особый случай комплексной реальности. Последнее обстоятельство, как нам представляется, и определяет ее «родственное» отношение с искусством.

Мы рассмотрим три типа игровых конъектов, не утверждая, что этим полностью исчерпывается их возможный перечень.

¹ *Стендаль*. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1959. Т. 4. С. 363–386.

² См. *Хейзинга Й.* Homo Ludens. М., 1992; *Эльконин Д.Б.* Психология игры. М., 1978; *Берлянд И.Е.* Игра как феномен сознания. Кемерово, 1992.

Игровой предмет не является просто объектом, вступающим в отношения с иными объектами. Система игровых предметов не ограничивается лишь объектно-объектными отношениями. Этого уже достаточно, чтобы сделать вывод о том, что игровая реальность не отвечает требованиям объективной реальности (как мы ее определили выше). Однако мы не сможем описать игровой предмет и как элемент субъективной, внутренней реальности. Чтобы играть с ним, чтобы манипулировать им, тем более, чтобы делать это не в одиночку, а совместно с другими играющими, необходимо существование игрового предмета также и во внешней реальности. Мы, таким образом, получаем здесь то, что подпадает под определение комплексной реальности и ее элемента – конъекта.

Возьмем любой самый банальный пример: мальчик играет в танкиста, он перевернул стул, и стул теперь стал танком; или: девочка, баюкающая куклу (а ведь в качестве куклы может быть использован даже обычный деревянный брусок, завернутый в тряпочку), обращается с ней, как с живым ребенком. И стул, и кукла существуют сразу в двух планах – внешнем и внутреннем и, что существенно, замыкают в себе оба плана, обеспечивая их единство. Стул в качестве танка есть конъект, и лишь как конъект он может выполнять подобную функцию. То же самое мы должны сказать и о деревянном бруске в качестве ребенка.

Игровое действие также обнаруживает свою конъективную природу, причем по нескольким причинам.

Во-первых, те или иные движения (телодвижения) и манипуляции с игровыми предметами, так же как и сами игровые предметы, имеют свой внешний (объектный) и внутренний (субъектный) план. Например: взмах рукой или прыжок в контексте игры обретают особый игровой смысл (дотронуться до партнера может означать «осалить» или наоборот – «расколдовать»).

Во-вторых, игровое действие в ряде случаев имеет существенный психоэнергетический аспект. Играть – значит актуализировать скрытые потенциалы, реализовывать запасы энергии и т.п. На более высоком уровне это становится игрой творческих сил (в кантовском или шиллеровском смысле). Нет нужды доказывать, что внешнее действие, движимое внутренними причинами и непосредственно удовлетворяющее внутренние потребности, есть единство внутреннего и внешнего (субъектного и объектного) планов.

В-третьих, игровое действие – действие, субъективно переживаемое и оказывающее при этом воздействие на состояние, а в дальнейшем и на содержание сознания. Так, игры соревновательные, а также игры азартные сильно влияют на состояние сознания. А в том случае, если человек привыкает к ним, оказываясь от них в зависимости, можно говорить не только об изменении содержания сознания, но и о существенной деформации самой личности. Впрочем, сказанное относится не только к азартным и соревновательным играм, а вообще к любым играм, но в разной степени. Так, игры, направленные на освоение социальных ролей, не в меньшей, а возможно, и в большей степени ведут к изменению содержания сознания, а также сопровождаются разнообразными внутренними переживаниями. И здесь мы видим «замыкание цепи», внешнего и внутреннего, и здесь это «замыкание» имеет сущностное значение.

Играющий субъект осознает себя двояким образом: а) в игровой роли (функции), т.е. он мыслит себя не самим собой, а кем-то другим, б) в качестве самого себя, т.е. во время игры он продолжает сохранять собственную идентичность. Например: мальчик, превративший стул в танк, одновременно превращает себя в танкиста и остается самим собой. Он и танкист, и мальчик, играющий в танкиста. Такого рода «раздвоенность» самосознания является атрибутивной характеристикой игры, которая проявляется с наибольшей отчетливостью в играх ролевого характера. Существенно то, что подобная «раздвоенность» усиливает момент рефлексии. Оба субъекта смотрятся друг в друга, как в зеркало. Когда я един в двух лицах, тогда каждое мое «я», оказывается одновременно и объектом, и субъектом, и тем, кто смотрит, и тем, на кого смотрят. Так я сам внутри себя актуализирую и как бы дополнительно акцентирую единство субъекта и объекта. Но это единство и есть существенный признак конъекта.

Все это вместе образует игровую реальность, которая, как мы уже поняли, является особой формой комплексной реальности. Система игровых предметов, игровых действий (разворачивающихся по определенным игровым правилам), играющих субъектов (каковых, как правило, несколько) создают коллективную игровую реальность. И эта игровая реальность есть особого рода комплексная реальность. Отличается она от бытовой (спонтанной) комплексной реальности целым рядом характеристик. В частности тем, что она имеет срок существования:

начинается с началом игры и заканчивается с ее концом. Игра может быть весьма короткой, но может длиться и очень долго. Пример такой длительной игры описан в известной повести Л. Кассиля «Швамбрания». В последнее время усилилась мода на пролонгированные «ролевые игры». Участники игры строят свой мир, в котором частично живут (т.е. живут отчасти в нем, а отчасти в обычной реальности). Например так называемые «толкинисты». Нередко помимо временных границ существуют аналогичные пространственные ограничения (играют на столе, во дворе, на специальной игровой площадке и т.п.). Другой важный момент – эта реальность создается намеренно и строится по определенным формализованным или неформально закрепленным в культуре правилам. Может быть и так, что правила создаются самими играющими. Важно то, что эти правила действуют, и то, что они участниками игры осознаются. Когда люди «заигрываются», они перестают различать игровой и неигровой планы своей жизни. Последствия подобной потери игровой осознанности могут оказаться весьма плачевными.

Мифические конъекты

О мифах, мифическом сознании написано никак не меньше, чем на тему игры. Но нас и здесь интересует лишь одно – *мифическая реальность* как разновидность комплексной реальности и, соответственно, мифические конъекты. Среди огромного множества различных определений мифа существуют такие, которые с определенностью указывают на его конъективную природу. Вот как пишет по этому поводу Алексей Лосев в работе «Диалектика мифа»: «Миф не есть научное, и в частности примитивно-научное, построение, но – живое *субъект-объектное взаимодействие* (курсив мой. – Ю.Д.), содержащую в себе свою собственную, ненаучную, чисто мифическую же истинность, достоверность, принципиальную закономерность и структуру»³. И далее: «миф есть бытие *личностное* или, точнее, *образ бытия личностного, личностная форма, лик личности*»⁴. Что же такое «личностное» по Лосеву? «Личность предполагает, прежде всего, *самосознание*, интеллигенцию. Личность именно этим отличается от вещи <...> Поэтому антитеза *внутреннего*

³ Лосев А. Самое само. М., 1999. С. 269.

⁴ Там же.

и *внешнего* также совершенно необходима для понятия личности <...> Я противопоставляю себя внешнему. Но это значит, что я имею какой-то образ внешнего, который создан как самим внешним, так и мною самим. И в нем я и окружающая среда сливаемся до полной неразличимости»⁵. «Я склонен идти еще дальше. По-моему, *даже всякая неодушевленная вещь или явление*, если их брать как предметы не абстрактно-изолированные, но как предметы живого человеческого опыта, *обязательно суть мифы*»⁶. Возможно последнее толкование мифа и является расширительным, но эта расширительность акцентирует именно конъективную суть мифа. Эта конъективность, в частности, проявляется и в том, что в мифе (а затем и в волшебной сказке) неодушевленные предметы одушевляются, предстают, говоря словами Лосева, в «личностной форме».

Если приведенные высказывания покажутся кому-то выражением исключительно лосевской индивидуальной точки зрения, приведу отрывок из статьи «Мифы» в БСЭ, написанной С.С. Аверинцевым: «Мифы (греч. *mýtan* – предание, сказание, миф) в литературе, создания коллективной общенародной фантазии, обобщенно отражающие действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реальными». Согласитесь, что «отражение в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ» – это и есть «личностная форма». Но понимаемая таким образом личностная форма тоже есть своего рода конъект.

Мифическая реальность предстает перед нами как особая культурно-историческая форма комплексной реальности, уходящая в глубокую древность, как и игра, о которой Й. Хейзинга сказал, что «игра старше культуры».

Символические конъекты

Символ генетически связан с мифом, и неудивительно, что конъективная природа мифа обнаруживается и в символе. Ю.М. Лотман в статье «Символ в системе культуры» специально подчеркивает эту связь: «В символе всегда есть что-то архаическое. Каждая культура нуждается в пласте текстов, выполняющих функцию архаики. Сгущение символов здесь особенно

⁵ Лосев А. Самое само. М., 1999. С. 270–271.

⁶ Там же. С. 275.

заметно. Такое восприятие символов не случайно: стержневая группа их действительно имеет глубоко архаическую природу и восходит к дописьменной эпохе, когда определенные (и, как правило, элементарные в начертательном отношении) знаки представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранящихся в устной памяти коллектива»⁷. Носителями устной памяти являются люди. Следовательно, лишь в живом контакте с человеком, с его сознанием и его подсознанием обретает и раскрывает символ свое внутреннее содержание.

Отдача символом смысла, разворачивание этого смысла есть процесс, который никогда не находит своего полного, окончательного завершения. Это своего рода жизнь. Существенной особенностью символа является его неотчужденность (неотчуждаемость). Его нельзя полностью оторвать от человека, от его души и «положить на стол» как некую вещь. «Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символ делает акцент на другой стороне той же сути – на выхождении образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится “прозрачным”; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого “вхождения” в себя. Смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо “вжиться”»⁸.

Мы видим, что в понятии «символ» фиксируется такой важный для нашего исследования признак, как неразрывная (причем творческая) связь объекта и субъекта, внешней и внутренней реальности. Но только связь эта здесь рассматривается в своеобразном семиотическом аспекте. Здесь мы опять сталкиваемся с конъектом, с еще одной гранью его бытия.

⁷ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002. С. 212–213.

⁸ Аверинцев С.С. София-Логос / Словарь. 2-е испр. изд. Київ: Дух і Літера, 2001. С. 155.

Аксиологические конъекты

Наш обзор видов конъекта или, точнее, аспектов конъекта был бы не достаточен, если бы мы оставили без внимания еще одну его грань – ценностную. Конъект аксиологически активен. Это вполне понятно. Если отношение человека к самому себе, к своей жизни, а следовательно, и к своей внутренней жизни является ценностно окрашенным, то отношение к конъекту также не может не быть таковым. Ведь в конъекте наше внутреннее как бы смотрит на нас извне, оставаясь при этом нашим внутренним, нашим собственным сокровенным бытием, нашей жизнью. Я не могу быть равнодушен к конъекту по той же самой причине, почему я не могу быть равнодушен к самому себе, к собственной жизни.

Любой конъект есть также и некоторая ценность (или антиценность). Но справедливо и обратное: любая ценность, если только это не умозрительная, а реально переживаемая, экзистенциально значимая ценность, есть конъект. Любой предмет становится ценностью тогда, когда он оказывается вовлеченным в процесс человеческой жизни и жизни общества. Сам по себе, точнее на уровне объектно-объектных отношений, он не выступает в качестве ценности. Объективные его свойства должны быть соотнесены с субъективными ожиданиями, потребностями, целеполаганием людей, человеческих общностей. Эта связь объекта и субъекта всегда присутствует в ценностном отношении. Даже в том случае, если сама ценность понимается как некий, стоящий выше субъекта и обращенный к нему императив. «Система ценностных ориентаций образует содержательную сторону направленности личности и выражает внутреннюю основу ее отношений к действительности»⁹. Получается, таким образом, что ценность есть конъект.

Возникает вопрос, почему и игра, и миф, и символ, и ценность оказываются конъектами? Нет ли в этом некоторой подтасовки, своего рода «подгонки под ответ», возникающей из-за того, что мы просто хотим почему-то везде и во всем видеть столь полюбившиеся нам конъекты. Думаю, что нет. Дело в том, что в понятии конъект фиксируется один очень важный момент человеческого бытия – отношение субъекта и объекта. Конъект есть такой элемент человеческого опыта, где это отношение

⁹ Психология / Словарь. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1990. С. 442.

проявляется как существенное, причем проявляется отчетливо и убедительно. Игра, миф, символ, ценность (да и, возможно, не только они) каждый со своей стороны обращены именно к этому фундаментальному отношению, вырастают из него, опираются на него, выявляют ту или иную его грань. Все они суть конъекты, а точнее – разные стороны конъекта, конъективной реальности.

Художественные конъекты

Искусство наследует многим культурным формам комплексной реальности, синтезируя их в себе. Многие «конъективные реки» питают собой художественную реальность, которая несет в себе и бытовые конъекты, и мифологические, и символические и аксиологические. Все эти грани комплексной реальности соединяются искусством воедино, становятся гранями единой художественной реальности. Потому-то в искусстве мы видим и игру, и миф, и символ, и ценность, и, конечно же, реальность человеческой жизни, которая, как мы уже показали, насыщена особого рода конjekтами.

Художественная реальность является едва ли не самой полной, последовательной и органической системой комплексной реальности. Искусство – истинная стихия конъективности. Можно сказать сильнее – *в искусстве нет ничего не конъективного*, во всяком случае, ничего художественно значимого, что не обладало бы конъективной природой. Искусство в этом смысле выступает в качестве культуры освоения конъективного. Попробуем как-то обосновать, чем-то подкрепить это утверждение, которое может на первый взгляд показаться чрезмерно сильным. Сделать это («в первом приближении») нетрудно, ибо большинство важнейших понятий, относящихся к искусству, достаточно органично укладываются в рамки конъектологического подхода. Рассмотрим некоторые из этих понятий с этой точки зрения.

Художественный образ (Х.о.) – «всеобщая категория художественного творчества: присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов. Под образом нередко понимается элемент или часть художественного целого, обыкновенно – такой фрагмент, который обладает как бы самостоятельной жизнью и содержанием (например характер в литературе, символические образы вроде «Паруса» у М.Ю. Лермонтова). Но в более общем

смысле Х.о. – самый способ существования произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и значности». Так говорится о категории «художественный образ в БСЭ (автор статьи – И.Б. Роднянская). Нетрудно видеть, что в этом определении указывается на существенную связь внешнего, объективного («воспроизведение», «освоение жизни»), и внутреннего, субъективного («выразительность», «впечатляющая энергия», «значимость»). А словосочетание «воздействующих объектов» прямо указывает на связь внешнего и внутреннего: ведь речь идет об объектах, воздействующих *на субъект*, а не на другие объекты.

Приведем другой пример, где также обнаруживается единство субъектности и объектности. «Образ художественный – специфическая для искусства форма отражения действительности и выражения мыслей и чувств художника. Х.о. рождается в воображении художника, воплощается в создаваемом им произведении в той или иной материальной форме (пластической, звуковой, жестомимической, словесной) и воссоздается воображением воспринимающего искусство зрителя, читателя, слушателя»¹⁰. Здесь также соединяется и как бы уравнивается в своем значении объективное («форма отражения действительности», «воплощается в создаваемом произведении в той или иной материальной форме») и субъективное («рождается в воображении художника», «воссоздается воображением воспринимающего»). И здесь также указывается связь, выстраивается мост между объективным и субъективным: «выражение мыслей и чувств», что иначе можно назвать «опредмечиванием». Есть, конечно, и другие определения, где подчеркивается объективная сторона художественного образа. Но нас интересуют такие трактовки (с которыми мы солидаризируемся), где художественный образ обнаруживает единство субъективного и объективного, т.е., согласно нашим определениям, является конъектом.

Художественный материал. Обратим внимание на тот интересный факт, что поиски действительного материала художественного творчества как в музыкальном искусстве, так и в театре, приводят к формулированию идей, по самой своей сути совпадающих с идеей комплексной реальности. Так, академик Б. Асафьев определяет музыку как искусство «интонируемого смысла». Саму же интонацию он понимает именно как един-

¹⁰ Эстетика / Словарь. М., 1989. С. 239.

ство внешнего и внутреннего планов, интонация для него не есть просто некий акустический феномен, но именно смысл и чувство, проявившиеся вовне в форме акустического феномена. Человек, воспринимающий интонацию, вновь распредмечивает заложенное в ней внутреннее содержание. Таким образом, *интонация есть не что иное, как конъект*.

С другой стороны, отвечая на вопрос, что является материалом искусства актера, П.М. Ершов определяет его как действие¹¹. И далее, анализируя сущность действия, Ершов постоянно акцентирует внимание на связи внутреннего и внешнего моментов действия. Таким образом, и интонация, и действие раскрывают себя в качестве конъектов, а именно *базовых конъектов* музыкального и актерского искусства. Нетрудно показать, что материалом любого вида искусства является тот или иной тип конъектов. Иными словами, материал любого искусства всегда конъективен.

Художественные средства обладают конъективной природой, что понятно и без обращения к определениям. Ведь среди художественных средств значительная часть связана с выражением смыслов, с эмоциональным воздействием, с управлением вниманием и пр. Все это и есть реализация неких субъектно-объектных отношений. Таково же и близкое по смыслу понятие *«художественный прием»*. Художественный прием служит формированию художественного образа, художественный прием служит передаче художественного содержания и является элементом системы художественной коммуникации, художественный прием – средство выразительности, художественный прием – средство воздействия на сознание и состояние реципиента. Мы видим, что и художественный прием обнаруживает свою двунаправленную природу, реализуя себя одновременно на двух планах – внешнем и внутреннем. И он по-своему осуществляет связь этих двух планов, актуализирует их единство.

Художественная форма может показаться вещью вполне объективной. Вот это музыкальное произведение написано в трехчастной форме, а это – в сонатной. И то, и другое можно показать на схеме, так сказать, «положить на стол». Все бы так, если бы не одно обстоятельство: от совершенства художественной формы зависит совершенство художественного восприятия. От способа формальной организации произведения зави-

¹¹ См.: *Ершов П.М.* Технология актерского искусства. М., 1992.

сит способ деятельности (внутренней деятельности) субъекта художественного восприятия, а следовательно, и способ понимания (осознания) как самого произведения, так и моего взаимодействия с ним. Именно такой взгляд на форму отстаивал Б. Асафьев в своей острополюемической по духу статье «О направленности формы у Чайковского». «Талант – талантом, умение строить – умением. Но это еще не все, ибо надо связать эти качества с пониманием закономерностей человеческого восприятия, а значит, и с умением иного порядка, чем самодовлеющая логика музыкальных построений. Синтаксис музыки как “речи в точных интервалах” немислим вне учета особенностей живой интонации и без умения общаться и быть общительным»¹². То, что для Асафьева направленность на восприятие и живое общение не дополнение к совершенной форме, а функция самой формы, видно из следующего отрывка: «Чайковский буквально держит в своей власти дыхание слушателей, владея ритмически организованной “лепкой формы”, с постоянным умением выгодно для восприятия распределить материал»¹³.

Асафьевский подход к вопросам музыкального формообразования на словах принимается большинством музыковедов. Но действительных последователей Асафьева, реализующих его на деле, все же не так много. Один из таких – В.В. Медушевский. Его кандидатская диссертация так и называлась: «Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя»¹⁴. А в его книге «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» читаем следующее: «Художественная форма в широком смысле слова – в изобразительных искусствах, литературе, в музыкальном произведении – служит, как известно, отражению действительности, фиксирует ценностные отношения человека к миру. Но она также и особым образом воздействует на слушателя, управляет его восприятием, организует результативное впечатление»¹⁵. Такое понимание художественной формы соответствует утверждению: «художественная форма обладает конъективной природой».

¹² Асафьев Б. О музыке Чайковского. Избр. Л., 1972. С. 67–68.

¹³ Там же. С. 71.

¹⁴ Медушевский В.В. Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя. Рукопись канд. дис.; автореф. М., 1971.

¹⁵ Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. С. 105.

Художественное содержание. Все, что связано с проблемой содержания художественного произведения, было и остается предметом дискуссий. Главным предметом традиционно является отношение искусства и действительности. В предельно упрощенном виде вопрос стоит так: отражает ли искусство некую внехудожественную действительность (попросту, жизнь), и если отражает, то как? Эту «опасную» тему мы сейчас можем оставить в стороне, ибо не это составляет предмет нашего разговора. Зато обратим внимание на другой аспект проблемы – на отношение содержания искусства к человеку. И тут мы обнаружим большее согласие. А именно, не многие решатся отрицать, что это содержание как-то относится к человеку, а человек, в свою очередь, как-то относится к этому содержанию. Даже в том случае, если этим содержанием объявляется сама художественная форма, как считал Э. Ганслик, объявляя содержанием музыки движущиеся формы. Ведь даже в этом случае человек к этим формам безразличен, и сами эти формы окрашиваются определенным эмоциональным отношением. Мы опять приходим к той же самой фундаментальной для искусства связи объекта и субъекта, внешнего и внутреннего, которая под самыми разными концептуальными одеждами появляется на всех этапах развития эстетической мысли. Именно это мы находим у Аристотеля, когда, например, он определяет саму природу искусства на основе понятия «подражание»: «Как кажется, поэтическое искусство породили вообще две и притом естественные причины. Во-первых, подражание присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которым приобретают и первые знания; а во-вторых, продукты подражания всем доставляют удовольствие»¹⁶. Здесь совершенно отчетливо задается связь объективных и субъективных моментов. С одной стороны, то, чему подражают, с другой стороны, подражание, как чья-то деятельность, а следовательно, субъект этой деятельности и удовольствие, как субъективное переживание. А ведь подражание в контексте концепции Аристотеля – это и есть источник художественного содержания. А вот другой, не менее широко известный фрагмент из «Поэтики»: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей

¹⁶ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1967. С. 48.

различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»¹⁷. Обратим внимание на то, что и здесь соблюдено все то же классическое равновесие объективного и субъективного аспектов. Страх, сострадание и очищение выступают здесь равноправными существенными признаками трагедии наряду с иными («объективными») ее характеристиками. В этом смысле аристотелевский подход к искусству и художественному содержанию, в частности – считать классическим образцом того, что мы могли бы обозначить с помощью термина «конъектология» (изучение предметов конъективной природы).

Перенесемся в другую эпоху и в другую страну. В 1960-е – 1970-е годы в нашей стране наблюдался значительный подъем интереса к эстетике и, в частности, к теории искусства (художественной деятельности). Характерным элементом этого «бума» было активное обращение к методам и данным разных наук, включая теорию информации, теорию систем, кибернетику, семиотику, физиологию, психологию, социологию... В перекрестье этих многих «прожекторов» и искусство раскрывало свою многогранную синкретическую (или синтетическую) суть. Формировались разнообразные гипотезы, строились различные модели. Характерно, что важнейшим моментом и здесь оставался все тот же вопрос об отношении и взаимодействии (единстве) субъективного и объективного, внешнего и внутреннего. При всем разнообразии конкретных теорий и схем.

Но и без всяких теорий, без всяких моделей и схем достаточно обратиться к самому художественному произведению, чтобы убедиться в том, что содержанием искусства является не просто некая реальность, но человеческая (или очеловеченная) реальность, реальность самого человека и его чувств, или то, к чему человек как-то относится, что связано с его внутренней жизнью.

Художественное произведение есть особого рода конъект, отличающийся высокой степенью своей организации, обладающий своими специфическими механизмами взаимодействия с человеком, социумом, культурой. Мы здесь пока не будем доказывать этот тезис и раскрывать его в деталях. Этой теме еще будет уделено внимание. Практическому постижению конъективной природы художественного произведения и искусства

¹⁷ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1967. С. 56.

в целом в значительной мере посвящена практическая часть данной работы. Поэтому пока ограничимся тезисом – *художественное произведение есть высокоорганизованный конъект*.

Художественная реальность есть частный случай комплексной реальности. Но такой частный случай, который синтезирует в себе все жизненно значимые формы (и аспекты) комплексной реальности и поднимает их на уровень культурного образца.

У понятия «комплексная реальность» есть равнозначное понятие «конъективная реальность». Они равны по объему, но различаются по содержанию, ибо делают смысловой акцент на разных сторонах целого. Выражение «комплексная реальность» акцентирует внимание на объединении воедино двух планов существования – внешнего и внутреннего. Комплексная реальность означает единство внешнего и внутреннего планов бытия. Выражение «конъективная реальность» указывает на наличие множества конъектов и разнообразных связей между ними. Когда мы исследуем художественную реальность, то можем делать акцент как на одной, так и на другой смысловой составляющей этого понятия. С одной стороны, нас может интересовать способ достижения единства объектной и субъектной сторон, например художественного образа. С другой стороны, предметом анализа может оказаться система конъектов и их связей того или иного произведения, или, например, художественного стиля. В любом случае понятия «конъект», «конъективная реальность» и «комплексная реальность» оказываются инструментами, с помощью которых мы будем исследовать свойства художественной реальности, а также строить системы практических психотехнических занятий.

* * *

После того как мы предприняли беглый обзор различного рода предметов конъективной природы и имели возможность убедиться в их многообразии и значимости, трудно отделаться от вопроса, в какой мере и каким образом конъективная природа этих предметов находит отражение в науках, изучающих их? Дело ведь не в том, применяют ли исследователи такие термины, как «конъект» и «комплексная реальность», а в том, как они задают и структурируют свой предмет, какие свойства и связи выделяют в качестве существенных, какие средства используют для его изучения и описания. Иными словами, *конъектологический подход* может быть в той или иной мере реали-

зован и без применения слов «конъект», «конъективный» и т.п. И действительно, интереснейших примеров конъектологического подхода (конъектологического анализа) существует немало. Укажем некоторые из них.

Попытка найти исторически наиболее ранний образец такого рода вряд ли может увенчаться успехом, зато мы должны будем признать, что конъектология (стихийная) стара как мир. Наиболее ранние формы знания были в значительной степени конъектологическими. Примеры подобного рода хорошо известны. Это, во-первых, миф (о чем уже было сказано выше) и, во-вторых, не вполне отпочковавшиеся от мифологического мышления традиционные системы знания типа йоги, аюрведы, цигун, фэн-шуй и т.п. К этому типу источников конъективного знания можно отнести и более поздние системы, восходящие к древним, опирающиеся на них и сохраняющие ряд их особенностей (алхимия, астрология и пр.). Важнейшая черта этого знания – отсутствие четкой границы между природным и человеческим, физическим и психическим, внутренним и внешним. Это нередко выступает в качестве своеобразного «методологического» принципа, который артикулируется с помощью формул типа «что внутри, то и снаружи; что снаружи, то и внутри», «что наверху, то и внизу; что внизу, то и наверху», или принцип единства микрокосмоса и макрокосмоса и т.п.

Еще одной важной для нашей темы характеристикой такого рода знания является особая роль конструкторов, допускающих возможность интерпретировать их как в плане объективной (внешней, физической) реальности, так и в плане субъективной (внутренней, психической) реальности. Таковы, прежде всего, понятия, означающие некие всеобщие (энергетические) начала мироздания, обладающие при этом не только физическими, но и психическими характеристиками – индийская *прана*, китайская *ци* и пр. Поляризуясь, разделяясь на два противоположных начала, эта универсальная энергия сохраняет свою психофизическую двойственность (*ха – тха, инь – ян*). Все эти понятия имеют отчетливо выраженную конъективную природу. То же самое можно сказать и о *чакрах* (йога), и о *каналах* (чжень-цзю) – своеобразных «энергетических» органах, отвечающих за осуществление как физиологических, так и психических функций, и обладающих при этом специфической онтологией, не сводимой ни к понятию «материальное», ни к понятию «идеальное». Развитием этой тенденции (на соединение объектного и

субъектного) является хорошо известный принцип множественных соответствий, когда, например, та или иная ступень музыкального лада имеет отношение и к явлениям космического порядка, и к социальным реалиям, и к внутреннему миру человека (в частности к его чувствам). Все это, с одной стороны, можно трактовать как признаки недостаточно развитой объективной (научной) картины мира, но, с другой стороны, это же самое выражает весьма высокую степень развития и проработанности *конъективных* представлений о мире и жизни.

Сделаем скачок во времени и поищем следы конъектологии в эпоху господства объективно-научной методологии в сфере познания. И здесь мы также найдем множество интереснейших и поучительных примеров. Один из таких – исследование Гёте о цвете. В своем труде «Очерк учения о цвете» он в явном виде ставит вопрос о чувственно-нравственном действии цветов: «Так как в ряду изначальных явлений природы цвет занимает столь высокое место, несомненно, с большим многообразием выполняя положенный ему простой круг действий, то мы не будем удивлены, если узнаем, что он в своих самых общих элементарных проявлениях, независимо от строения и формы материала, на поверхности которого мы его воспринимаем, оказывает известное действие на чувство зрения, к которому он преимущественно приурочен, а через него и на душевное настроение. Действие это, взятое в отдельности, специфично, в сочетании – частично гармонично, частично характерно, часто также негармонично, но всегда определено и значительно, примыкая непосредственно к области нравственного. Поэтому, взятый как элемент искусства, цвет может быть использован для содействия высшим эстетическим целям»¹⁸. «Опыт учит нас, что отдельные цвета вызывают особые душевные настроения. Об одном остроумном французе рассказывают: <...> он полагал, что тон его разговора с мадам изменился с тех пор, как мебель ее кабинета стала другого цвета: кармазинового вместо синего»¹⁹. И далее идет подробный разбор цветов и цветовых оттенков в связи с их влиянием на внутренний мир человека²⁰.

Эта гётевская линия на исследование цвета в единстве объективного и субъективного планов (т.е. как конъекта) нашла

¹⁸ Гёте И.В. Избр. соч. по естествознанию. М., 1957. С. 300.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 300–340.

значительное развитие. На эту тему писали такие русские мыслители, как Павел Флоренский²¹ и Алексей Лосев²², которые трактовали эту тему с точки зрения присущего цвету символического содержания. В искусствоведческом ключе эту проблему анализировал Иоганнес Иттен в своей фундаментальной работе «Искусство цвета», где, помимо подробной систематики, отражающей внутреннюю организованность цветового мира, рассматривается отношение цвета к человеческому состоянию, характеру, предпочтениям и даже физической конституции²³. Этот же (по сути своей, конъективный) подход он реализует затем в своих исследованиях пространственной формы²⁴.

Эта же проблема (психическое воздействие и смысловое содержание цвета) не могла пройти мимо внимания психологов, психотерапевтов и психиатров. Классический образец работы в этом направлении – знаменитый «Цветовой тест Люшера»²⁵. Работы Макса Люшера и его последователей показывают, что при различии и изменчивости структуры индивидуальных цветовых предпочтений система смыслов, которые несут в себе различные цвета, остается удивительно стабильной, общезначимой и инвариантной относительно различий пола, возраста, конституциональных особенностей человека, относительно его национальности, культурного уровня и иных характеристик. Получается, что в одном и том же цвете все люди бессознательно видят и чувствуют одно и то же, хотя и относятся к этому по-разному. Такова вообще особенность конъективного восприятия. Оно всегда обнаруживает существование некоторого глубинного уровня психики, где *субъективное становится общезначимым*. Выявление этого общезначимого слоя в восприятии цветов (так сказать, «объективной субъективности» = конъективного) позволило выстроить на этой основе очень гибкую и практически универсально-диагностическую систему, отражающую особенности психической и физиологической конституции испытуе-

²¹ Священник Павел Флоренский. Соч.: В 4-х т. М., 1996. Т. 2. «Небесные знамения (размышления о символике цветов)». С. 414–418.

²² Лосев А. Самое само. М., 1999. С. 245–255.

²³ Иттен И. Искусство цвета. М., 2008.

²⁴ Иттен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах. М., 2008.

²⁵ Люшер М. Цвет вашего характера. М., 1997; Драгунский В.В. Личностный цветовой тест. Минск, 1999.

мых, и даже делать достаточно точные прогнозы относительно состояния их здоровья.

На существование глубинного уровня общезначимой субъективности (субъективно всеобщего) выводят и исследования в области психосемантики. (Прежде всего, теория «семантического дифференциала» Чарльза Осгуда и работы его последователей.) Об одном интереснейшем исследовании, идущем в фарватере идей психосемантики, хочется здесь сказать особо. Его результаты изложены в книге А.П. Журавлева «Звук и смысл»²⁶. В результате большой серии экспериментов, результаты которых были подвергнуты сложной математической обработке, А.П. Журавлеву и его группе удалось выявить систему смысловых соответствий, устойчиво присущих каждому звуку человеческой речи. Эти соответствия затрагивали целый комплекс различных (принципиально не акустических) параметров. Часть этих параметров касалась внешней (объективной) стороны явлений (тяжелый–легкий, быстрый–медленный, темный–светлый и т.п.), другая часть относилась в сфере нравственно-психологический (например: добрый–злой и пр.). Все это недвусмысленно указывает на конъективный характер подобных феноменов.

Сходные явления наблюдаются и в визуальном восприятии пространственной формы. Это, в частности, убедительно показано в книге Р. Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие»: «Зрительное восприятие – это не только восприятие пространственное. Смотря на диск, мы, вероятно, обнаружим, что он не только занимает определенное место, но и выглядит каким-то неугомонным, нетерпеливым. Эта неугомонность может ощущаться нами как тенденция диска сместиться в сторону центра. Несмотря на то, что диск жестко прикреплен к данному месту и в действительности двигаться не может, тем не менее, он свидетельствует о внутренней напряженности в своем взаимодействии с окружающим квадратом. И в этом случае напряженность не есть дополнительный результат воображения или рассудка. Она – такая же неотъемлемая часть объекта восприятия, как и размер, месторасположение или чернота. Так как напряжение имеет величину и направление, оно может быть представлено как психологическая сила»²⁷. Таким

²⁶ Журавлев А.П. Звук и смысл. М., 1981.

²⁷ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 24.

образом, исходя из понимания художественного восприятия как активного творческого процесса, автор естественным образом приходит к констатации таких свойств и характеристик образа, которые никоим образом не могут быть сведены к чисто объективной стороне художественных феноменов. В частности, сюда относится обнаружение специфических сил притяжения и отталкивания между различными элементами визуального образа и т.п. (некий аналог ладового тяготения в музыке). Все это, как мы понимаем, относится к характерным проявлениям комплексной реальности.

В качестве еще одной интереснейшей работы в области конъектологии пространства хочется назвать книгу А.Я. Бродецкого «Внеречевое общение в жизни и в искусстве. Азбука молчания»²⁸. В книге, в частности, речь идет о так называемой «топономике» – теории, занимающейся изучением пространственных феноменов (пространственных отношений, направлений, движения в пространстве и т.п.) с точки зрения присущей им глубинной семантики. Не удивительно, что такого рода исследования вызывают интерес и деятелей искусства (театра, прежде всего), и практических психологов.

Подобное совпадение (пересечение) интересов практической психологии и эстетики (искусствознания) является явлением вполне закономерным, и эта тенденция все более набирает силу. Зоной пересечения интересов как раз и оказывается то, что так или иначе связано с феноменами комплексной реальности, конъектами. Одним из важнейших (и ближайших) для человека конъектов является его собственное тело. Поэтому близким по методологии оказываются те направления практической психологии, которые включают человеческое тело (и его функции) в контекст психотерапевтической работы. Такими направлениями, в частности, являются так называемое «психосоматическое направление», а также «телесно ориентированная психотерапия» (Вильгельм Райх, Ида Рольф, Франц Александер и другие)²⁹. И, конечно же, созвучные с конъектологическими принципами оказываются исследования, связанные с игрой. В частности

²⁸ *Бродецкий А.Я.* Внеречевое общение в жизни и в искусстве. Азбука молчания. М., 2000.

²⁹ *Александер Ф.* Психосемантическая медицина: принципы и практическое применение. М., 2002.

работа Дональда Винникота «Игра и реальность». Вот весьма характерный отрывок из этой книги: «Исследования последних 20 лет дали другой подход к описанию человека. Когда индивид достигает состояния некоторого единичного элемента, характеризующегося ограничительной мембраной, отделяющей мир наружный от мира внутреннего, можно говорить о *внутренней реальности* индивида, и этот внутренний мир может быть насыщенным или обедненным, спокойным или конфликтным. Это помогает, но является ли достаточным?

Я заявляю, что предложенная двухуровневая система (внутри – снаружи) прямо ведет к необходимости трехуровневой модели: третья сторона жизни человеческого существа, которую невозможно игнорировать, – это промежуточная зона *непосредственного опыта*, и две другие зоны вносят свой непосредственный вклад в существование третьей. Существование этой зоны не оспаривается, поскольку она не декларирует никаких функций, кроме того, что является “зоной отдыха” для индивида, вовлеченного в вечную задачу человека – сепарирование внутренней и внешней реальности, которые взаимосвязаны»³⁰. Согласитесь, что «промежуточная зона» Д. Винникота очень сильно напоминает то, что мы обозначаем как «комплексная реальность».

На основании приведенных примеров (которых, конечно же, гораздо больше) мы можем сделать вывод, что исследование конъективных феноменов имеет достаточно большую историю, и здесь накоплено множество интересных фактов и обобщений, а также не менее интересный опыт их теоретического осмысления.

³⁰ Винникот Д. Игра и реальность. М., 2002. С. 13–14.

Глава четвертая

ПСИХОТЕХНИЧЕСКИЙ МИФ

Известно, что для решения психотехнических задач иногда полезно пользоваться метафорами. Но метафоры важны не только сами по себе, не только по отдельности. Они могут складываться в системы и образовывать своего рода мифологемы – *психотехнические мифы*.

О значении психотехнических мифов говорят многие практические психологи. Термин «психотехнический миф» означает «некое предварительное знание, существующее у клиента или/и вырабатываемое в процессе тренинга, о том, “как устроена психика”, какие состояния бывают и как они меняются и проч. и проч.»¹.

«Любому ведущему следует помнить не только об основополагающих принципах своей психолого-философской концепции, но и учитывать силу “психотехнического мифа”... Миф – это один из важнейших элементов методологии психотехники. Что же такое психотехнический миф? Это картина мира данного человека или группы людей, в которой возможно то или иное психологическое событие. Такая мифологическая картина может соответствовать научным канонам, а может и противоречить им – это не имеет значения. Важно только, чтобы действия, основанные на этом мифе, в каком-то конкретном случае были эффективными»².

«Мифы и построенные на их основе картины мира выполняют одну и ту же функцию: служа нам для ориентации во внешнем и внутреннем мире, структурируют внешней и внутренний опыт, позволяют действовать и что-то менять во внешнем и внутреннем мире»³.

Психотехническими мифами, не произнося таких слов, пользуются многие педагоги, например педагоги-музыканты.

¹ *Иванов М.А., Мастеров Б.М.* Саморегуляция во взаимодействии. Введение в практическую социальную психологию / Под ред. Ю.М. Жукова, Л.А. Петровской, О.В. Соловьевой. М., 1996. С. 336.

² *Вачков И.В.* Основы технологии группового тренинга. М., 1999. С. 176.

³ *Цукерман Г.А., Мастеров Б.М.* Психология саморазвития. М., 1995. С. 280.

Если вам доводилось слышать, как объясняет пианист (или вокалист) своему ученику процесс рождения звука, вам понятно, о чем идет речь. Хотим мы того или нет – процесс складывания любой профессиональной психотехники включает в себя формирование подобных мифов. Художественная психотехника не является исключением из этого общего правила.

На одном из таких мифов мы сейчас остановимся. Он сложился как бы сам собой, а затем стал активно им пользоваться в практической работе для интерпретации собственного опыта, для разработки упражнений и техник, для обсуждения коллективного опыта с другими людьми.

Исходный образ заимствован у Станислава Лема. Имеется в виду Солярис – мыслящий Океан, обладающий фантастической способностью на основе обрывков информации, вычитанных из сознания (и подсознания) людей, *реконструировать* живые личности. Этот образ, как выяснилось, обладает способностью *интегрировать многие метафоры*, рождавшиеся из психотехнической практики интенсивного взаимодействия с художественными произведениями. Обратим внимание на некоторые важные аспекты этого образа:

Ресинтез. Ресинтез рассматривается нами как важнейшая творческая составляющая любого акта художественного восприятия. Так, глядя на картину, человек имеет непосредственно перед собой лишь холст с нанесенными на него красками. И если он воспринимает при этом образы каких-то предметов, расположенных в трехмерном пространстве, то даже этот «скромный» результат достигается благодаря реконструирующей творческой деятельности его психики. Но он видит не только это. Он видит воздух, игру света, ощущает пространство. Он представляет, каковы эти предметы на ощупь, холодны они или горячи (теплы), сухи или влажны, легки или тяжелы, гладки или шероховаты... Если они движутся, он ощущает скорость и силу этого движения. Он, таким образом, как бы видит то, что видимым, строго говоря, не является, а должно восприниматься другими чувствами.

И это еще не все. Гораздо важнее способность зрителя, воспринимая образы людей, животных, растений, ощущать их *живыми*, чувствовать происходящий в них *процесс жизни*. Зритель ощущает и то, что относится к уровню физиологии, например дыхание, сердцебиение и то, что лежит в области психического – чувства, переживания, состояния. *По мере развития процесса*

воссоздания образа (*ресинтеза*) происходит постепенный переход из сферы видимого в сферу невидимого, но воспринимаемого другими чувствами и далее, из сферы воспринимаемого внешними чувствами в сферу того, что вообще невозможно непосредственно ни увидеть, ни услышать, ни осязать. Воссоздание объективной (внешней) реальности оборачивается воссозданием реальности субъективной (внутренней).

Фантом. Воспроизводя реальность (материальную и духовную, физическую и психическую, объективную и субъективную), мы приходим к результату, в каком-то смысле напоминающему то, что описывал Станислав Лем. Подобно его Солярису, *мы порождаем фантом*. Реальность, с которой мы имеем теперь дело, есть уже не только *нечто* (что-то), но и *некто* (кто-то). Фантом из «Соляриса», хотя и является подобием материализованного призрака, полностью зависящим от породившего его мыслящего Океана, обладает, тем не менее, полнотой бытия, будучи одновременно и чем-то, и кем-то. Так и любой из нас характеризуется одновременно и как *нечто* (чтойность) и как *некто* (ктойность). Я есть и тело, и тот, кому это тело принадлежит. В этом же смысле я есть *тот, кому принадлежат* мысли, чувства и иные психические феномены, но не сами эти мысли и чувства. Отличие нашего фантома от лемовского состоит в том, что он не материализован и не может, скажем, физически перемещаться в пространстве, ходить по комнате и т.д.; он является *психосущностью*. Тем не менее – *сущностью*. И психотехнически целесообразным будет относиться к нему в контексте психотехнических занятий как к *живой и этически полноценной личности, персоне*, обладающей не только индивидуальным характером, но и *индивидуальным сознанием*, сколь бы сильным (или странным) ни казалось на первый взгляд подобное допущение. Здесь будет уместен благожелательный интерес, полная искренность и открытость (целесообразно исходить из того, что фантом, хотя и является другой личностью, существует на основе вашего мозга, что он связан с вами «психической пуповиной», а потому может *знать о вас все*).

Океан. Лемовский Солярис, он же Океан – гигантский мозг, способный порождать фантомы. Наш психотехнический миф состоит, в частности, в том, что человеческий мозг играет роль такого Океана. И для моего собственного «я», и для иных психосущностей (фантомов). Он является вещественной и одновременно информационной основой их жизни. Он обладает инфор-

мационным богатством, неизмеримо превосходящим все то, что мы сознаем. Я несу свой Океан в себе (а может быть, сам живу в нем). Мы предпочитаем избегать в работе таких выражений, как «бессознательное» или «подсознание», считая, что самое большее, что мы можем утверждать по этому поводу, выражается словами «не сознаваемое мной». Поэтому лучше использовать имя «Океан», не мучая себя вопросом, является ли он бессознательным или же обладает своим собственным сознанием. При этом мы можем относиться к нему двояко: как к чему-то и как к кому-то.

Мое собственное «я» и фантомы относятся к Океану как малые психосущности к большой. Они как острова в океане, только «я» хозяина – остров сравнительно большой и постоянный, почти материк, а «я» фантомов – малые, недавно образовавшиеся. Океан является не только основой существования всех психосущностей, но и основой их единства, взаимодействия, мысленного диалога. Организация активного и разнопланового взаимодействия фантомов «я», собственно, и составляет одну из главных методических основ художественной психотехники.

Вообще образ Океана допускает разные интерпретации. Мы можем понимать его как метафору мозга. Но мы можем с равным правом подразумевать наше собственное подсознание или, в каких-то случаях, коллективное бессознательное в юнговском смысле. Неизменным при этом остается его функциональное отношение к нашему «я» и к порождаемым им фантомам, а также способность собирать рассеянную информацию и воплощать ее в живых (обладающих подлинной жизнью) образах.

Правильное понимание того, что имеется в виду под словом «фантом» представляется исключительно важным. Есть постоянная возможность дрейфа в сторону: а) псевдонаучного шарлатанства, б) псевдорелигиозных интерпретаций, в) оккультных истолкований.

В псевдонаучное шарлатанство мы впадем в том случае, если попытаемся трактовать метафору «фантом» в качестве научного термина, каковым она изначально не является. Картина реальности, которая рисуется с помощью таких выражений, как «фантом», «Океан» и т.п., не является научной теорией; не является она, в частности, и психологической теорией. Не имеет смысла претендовать на то, чтобы считать ее какой бы то ни было формой психологического знания. Вполне достаточно, чтобы любой читающий этот текст согласился рассматривать

его как форму фиксации и интерпретации субъективного опыта взаимодействия человека с искусством. И если здесь присутствует какое-то знание, то это, прежде всего, личностное знание об искусстве. Другое дело, что само искусство не существует без человека, а следовательно, знание об искусстве несет в себе каким-то образом и знание о человеке.

Возможность псевдорелигиозных интерпретаций также не случайна. Она связана с тем, что пути искусства и религии в действительности часто пересекаются. Храмовая архитектура, музыка, иконопись и другие известные формы церковного искусства не исчерпывают этого родства. Духовные проблемы религиозного характера пронизывают и наполняют собой произведения искусства вполне светского. Наконец – и это в нашем случае самое главное, – сами механизмы художественного творчества и художественного восприятия затрагивают такие тонкие и глубокие сферы внутреннего мира человека, которые приводятся в движение также и в контексте религиозной практики. Именно здесь имеются «мостики» для перехода из области художественной психотехники в сферу религиозного опыта. В наши задачи не входит осуществление этого перехода. Соответственно, слово «фантом» не нагружается нами какими-либо религиозными смыслами. Так, мы весьма далеки от того, чтобы считать фантомами ангелов, души умерших и т.д. Аналогичным образом мы не распространяем описанный выше процесс художественного восприятия на взаимодействие человека и иконы. Это важно для тех, кто решил освоить данную технику практически, ибо от сознательных установок человека во многом зависит то, в какую реальность в результате своей практики он «попадет».

Следует также ясно осознавать отличие наших «фантомов» от представлений о «призраках», «привидениях», «скорлупках», «астральных телах» и прочего в этом духе. Слово «фантом» используется также в оккультизме, но оно ничего общего не имеет с нашим толкованием. В оккультизме фантом понимается как информационно-энергетический двойник живого человека. Двойник произвольно создается оккультистом для того, чтобы, производя над ним какие-то манипуляции, либо воздействовать с его помощью на человека, либо узнавать нечто о нем самом. Иными словами, речь идет о некоей осовремененной форме магии. Говорю об этом потому, что из практики знаю: некоторые люди именно так воспринимают данной аспект художественной

психотехники. Причем одних это привлекает, других – пугает. Однако и та и другая реакция основывается на неверном толковании данной темы.

Фантом в контексте художественной психотехники есть *живущий во мне (хотя и проецируемый вовне) живой образ живой личности*. Этого достаточно, чтобы понять его отличие, скажем, от призрака, который понимается как нечто, обретающееся во внешнем пространстве, или от оккультного фантома. Арт-фантом выступает как продукт творческой реконструирующей активности нашей психики, способной создавать функциональные модели живых, сознательных субъектов. Он живет в нас (в нашем внутреннем мире), но при этом как бы обладает «своим» сознанием.

Таким образом, понятие «фантом» не следует интерпретировать ни как строгое научное понятие, ни как аспект религиозной практики, ни как нечто из области оккультизма и магии. Это – психотехническая метафора, являющаяся элементом психотехнического мифа. Не больше и не меньше.

Продолжим развивать смысловые возможности нашего «океанического» мифа. Воспользуемся геометрической метафорой. Возьмем лист бумаги и поставим на нем несколько точек. Лист бумаги или плоскость представляет собой континуальную сущность, а точки – дискретные сущности. Аналогично этому персоналистическая форма психического («я», некто, персона) есть дискретная психосущность. Между одним «я» и другим «я» нет постепенных переходов, как их нет между точками на листе бумаги. Однако континуум листа есть их общая среда, основа их единства.

Глядя достаточно длительное время на портрет, мы постепенно приходим к реконструкции целой системы (ядра) взаимодействующих между собой психосущностей. К ним относится «я» зрителя, «я» изображенного на портрете лица и «я» самого художника. Эти три «я» составляют *трансцендентное ядро художественного образа*, ту его важнейшую составляющую, которая принципиально лежит за пределами, «по ту сторону» чувственно воспринимаемого.

Между этими «я» находится соединяющая их среда психического взаимодействия. Как бы поле или волна. По сути, психика как целое, как целостная среда, где живут самые разные образы. Состояние одного «я» передается другому, становится его состоянием. Возникает общее состояние, которое можно

считать состоянием самой этой среды. Но тогда получается, что среда оказывается способной не только *иметь* психические характеристики (настроения и прочее), но и *менять* их. В фильме А. Тарковского «Солярис» предельно выразительно передана смена состояний самого Океана. Континуальная по своей природе психическая среда, в которой живут персоналистические психосущности (разные «я»), и является своеобразной имперсоналистической психосущностью. Она составляет другую важнейшую сторону нашей внутренней жизни. И эта сторона столь же активно вовлекается искусством в активную жизнедеятельность.

Трансцендентное ядро художественного образа складывается не сразу. Рождение фантома означает, что художественное восприятие достигло трансцендентного ядра художественного образа, т.е. той его составляющей, которая не поддается внешнему изображению. Этот момент очень важен. Здесь процесс творческой реконструкции образа «прорывается» во внутренний план. Движение во внутреннем плане также имеет свою последовательность фаз.

Первая фаза. Она характеризуется, во-первых, тем, что усиливается и становится все более отчетливым и недвусмысленным *ощущение живой человеческой личности*, не объекта, а именно субъекта. Заметим, что это специфическое ощущение, свойственное всем людям, очень яркое в детстве, имеет тенденцию в обыденной жизни притупляться. Такие сильные переживания, как любовь или ненависть, значительно обостряют его. Первое – в позитивном, второе – в негативном плане. Творческая реконструкция (ресинтез) художественного образа, пришедшая к данной стадии, также возрождает остроту и свежесть этого переживания. Второе, чем характеризуется эта фаза, – *прогрессирующая индивидуализация* образа (фантома). Чем дольше и чем интенсивней наше взаимодействие с фантомом, тем глубже и полнее мы постигаем его индивидуальность, *тем больше мы о нем знаем*, хотя далеко не всегда осознаем это знание.

Вторая фаза. По мере того, как на предыдущей фазе фантом (образ другого «я») все более напитывается энергией нашего сознания, эта фаза также приближается к порогу своего насыщения. В какой-то момент мы ясно ощущаем, что не только мы смотрим на портрет, не только мы ощущаем личность фантома, но и *он воспринимает нас*. Эта «иллюзия» является необходимым аспектом процесса художественного восприятия в той же

мере, как и «иллюзия» трехмерности изображения на плоскости картины. Он воспринимает *нас*, смотрит *на нас*, узнает что-то *о нас*. Вместе с ним и мы начинаем острее воспринимать сами себя, осознаем себя, свою субъектность. То есть оживляем и усиливаем такую важнейшую составляющую нашего самосознания, как «самоосознанность» (осознанность факта *своего* бытия как субъекта), которая также имеет тенденцию тускнеть и стираться в потоке обыденности. Теперь взаимодействие двух «я» кладет начало процессу их взаимного генерирования, процессу генерирования сознания как такового (сознательности). «Света сознания» становится больше.

Происходит это не только и не столько потому, что вместо одного «я», одного сознания в нас, живут теперь *как бы* два. Главное состоит в том, что в нашем сознании представлено *отношение* двух «я», их *взаимодействие*, причем такое взаимодействие, которое в реальной действительности встречается исключительно редко, если вообще возможно. Две персоны, ведущие диалог в нашем внутреннем пространстве, не являются вполне независимыми друг от друга. Они в каком-то смысле подобны сообщающимся сосудам. Имеющие общий мозг, питающиеся от одного Океана, они *информационно открыты друг для друга*. Можно сказать, что между ними не просто имеет место сильная эмпатия, но и как бы действует постоянный «телепатический контакт». По мере развития тренинга этот контакт становится все интенсивней, канал связи – все шире. Это взаимодействие, этот контакт и этот канал суть качественно новая *реальность*, рождающаяся на данной фазе интенсивного художественного восприятия. Насыщение, достигаемое на этой фазе, создает условие перехода к следующей.

Третья фаза. Заключается она в появлении и развитии феномена *опосредованного восприятия человеческой личности*. В данном случае речь идет, прежде всего, о личности художника. Нам сейчас не важно знать, каков собственно психологический механизм этого явления в объективно научном смысле. А вот с точки зрения психотехники целесообразно иметь в виду примерно следующее. Человек, создавший некоторый материальный предмет или даже долго манипулировавший с ним, как бы оставляет на нем «отпечаток души». Чувствительные люди с развитой интуицией способны «разглядеть» этот отпечаток, ощутить личность человека сквозь материальный предмет.

На этих представлениях, как мне кажется, каким-то образом основывается отношение к музейным предметам.

Есть и другое сходное явление, когда мы по едва заметным изменениям в душевном строе близкого нам человека формируем в своем сознании образ тех (непосредственно нам не знакомых) людей, с которыми он начал общаться и которые оказывают на него теперь свое влияние. Точно так же, общаясь с человеком, можно интуитивно реконструировать образы его родителей, близких родственников, друзей... Иными словами, интуитивно-целостное восприятие личности человека включает в свой состав *влияния, оказываемые на него другими людьми*. Это создает потенциальную возможность соответствующей реконструкции их образов (не столько внешних, сколько внутренних, субъектно-ориентированных).

Эти два феномена (восприятие личности сквозь материальный предмет и восприятие личности сквозь другую личность) могут быть психотехнически интегрированы в один феномен. *Если мы хотим использовать материальный предмет для интуитивной реконструкции сделавшего этот предмет человека, нам лучше вообразить этот предмет живым, сознательным существом, помнящим того, кто его создал, и готовым с нами этой памятью поделиться*. Большинство сказок содержит близкие мотивы общения людей с материальными предметами. Сказки вообще нередко несут в себе весьма точно представленный психотехнический опыт, что делает их исключительно ценным психотехническим материалом.

Реконструкция личности художника, восприятие ее «сквозь портрет» сочетает в себе оба момента. Во-первых, картина как таковая является тем материальным предметом, который «помнит» своего создателя. Во-вторых, имеет место «видение» личности, художника «сквозь» личность фантома. Психотехнически целесообразно делать акцент именно на втором моменте как интегрирующем в себе первый. Процесс реконструкции личности художника происходит медленнее и требует большего напряжения, большей мобилизации духовных сил. Это и понятно: ведь речь идет о восприятии «невидимки», того, кого *нет* на картине, но *есть* в картине. Генерирование «света сознания» становится более мощным. Это дает новый импульс продолжающейся реконструкции фантома (изображенного на картине). Это же стимулирует самовосприятие, сообщая ему новый ракурс. Появляется новое духовное зеркало. Теперь на вас смотрит (всма-

тривается в глубину вашего «я») не только персонаж картины (видимый фантом), но и сам художник (фантом-невидимка). Причем он обладает особым даром пронизательного видения, свойственного художникам. Глядясь в это второе зеркало (если только у вас это получается), вы проникаете глубже, видите точнее.

Четвертая фаза. По мере реконструкции фантома-невидимки, отношение к которому (взаимодействие с которым) на первых порах *опосредовано* а) картиной как материальным предметом и б) взаимодействием с видимым фантомом, ощущение реальности его «я» становится все более сильным, а его образ наполняется индивидуализирующими характеристиками. В результате опосредование в какой-то момент становится излишним и потому *снимается*. Взаимодействие вашего «я» и «я» художника (фантома-невидимки) становится *прямым*. Это меняет всю схему взаимодействий принципиальным образом. Она выглядит теперь как *треугольник*, углы которого суть три «я». К ним относятся:

- а) субъект художественного восприятия (основной субъект),
- б) субъект изображенного на картине человека («видимый фантом»),
- в) сам художник («фантом-невидимка»).

В качестве ребер треугольника выступают траектории взаимодействия, так сказать, «межличностные связи». Однако помимо траекторий теперь уже имеет место и *пространство взаимодействия*, окруженное и тем самым выделенное этими траекториями (ребрами треугольника). Процессы взаимодействия отображаются на это пространство как своего рода динамика смены его состояний. Рождается новая психосущность, не обладающая собственной персоналистичностью, зато несущая в себе целую гамму субъективных состояний-переживаний. Эта новая («*имперсоналистическая*», не имеющая индивидуального «я») психосущность есть выделенная, огороженная и уже немного освоенная часть Океана, который явил себя таким способом моему сознанию.

Этот «океанический» феномен относится к моему собственному сознательному «я» весьма нетривиальным образом. С одной стороны, мое «я» как одна из вершин вышеупомянутого треугольника как бы омывается водами Океана, постепенно растворяясь в них. С другой стороны, весь этот процесс переживается *мною* и тем самым протекает *во мне*, становится новым содержанием *моего* сознания, новым элементом *моего* опыта. Тем

самым восстанавливается дихотомическое отношение: *я – мой опыт*. Так процесс реконструкции обнаруживает циклический характер, возвращая нас к исходной позиции (т.е. к самим себе), но уже с иным багажом субъективного опыта.

Можно сказать, что все вышеописанное есть лишь грани и этапы развития некоторой иллюзии, некая кажимость. Так, собственно, и есть. Однако художественное восприятие и художественное воздействие в значительной степени опираются на то, что «кажется». Если бы при взгляде на двухмерное полотно картины зрителю не «казалось», что он видит трехмерное пространство, если бы стоящая на месте скульптура, изображающая скачущего всадника, не рождала у нас «иллюзии» движения, если бы кинозритель не ощущал себя, вопреки здравому смыслу, участником происходящих на экране событий, искусство просто не могло бы существовать. Свою правду оно раскрывает в огромной степени именно в опоре на все эти «иллюзии», на то, что «кажется».

Ресинтез фантома, его своеобразная *жизнь* в нас и наши с ним взаимоотношения – необходимая составляющая художественного восприятия. Однако искусство остается хотя и особой, но частью жизни. И не только своим содержанием, но и *способом действия* оно обязано этой жизни. Есть основания полагать, что с феноменом образования фантома мы сталкиваемся и за пределами искусства. Так, общаясь с людьми (особенно тогда, когда наши отношения с ними имеют сильную эмоциональную окраску), мы поселяем их фантомы в своей душе, тогда как наши собственные приобретают «аккредитацию» в их сознании. Они не только живут, но и *действуют* там, реализуя какие-то не ведомые нам программы. Есть люди, более открытые для вторжений такого рода и беззащитные перед ними. Иные, напротив, сами обладают даром прицельного самопредъявления, что позволяет им сеять свои сильные и активно действующие фантомы в душах других людей. И если мы не хотим что-либо знать об этом, не хотим общаться и работать с нашими «гостями», то *это еще не значит, что они не работают с нами*.

Эти механизмы действуют в искусстве. Но ими пользуются достаточно широко и за его пределами. И не только гипнотизеры, но и политики, воспитатели, кокетки – все они старательно внедряют в сознание других людей своих представителей. Практически ими пользуются все: кто лучше, кто хуже, кто со-

знательно, кто бессознательно, когда во благо, а когда и во зло. Так что я не приглашаю вас производить со своим сознанием какие-то совершенно не свойственные ему манипуляции. Я только предлагаю сознательно и целенаправленно освоить механизмы и эффекты, которые имеют место и активно реализуются без нашего на то разрешения.

Портретная функция присуща не только портрету. Ее можно обнаружить в любом произведении изобразительного искусства. На определенном этапе психотехнического процесса оказывается возможным и целесообразным начать работу с пейзажем, натюрмортом и другими жанрами живописи для выявления *скрытого портретного эффекта*. По мере овладения этой техникой в круг используемого материала включаются произведения других видов искусства, вплоть до архитектуры и музыки (а также элементы нехудожественной реальности, которые, тем не менее, допускают соответствующую интерпретацию). Такое использование музыки еще далеко не раскрывает ее психотехнических возможностей. Но сама возможность «превращения» музыки в живопись, а живописи в музыку имеет принципиальное значение.

В целом, речь, по-видимому, должна идти не только о портретной живописи. Главное для нас состоит в особом *портретном эффекте*, скрыто или явно, в большей или в меньшей мере присутствующем в акте художественного восприятия любого произведения искусства. Портретный эффект интересен, помимо прочего, своей синтетичностью: он интегрирует в себе целое множество свойств и аспектов комплексной реальности. Портретному эффекту соответствует портретная функция. В расширенном смысле, портретный эффект (портретная функция) может быть выявлен в произведениях любого вида искусства. Суть в том, что *произведение искусства дает необходимые основания для осуществления персоналистической реконструкции и содержит стимулы для развертывания этого процесса*. Портретная живопись несет эту функцию в наиболее концентрированном и явном виде. Поэтому психотехническая система, сознательно и интенсивно использующая портретную функцию, просто не может обойти своим вниманием богатые возможности, предоставляемые портретной живописью.

Теперь, оставив в стороне психотехнический миф и отойдя от метафорического языка описания, связанного с ним, мы все же сделаем попытку какого-то «разумного» объяснения

описанных явлений – портретного эффекта, прежде всего. На наш взгляд, объяснение этому нужно искать на пересечении: а) деятельности неких психофизиологических механизмов и б) свойств комплексной реальности. Что касается психофизиологической основы портретного и иных подобных эффектов, то гипотез на этот счет может быть множество: воображение, проекция, эмпатия, вчувствование и т.п. Мы же упомянем лишь об одном интересном исследовательском направлении, которое, как кажется, вплотную подходит к объяснению данных явлений. Речь идет о так называемых «зеркальных нейронах».

«Термин “зеркальные нейроны” (итал. -*neuroni specchio*, англ. -*mirror neurons*) был предложен группой итальянских нейрофизиологов из города Парма в середине 1990-х годов для обозначения нейронов, найденных в коре больших полушарий макак методом введения микроэлектродов. Они возбуждаются как при выполнении определенного действия, так и при наблюдении за выполнением этого действия другим индивидуумом (Di Pellegrino et al., 1992, Gallese et al., 1996) <...> Большинство критиков заявляет, что факты, можно интерпретировать в русле психологических школ (необихевиоризма, деятельностного подхода), и, дескать, сам термин становится ненужным. Но факты остаются фактами – в некоторых отделах нервной системы высших животных есть нейроны, которые активны и при движении, и при наблюдении этого же движения, выполняемого другой особью.

Первые определения функций зеркальных нейронов были очевидны – они активны во время подражания. Позднее начали появляться гипотезы, связывающие данное открытие с рядом проблем современных биологических и гуманитарных дисциплин. Оказывается, что нейрофизиологический уровень подражания – это группа клеток в нескольких областях коры мозга, развивающихся, по-видимому, с рождения. Через подражание были вовлечены в эти исследования следующие явления и проблемы:

- эмпатия как способность понимать эмоции других путем сопереживания;
- язык и речь человека и других животных, особенно жестовые гипотезы глоттогенеза;
- theory of mind (или понимание чужого сознания, или модель психического, или теория намерений, или макиавеллиев-

ский интеллект) – конструктор, описывающий способность понимать психическое содержание других индивидуумов;

– аутизм, одним из симптомов которого считается отсутствие или нарушение понимания чужого сознания и эмпатии;

– общественная жизнь животных, в том числе человека, как предмет этологии и социобиологии;

– актерское мастерство и гуманитарные исследования, предполагающие метод вчувствования;

– общее развитие культуры и цивилизации через подражание»⁴.

Эти зеркальные нейроны представляют собой особую нейронную сеть, пронизывающую самые разные отделы мозга и обладающую, возможностью осуществлять разностороннюю реконструкцию поведения и внутреннего состояния другого человека. И вполне разумно предположить, что эта важнейшая система принимает активное участие в процессе художественного восприятия, внося свою лепту в формирование феноменов типа портретного эффекта.

Что касается свойств комплексной реальности, способствующих процессу многоаспектного ресинтеза, то заметим лишь следующее. Любой параметр конъекта здесь может быть интерпретирован как свойство объективного плана (физический, например), так и в качестве характеристики внутреннего мира (психологический). Например: «яркий–тусклый», «сильный–слабый», «подвижный – инертный» и т.п. Из этого, помимо всего, следует, что, глядя на портрет, мы видим не только изображение человека в совокупности таких вещей, как поза, телосложение, выражение и цвет лица и прочее. Мы видим множество других вещей, форм, красок, и все это обладает множеством «объективных» параметров, с помощью которых, в свою очередь, может быть зашифрована и передана информация психологического плана, на основе которой и реконструируется богатство чьего-то внутреннего мира. Комплекс физического, таким образом, превращается в комплекс психического. Свойства телесного плана прочитываются как свойства душевного плана.

Сказанное – всего лишь одна из возможных гипотез. Однако то, что с ее помощью мы пытаемся как-то объяснить, – это факты. С ними-то и работает практическая психотехника.

⁴ Косоногов В. Зеркальные нейроны: Краткий научный обзор / В. Косоногов. Ростов-на-Дону, 2009.

Часть вторая

КОМПЛЕКСНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Глава пятая

ПЕРЕХОД

До сих пор мы двигались, исходя из данных вначале рабочих определений комплексной реальности и ее основной единицы – конъекта. Мы пытались раскрыть смыслы, которые имплицитно несут в себе эти понятия, сопоставляли их с иными понятиями, а также с живым опытом. Теперь мы сосредоточим внимание не столько на самой комплексной реальности, сколько на процессе *перехода* к ней. Постараемся понять, что происходит во время этого перехода, как меняется реальность, превращаясь из обычной, привычной, обыденной, где доминирует установка на «объективность», где внутреннее и внешнее достаточно определенно разграничиваются, к комплексной, развивающейся в сторону их все более глубокого взаимопроникновения.

Мы пока отложим в сторону вопрос о причинах, предпосылках, движущих силах этого процесса. К нему мы вернемся и более тщательно рассмотрим в практических разделах книги, где нас будут интересовать методы управления подобными процессами. А теперь представим, что какие-то благоприятные условия сложились и переход начался. Какими изменениями этот переход сопровождается (из каких изменений он складывается)? Какими новыми свойствами и характеристиками этот измененный мир начинает обладать, чем он отличается от мира прежнего?

Из предыдущего мы знаем, что *переход* есть выход из того состояния, когда действовал «сепаратор», отделяющий внутреннюю реальность от внешней, объект от субъекта. Такое отделение мы называли «субъектно-объектной диссоциацией». Теперь этот «сепаратор» каким-то образом выключается или хотя бы «снижает обороты». Что происходит в результате?

Первое следствие, пожалуй, состоит в известной *«реабилитации»* внутреннего мира (и соответствующего ему внутреннего пространства). Ему возвращается статус бытия, он – то, что есть, а не только то, что *кажется*. На него, на сигналы, идущие из его глубин, мы начинаем обращать больше внимания, относиться к ним с большим доверием. Он постепенно обретает статус полноценной реальности. Кроме того, мы теперь относимся к нему, к самому факту его существования как к некоторой ценности.

Для научного знания и опирающегося на него рационалистически ориентированного рассудка реалии внутренних пространств человеческой души изначально берутся под подозрение как источник иллюзий и предрассудков, уводящих от объективного познания к субъективизму и заблуждениям. Для художественного сознания, для искусства даже иллюзии восприятия оказываются успешно работающим и потому обретающим позитивное значение инструментом, а реальность внутренняя – полноценной реальностью, хотя и обладающей своей особой онтологией. В мире искусства происходит двойная реабилитация кажимости. Во-первых, реабилитация *кажимости как кажимости*, как необходимого условия формирования художественного образа, как необходимого средства. Например некоторые оптические иллюзии необходимы и используются в живописи для создания эффекта перспективы. Во-вторых, реабилитация *кажимости как реальности*. То, что при беспристрастно-объективном подходе мы обязаны назвать иллюзией, при полноценном художественном восприятии осознается как особого рода реальность – аспект художественной реальности. Сказанное относится не только к специфическим для искусства иллюзорным эффектам, но и к чувствам, рождаемым контактом с искусством, к всякого рода ассоциациям, предчувствиям, смутным воспоминаниям, ко всему, что идет из глубин человеческой души навстречу художественному тексту.

Это приводит к *объективации внутренней реальности*, которая перестает здесь осознаваться «только лишь» как некая субъективность. Она приобретает значение объективной реальности в силу того, что обнаруживает свою *общезначимость*. Перефразируя некогда хрестоматийное определение материи, можно сказать, что, в отличие от «объективной реальности, данной нам в ощущениях», мы имеем дело с «объективной реальностью ощущений и переживаний». Так, во всяком случае, мы это переживаем, находясь в состоянии художественного транса

(даже весьма неглубокого транс). Этот момент очень важен и его нужно постоянно иметь в виду при проведении практических тренингов. Здесь действительно обнаруживаются поразительные вещи, когда сокровенные внутренние переживания, казавшиеся прежде исключительно индивидуальными, неожиданно совпадают с переживаниями других участников группы. На подобных моментах имеет смысл специально заострять внимание. Так мы быстрее расстанемся с предрассудками относительно «чисто субъективной» природы внутреннего мира.

Если маятник качнулся в одну сторону – обязательно качнется и в другую. Если в электрической цепи есть «плюс», то должен быть и «минус». Объективация внутренней реальности уравнивается встречным процессом *субъективации внешней реальности*. Мы уже сделали шаг на территорию, живущую по своим законам. Внешнее тут столь тесно переплетено с внутренним, материальное пропитано духовным, что говорить о чистой (строгой) объективности не только не имеет смысла, но и принципиально невозможно. Как только удастся встать на позицию «чистой» объективности, мы вновь выходим за пределы художественного сознания и художественной (комплексной) реальности. Эта общая закономерность имеет различные проявления.

- А) Внешние объекты – закат солнца, дерево, лицо человека и т.д. – воспринимаются, осознаются (а в искусстве и используются) с точки зрения воздействия на субъективное состояние-переживание, т.е. как факторы, оказывающие то или иное *влияние на внутреннее состояние субъекта*. То, о чем здесь сказано, является постоянным элементом нашей повседневной практики. Мы ведь нередко идем любоваться природой просто потому, что это улучшает наше настроение. И мы стараемся окружать себя предметами, чье воздействие на нас нам известно и характеризуется как положительное. Так внешнее проникает внутрь и начинает производить с этим внутренним некоторые действия.
- В) Другая сторона этого процесса связана с тем, что внешние объекты, их форма, их комбинация (композиция) воспринимаются и понимаются как *несущие смысл*, как знаки и символы, а следовательно, как *способ выражения некоего стоящего за ними и манифестирующего себя с их помощью сознания*. Будучи смыслонесущими и выразительными, они перестают быть только явлениями внешнего порядка. Они

становятся формой (способом) *проявления* мира внутренне-го. Пусть не моего, а какого-то *другого субъекта*.

- С) Внешние объекты, их форма и комбинация осознаются как обладающие *целесообразностью*, т.е. отвечающие цели или замыслу. При этом они не только могут быть оценены в соответствии и этим замыслом (целью), но и служат выражением этого замысла, доводят его до нас (наводят на его постижение). Но там, где предполагается замысел, уже тем самым предполагается *некто*, кому этот замысел принадлежит.

Внешнее, таким образом, воспринимается как овнешненное внутреннее, объективное как проявление субъективного. В свою очередь, внутреннее здесь оказывается внешним, «пересаженным» во внутреннее пространство. Происходит диффузия внешнего и внутреннего, а затем и все более глубокая их конвергенция. Все это имеет достаточно далеко идущие последствия. Происходит постепенный сущностный обмен, когда признаки, характеристики и законы внутренней реальности как бы просачиваются во внешний мир, впитываются и усваиваются этим миром. Определения мира внешнего, его законы и свойства проникают во внутреннюю реальность и начинают действовать в ее суверенных пределах. Этим, в частности, создаются необходимые предпосылки для того, чтобы внешние объекты приобретали *статус субъектов*, которые не только воспринимаются и осознаются нами, но и сами воспринимают и осознают окружающую реальность, в том числе и нас. Этот «пережиток анимизма», наделявшего природные объекты собственной душой, способного видеть во всем жизнь и сознание, является необходимым атрибутом художественного сознания и в значительной степени определяет характер художественной реальности. Здесь мы как бы попадаем в сказку, причем именно в волшебную сказку, где неодушевленные предметы имеют привычку оживать. Но ничего сказочного здесь нет. Ведь внутренняя реальность – реальность живая и одушевленная. Когда ее сущностные характеристики пропитывают собой внешние предметы, последние как бы оживают.

Сознательность и жизненность субъекта художественного сознания проецируются вовне и пропитывают собой всю внешнюю предметность. Мир художественной реальности становится живым; *все со всем находится в диалоге*. Иногда в волшебных сказках оживают предметы и обретают способность к общению

и самостоятельному поведению, обнаруживают свободу воли, т.е. способность проявлять свой характер в поступках.

Сказанное можно определить как *единство и взаимопревращаемость (конвертируемость) внутреннего и внешнего, субъектности и объектности*. Внутреннее и внешнее пространства соединяются между собой, превращаются друг в друга, сохраняя значение противоположностей (как «разные стороны» ленты Мебиуса). Художественная реальность лежит «по ту сторону» противоположности субъективного и объективного и одновременно содержит эту противоположность в себе. Любой объект может оказаться субъектом, а субъект или его отдельное качество явиться в качестве объекта. Мы никогда не видим момента этого перехода. Мы обнаруживаем его тогда, когда он уже произошел. Непосредственным следствием соединения внутреннего и внешнего планов оказывается *конвергенция* элементов новой реальности, их характеристик, свойств, особенностей, отношений. Совершенно посторонние друг другу предметы, попадая в единую комплексную реальность, оказываются неразрывно связанными друг с другом, а иногда обмениваются качествами друг с другом. К примеру, живые люди, долго общавшиеся между собой, приобретают качества друг друга, становятся в чем-то похожими. Быть может, в это непросто поверить, но существуют простые приемы, позволяющие управлять процессом обмена конъективными качествами.

Будучи живой и одухотворенной целостностью, художественная (комплексная) реальность характеризуется *органической связанностью всех своих частей и безразличием всего ко всему*. Здесь нет двух таких элементов, которые не были бы связаны между собой и которые как-то не реагировали бы друг на друга. Здесь действует *универсальный резонанс* всего со всем: любые два феномена или усиливают или подавляют друг друга, или притягиваются или отталкиваются. Любой новый элемент, попадающий в этот контекст, «оживает», устанавливает многообразные связи и отношения, обретает «чувствительность», т.е. *способность реагировать* на любой другой фрагмент этой реальности. Подобная органичность может быть понята следующим образом: субъект художественного сознания воспринимает всю реальность как образ (отражение) и одновременно продолжение самого себя (целостного, живого, одухотворенного, сознательного), а самого себя как самосознание целостной, живой и одухотворенной реальности. Как ее сознательный фокус.

Иными словами, художественная реальность обладает всеми основными характеристиками живого организма. Таким образом, художественное сознание обладает тенденцией к преодолению отчужденности «я» и «не-я», к установлению универсальной неотчужденности всего со всем.

Эта тенденция, развиваясь, приводит к тому, что комплексная реальность начинает обнаруживать такое существенное свойство живого, как *самоорганизация*, что проявляется, прежде всего, в тенденции к образованию особых *конъективных миров*. Таких миров существует большое множество. Формируются они по разным основаниям. Главное необходимое условие для этого процесса – устойчивое взаимодействие конъектов, из которых затем складывается тот или иной конъективный мир. Простой пример конъективного мира – мир жилища (дома). Он не возникает единомоментно, а складывается постепенно.

Продолжением сказанного является *способность к восстановлению, реконструкции целого по его отдельным фрагментам*. Можно назвать это *ресинтезом*, используя известный химический термин. Такая особенность по своей сути является проявлением на уровне психики общего свойства живой материи к репродукции и регенерации, т.е. к *воспроизводству полной формы по ее фрагменту*. Это значит, что фрагмент в скрытом (свернутом) виде содержит в себе полноту целого, как это имеет место в голограмме. Назовем это качество комплексной реальности *голографичностью*. Способность психики разворачивать эту свернутую форму, прочитывая информацию о целом, зашифрованную в отдельных его фрагментах (фрагментарных образах), имеет для художественного сознания фундаментальное значение, и оно реализует эту особенность в полной мере чрезвычайно разнообразно и почти на всех уровнях художественного целого. Ресинтез рассматривается нами как важнейшая творческая составляющая процесса художественного восприятия.

Мы уже сказали, что внешняя и внутренняя реальность, вступая во взаимодействие, как бы «обмениваются» между собой своими свойствами, в частности принципами организации и упорядочивания. Так, внутренние, духовные аспекты художественной реальности, включая высшие эмоции и отвлеченные идеи, организуются, упорядочиваются на основе *внутреннего пространства-времени*, формируя свою особую топологию. Тем самым возникает определенная общность строения внешнего и

внутреннего миров. Эта *внутренняя топология* обладает своими существенными специфическими особенностями, которые, в свою очередь, *проецируются во внешний мир*, реорганизуя его в соответствии с законами внутреннего пространства-времени. Происходит *топологическая конвергенция* внутреннего и внешнего планов художественной реальности. Одним из наиболее важных следствий этой тенденции является сам факт существования *художественной формы*. Другой пример – архитектура и дизайн. Все это оказывается способом установления гармонии внешнего и внутреннего аспектов структурной организации содержания.

Все вышеперечисленные особенности позволяют, в частности, утверждать, что объективно-рациональный способ описания и познания художественной реальности является недостаточным. Его необходимым дополнением оказывается *интуитивно-иррациональный способ постижения*. Отстраненное наблюдение дополняется включенным переживанием (сопереживанием), анализ – целостным схватыванием. С этим же связано характерное *амбивалентное отношение к слову*. Все свои «невыразимые» переживания и постижения человек неизменно стремится уловить с помощью слова. И столь же постоянным является его стремление выйти за пределы слова, коль скоро оно появляется в контексте художественного сознания, преодолеть слово, расщепить ядро его смысла, вскрыть его потаенные глубины. Такая борьба за слово и со словом происходит во всех видах искусства, а вовсе не только в тех, где слово является непосредственным материалом.

Будучи живой, комплексная реальность постоянно находится в движении. Одним из моментов этого движения является, как мы уже отмечали, постоянное взаимопревращение внешнего и внутреннего, субъективного и объективного. Другим – непрерывное взаимодействие разных элементов комплексной реальности (разных конъектов) друг с другом. При остановке этого движения комплексная реальность ликвидируется, как бы распадается. Кроме того, имеет место процесс постоянного становления, *роста* комплексной реальности, который сопровождается «втягиванием» в ее орбиту все новых и новых элементов опыта (в том числе и прошлого).

Будучи по-своему живой, комплексная реальность обладает такими характеристиками, как *целесообразность, целенаправленность, телеологичность*. В комплексной реальности

энергия не слепа, а направлена на цель, телеологична. Телеологична, целесообразна форма. Телеологично любое действие, движение, событие. Целесообразность – атрибут всего контекста комплексной реальности.

Гиперконкретность. Мы вводим этот несколько искусственный термин для того, чтобы зафиксировать одну важную и в то же время странную особенность комплексной реальности. Выше мы говорили о реконструкции (ресинтезе), восстановлении целого по отдельным фрагментам. Это восстановление означает стремление к конкретности, т.е. к полноте всех характеристик и свойств реконструируемого объекта. Но этим дело не заканчивается. В силу действия универсального резонанса любой элемент комплексной реальности оказывается наполненным огромным количеством разнообразнейших свойств, которые как объекту ему не только не присущи, но и не могут быть присущи. Такие характеристики мы будем называть *добавленными свойствами*. Обилие весьма ярких примеров этого дает нам музыка. Возьмите на рояле два звуко сочетания (аккорда или интервала) и спросите любого ребенка, какое из них представляется ему более светлым. И он обязательно ответит. Затем спросите его, какое тяжелее, теплее, мягче, какое скользкое, а какое шершавое. И, скорее всего, вы получите уверенные ответы и на эти вопросы. Вы можете спрашивать дальше: какова форма, из какого материала сделаны, как далеко от нас находятся, с какой скоростью и в каком направлении движутся, как течет их «внутреннее время»? Иными словами, два созвучия можно сравнивать не только на основании тех параметров, которыми они объективно (физически) обладают, но и на основании вообще любых параметров, которые могут иметь хоть какой-нибудь смысл для субъекта, производящего сравнение. Ведь звук как вибрация не может быть теплым или холодным, синим или коричневым. Но как элемент комплексной реальности он обладает всеми этими свойствами. Это и есть гиперконкретность.

Музыкальные характеристики звуков в большинстве своем являются культурно зафиксированными добавленными свойствами. Например добавленными свойствами являются устойчивость – неустойчивость, тяжесть – легкость долей такта. Примеры можно множить. В комплексной реальности каждый конъект обладает множеством добавленных свойств. Перечислить эти свойства до конца практически невозможно. Поэтому можно считать их объем практически неисчерпаемым.

Гиперконкретность ярко проявляет себя в контексте мифологического и соответствующей ему мифологической реальности. Последняя является одной из важнейших форм комплексной реальности, исторически первой и, по-видимому, самой полной. Мифологическое сознание, по мысли Лосева, характеризуется тем, что в нем «...каждая вещь <...> может превращаться в любую другую вещь, и каждая вещь может иметь свойства и особенности другой вещи. Другими словами, всеобщее, универсальное оборотничество есть логический метод такого мышления»¹.

Это фундаментальное свойство мифологии проявляет себя и в обряде, и в ритуале, и в игре, и, конечно же, *в искусстве*. Здесь оно дополняется другим существенным свойством, которое проявляется уже в сказке. Здесь любая сущность также может выступать в любом обличье, бесконечно трансформироваться. Но эта бесконечная цепь (спектр) трансформаций становится предельно (если не абсолютно) индивидуальной, индивидуально-неповторимой. Герой может быть превращен в камень, в цветок, в дерево, в птицу и т.д. Но это будет *его* камень (дерево, птица, цветок...). Причем дело даже не в том, что ему присущ какой-то определенный вид или подвид, сорт, порода и т.п., объективно-классификационная «привязка». Речь идет о сохранении *внутренней самоидентичности*, практически невыразимой с помощью «объективных» признаков. Эта глубинная внутренняя самоидентичность допускает бесконечность внешних трансформаций. Траектория движения в этой бесконечности у каждой сущности строго индивидуальна. Поэтому-то она и узнается под любым обличьем. Поэтому и имеет столь существенное значение знаменитое «не верю» Станиславского. Именно человек становится здесь главным критерием, судьей и индикатором, позволяющим отличать действительно «волшебную трансформацию» от простой жульнической подмены.

Таким образом, наряду с бесконечным потенциалом трансформаций здесь приобретает первостепенное значение момент самоидентичности и самоидентичности трансформируемой индивидуальности. Причем именно благодаря свободе неограниченных внешних трансформаций эта неизменная сущность «обнаруживает» себя в качестве внутреннего. В этом есть некий

¹ Лосев А.Ф. Античная мифология и ее историческое развитие. М., 1957. С. 12–13.

парадокс: интуитивно угадываемое присутствие в различных явлениях некоего неявленного неизменного существа – явление «неявленности», манифестация потаенности.

Может, конечно, возникнуть множество аллюзий (Дао и т.п.). Но у каждого человека есть собственный аналог того, о чем говорилось выше. И этот аналог всегда с ним. Это – его собственное «я». Его «я» живет во всех частях его тела, от ногтей до кончиков волос, которые суть разные. Оно и в его чувствах, которые не менее разнятся между собой, чем кости и жировая ткань. Оно и в его мыслях, и в его поступках, которые не только разные, но и вообще не составляют некоторого необходимого набора, т.е. каждая отдельно взятая мысль могла бы иметь место, но могла бы и не быть вовсе. Оборотничество, таким образом, оказывается логическим принципом жизни сознания. Поэтому художественное пространство – это не только пространство неограниченных трансформаций («оборотничества», по Лосеву), но и пространство проявления сокровенной внутренней неизменной сути того, *что* проходит через испытание метаморфозой, что можно было бы назвать «душой вещи». Без этого нет чудесного превращения, нет магии искусства, а есть простая подмена одного другим.

Разговор о добавленных свойствах конъекта будет неполным, если не сказать, что эти свойства делятся на две основные категории. Первая относится, так сказать, к объективным характеристикам и описывает конъект как нечто (чтойность). Например музыкальное созвучие обладает дополнительными свойствами тепла, тяжести, жесткости и т.д. Вторая категория добавленных свойств описывает конъект как персону, как кого-то (ктойность). Тогда о том же созвучии мы будем говорить, что оно грустное или веселое, доброе или злое, спокойное или тревожное, серьезное или легкомысленное. Эти качества не отделены друг от друга непроходимой стеной, но так же, как и все в комплексной реальности, находятся в непрерывном взаимодействии и взаимопревращении – чтойность оборачивается ктойностью, а ктойность – чтойностью.

У нас нет серьезных оснований считать приведенный здесь набор отличительных особенностей комплексной реальности завершенным. Более того, мы не знаем, возможен ли такой завершенный перечень. Однако с практической точки зрения нам вполне достаточно и этого, пусть неполного, перечня характеристик. Ориентируясь на них, мы сможем понять, как следу-

ет работать с комплексной реальностью и как можно строить системы тренинга, направленные на ее освоение.

Откуда, однако, этот набор отличительных особенностей (характеристик перехода) взялся? Быть может, я его позаимствовал у какого-то автора или вывел из неких абстрактных посылок чисто умозрительным способом? Ни то, ни другое. Написанное выше представляет собой прежде всего обобщение опыта, (собственного и других людей), согласившихся пройти вместе со мной определенный путь в освоении художественной реальности. Опыт этот значительно богаче и разнообразнее, его нередко трудно объяснить с помощью слов. Слова приходилось искать. Затем нужно было искать какие-то объяснения пережитому опыту. Потом пытаться строить более общие теоретические конструкции. То, что написано выше, есть просто некая смысловая «выжимка» из непосредственно пережитого и передуманного. Но мне не хотелось бы предлагать читателю одни только «выжимки» и поэтому я опишу первые свои опыты встреч лицом к лицу с комплексной реальностью и ее «волшебными» свойствами. В этих опытах описанные выше эффекты перехода воспринимались и переживались ярко, определенно, убедительно. Так и бывает, когда художественный транс оказывается достаточно интенсивным (глубоким), а переход в него – быстрым.

Опыт первый связан с занятиями фольклором. В конце 1979 года я неожиданно для самого себя стал участником студии при ансамбле народной музыки Дмитрия Покровского. Привел меня в эту студию мой друг и коллега по работе в НИИ культуры фольклорист Андрей Сергеевич Кабанов, в то время активно сотрудничавший с Покровским. Вошел я в помещение клуба «Дукат» одним человеком, а вышел уже другим. Я и сейчас убежден, что это был один из поворотных моментов в моей судьбе. Что со мной там сделали? Если смотреть со стороны, то, в общем, ничего особенного. Сначала «вытащили» из меня громкий «народный», «уличный» голос. Потом поставили в круг и заставили вместе со всеми тянуть какие-то звуки. Потом всей командой тут же выучили какую-то песню, спели, сплясали... Когда я вышел на улицу, мир показался мне другим, свет фонарей, деревья, дома... Со всеми окружающими предметами обнаружилось странное взаимопонимание, будто существовал между нами какой-то тайный заговор. Во всяком случае, они больше не были для меня чужими. И не были неодушевленными... Изменился как будто и я сам. В том числе и физически. Как бы стал

и выше, и шире. Да и вообще, место в окружающем пространстве занимал значительно большее, чем мое тело. Было ощущение, что мое присутствие простирается на несколько метров по окружности: я и тут, и там. И отчетливое ощущение какой-то новой незнакомого энергии, заряжавшей и «поднимавшей» все мое естество. Состояние это держалось довольно долго. Потом из разговоров с другими участниками я выяснил, что сходные переживания были почти у каждого.

Занятия в студии оказались не только вхождением в традиционную народную культуру, но и особой психотехнической практикой, оказывавшей сильное и глубокое позитивное действие. Описать все ее элементы – дело достаточно сложное. Но можно найти такой ее элемент, такую «живую клеточку», где «как в капле» отражается целое. Для меня такой «каплей» (первой и главной) было и остается одно характерное упражнение, с которого, пожалуй, и начался мой собственный процесс «погружения». Это – так называемая «квинта». Суть ее в том, чтобы, стоя в кругу, совместно, громкими голосами (почти на крике) выстроить сначала чистый унисон, а затем не менее чистую квинту, да так, чтобы звенели верхние обертоны. Знаю, что отношение к «квинте» противоречиво, что ею в какой-то момент стали пренебрегать, кто-то отказался, кто-то стал ее активным противником. Тем не менее я думаю, что «квинта» или какой-то иной ее функциональный эквивалент является одним из ключевых элементов системы. Поэтому считаю своим долгом сказать то, что я об этом думаю.

Для меня «квинта» оказалась удачно найденным искусственным средством, изобретением, которое позволило сразу совершить скачок, «телепортацию» в реальность иной культурной системы = иной системы сознания. Следовательно, она была и остается чем-то серьезным и достойным обсуждения. Попробую описать этот опыт так, как я его сегодня понимаю.

Опыт «квинты» стал опытом лично пережитых открытий. Первое открытие касается «чуда» особого группового взаимодействия людей. Этот поразительный эффект, возникающий далеко не всегда, состоит в том, что совокупная сила человеческого сообщества оказывается почему-то большей, чем простая сумма силы всех составляющих это сообщество индивидов. Возможно, такова именно особая «энергетика братства». Это не просто синергия, это – *сверхсинергия*. Я не говорю, что этот эффект можно измерить с помощью физических приборов. Он

имеет духовный характер, и речь, скорее всего, идет об энергетике психического воздействия, которая не просто складывается, но еще и приумножается.

Продолжением и дополнением этого эффекта является эффект *«приумноженного возврата»*, благодаря которому *каждому возвращается большая сила, нежели была им вложена*. Как тут не вспомнить современные теории физического вакуума, который якобы может стать неиссякаемым источником энергии, если вступить с ним в резонанс!

Этот эффект обнаруживает себя практически сразу же. Но он имеет и достаточно долгое последствие. Собственно, эта опьяняющая энергия интенсивно переживалась мной в первый послерепетиционный вечер. Этот же опыт был и у других участников. Значительно позже обнаруживаются аналогичные энергетические феномены, но гораздо более продолжительного характера. Таковым может стать отношение с песней. Песня, в которую группа «впевается», вкладывается, ведет себя как психоэнергетический аккумулятор долговременного действия. Если вы ее зарядили, то впоследствии вы можете получить больше, чем вложили.

Такого рода эффекты имеют культурный смысл. Ведь известно, что *проблема личной силы и возможности ее получения является одной из важных тем архаической культуры*. В значительной степени она переплетена с вопросами об отношении отдельного человека со своим родом, со своей общиной, со своим братством, со своими предками. И, конечно же, с окружающей природой. Источником дополнительной силы для жницы может стать земля, нива. Таким источником может быть река, но не любая, а своя, родная. Эффект сверхсинергии жизненно важен для воинского братства. Он вообще обладает непосредственной жизненной ценностью. Изобретенный, искусственный прием «квинта» сразу погружает в переживание глубинных тем архаической культуры. Обратим внимание на то, что вышеописанный эффект проявляется именно в процессе пения в кругу, а круг также является одним из фундаментальных культурных символов и одной из древнейших форм человеческого сообщества.

Однако энергетическими эффектами здесь не ограничивается. Происходят изменения, затрагивающие структуру сознания и картину мира. Как бы меняются мои отношения с самим собой и всем, что меня окружает. «Квинта» совершает первый прорыв в новую реальность и закладывает основы новой

матрицы отношений. Когда к этой новой матрице подключается подлинный фольклорный материал, изменения начинают происходить достаточно радикальные. Если, конечно, они не оказываются остановленными действием тех или иных факторов. Вот как это примерно можно описать.

1. *Индивидуальный уровень.* Меняется ощущение моей личной силы. Это отчетливо ощущается с момента рождения во мне нового звука. Ведь мой звук – это еще и мое «акустическое тело». Меняется также ощущение моего физического тела. Происходит возвращение телесности в процесс моего взаимодействия с культурой. Иными становятся (раздвигаются) границы сознания и подсознания и характер их взаимодействия. Их взаимодействие значительно активизируется.

2. *Групповой уровень.* Рождается «общий звук», звук не мой, не твой, ни чей-то в отдельности. Это звук группы, так сказать, «акустическое тело» поющего круга. Он отчасти обретает отдельное пространственное существование и локализуется где-то в центре круга. Он имеет значение не просто звукового, но и духовного феномена, концентрирует в себе не только силу голосов, но и жизненную силу поющих. Именно с ним, в первую очередь, связаны эффекты «сверхсинергии» и «приумноженного возврата». Кроме того, с ним связан процесс идентификации индивида с группой и частичное его растворение в стихии поющего круга. Поющий круг становится новой «личностью», обладающей своим собственным групповым сознанием и собственным групповым подсознанием. А я оказываюсь его частью. И это, конечно, ярко выраженный экстатический момент.

3. *Уровень этноса.* Когда место «квинты» в сложившейся с ее помощью новой матрице отношений занимает подлинный фольклорный материал, место «мистической пустоты», из которой приходит новая энергия, занимает «дух этноса». Например, когда таким образом поешь донскую казачью песню, рождается отчетливое ощущение подключения именно к этой исторической общности. Здесь как бы выносятся за скобки вопрос о пространственных или временных границах и расстояниях. Песня становится чем-то, что не из нас изливается, а, напротив, – вливается в нас, вливается конкретно *оттуда*. И этот процесс также имеет свой сознательный и свой подсознательный аспекты.

4. *Трансэтнический уровень.* Этот опыт переживали далеко не все. Но некоторые переживали, и это выражалось в их соб-

ственных высказываниях. Суть его, как мне представляется, в следующем. Приобщение к разным фольклорным культурам является принципиально важным не только потому, что обеспечивает большой культурный кругозор. Происходит выход на тот более глубокий пласт культуры, на основе которого складываются отдельные, своеобразные и «самодостаточные» культурные организмы. Этот уровень может постигаться сознательно, когда мы замечаем общие моменты, усматриваем аналогии, обобщаем. Но он имеет существенное отношение к организации нашего подсознания. Это – то самое юнговское «коллективное бессознательное», где обитают знаменитые «архетипы». Происходит возвращение к индивидуальному уровню, ибо «коллективное бессознательное» является одновременно существенной составной частью индивидуальной души человека. *Круг замыкается*. Без этого замыкания круга не происходит действительного присвоения, не происходит превращения содержания культуры в содержание души.

Уже просматривается некая принципиальная схема работы своеобразного духовного «двигателя» или «мотора». Для мотора существенно то, что различные фазы его работы замкнуты в цикл, и процесс обретает качество восстанавливать себя вновь и вновь. Нетрудно увидеть, что этот «мотор» имеет конъективную природу. Его центральным элементом, *центральным конъектом*, является «особый звук», с которым в опыте непосредственно связывается «особое состояние». Именно этот конъект оказывается носителем очень большого числа важных *добавленных свойств*. Он пронизывает собой иные элементы системы, насыщая их собой и своими смыслами. Он как бы играет роль «волшебного помощника» и он способен производить «чудесные превращения». Но что особенно важно (и мы заострим на этом свое внимание), звук играет еще роль проводника в фольклорный конъективный мир. Он переключает освещение и тем самым включает другую реальность. Такая его функция может быть названа *конъект–переключатель*.

Второй опыт связан уже с моими личными поисками и экспериментами. Относится он примерно к тому же времени, а именно к февралю 1980 года. Тогда отчасти под впечатлением от переживания фольклорных трансовых состояний, отчасти в связи со знакомством с системой М.Е. Маркова (о чем уже гово-

рилось выше), меня очень интересовала возможность создания техники *интенсивного художественного восприятия*, связанного с переходом в измененные состояния сознания.

Главным объектом интереса становилось не художественное произведение как таковое, а вызываемое им измененное состояние сознания – художественный транс. А если точнее, то техника произвольного вхождения в художественный транс, произвольного управления своим состоянием и использование открываемых им возможностей в достижении каких-то практических результатов. Какие именно результаты предполагалось от всего этого получить, я тогда не слишком задумывался: идея расширения возможностей увлекала сама по себе. И я начал экспериментировать. Долгое время исключительно над самим собой. И был прав. Ибо эффекты действительно оказались мощными. И прежде чем испытывать их на других, я должен был на собственном опыте пережить, с чем имею дело.

Способ, которым я действовал, представлял собой причудливую смесь метода проб и ошибок и движения по наитию. Второго было все-таки больше. Сейчас мне стало очевидно, что первый шаг заключается в том, чтобы не сопротивляться, не мешать художественному произведению «затянуть» вас в свою глубину, не барахтаться, инстинктивно стараясь держаться подальше от опасной воронки.

Делал я то, что умел. К тому времени я уже пробовал заниматься гипнозом (гипнотизировал друзей и знакомых), аутогенной тренировкой, йогой, кое-какими медитативными техниками, испытал фольклорный транс, некоторые психоэнергетические техники. Пытался различными способами углубить контакт с художественным произведением, сделать его более интенсивным. Расслаблялся, сосредотачивался, дышал по-всякому, садился в разные позы... Однако все получилось неожиданно, как это всегда и бывает.

Получилось с репродукциями портретов. Эффект этот был назван *портретным*. Спустя какое-то время я понял, что *портретный эффект* в общем-то известен и многократно описан. Но описания эти чаще всего выступают в виде своеобразной художественной аллегии, что и понятно, ибо таков обычно художественный контекст этих описаний. Литература изобилует сюжетами, где *между живым человеком и человеческим изображением (скульптурным или живописным) возникают некие «нетривиальные» взаимоотношения*.

Как правило, такие сюжеты имеют жутковатый, если не откровенно устрашающий оттенок. Это только в детских «мультках» оживают веселые нарисованные человечки, и никому не страшно. Хотя и там бывает не до смеха. Возможно, культурная функция этого страха является охранительной – блокирование неупорядоченной массовой практики вхождения в трансовые состояния подобного рода и профилактика бесконтрольного использования открываемых ими возможностей. Однако в моих собственных опытах ничего пугающего не было. Было захватывающе интересно. И еще было сомнение: может быть, это особенность моей собственной психической организации, а у других людей эти эффекты не возникнут? Теперь я знаю, что возникают почти у всех.

Приведу некоторые примеры литературных описаний портретного эффекта. В рассказе Проспера Мериме «Венера Ильская» повествуется о том, как найденная во время раскопок статуя, обладающая необъяснимой силой воздействия на всех, кто смотрел на нее, ожила однажды, поднялась в спальню некоего молодого человека и задушила его в своих объятиях. Все это происходит непосредственно после его свадьбы. Вот описание облика этой статуи: «Больше всего меня поразила изумительная правдивость форм, которые можно было бы счесть вылепленными с натуры, если бы природа способна была создать столь совершенную модель. Волосы, поднятые надо лбом, по видимому, были когда-то вызолочены. Голова – маленькая, как почти у всех греческих статуй, – слегка наклонена вперед. Что касается лица, то я не в силах передать его странное выражение, характер которого не походил ни на одну из древних статуй, какие я только в состоянии припомнить. Это не была спокойная и суровая красота греческих скульпторов, которые по традиции всегда придавали чертам лица величавую неподвижность. Здесь художник явно хотел изобразить коварство, доходящее до злобы. Все черты чуть-чуть напряжены, ноздри слегка раздувались. Презрение, насмешку, жестокость можно было прочесть на этом невероятно прекрасном лице. Право же, чем больше всматривался я в эту поразительную статую, тем сильнее испытывал мучительное чувство при мысли, что такая дивная красота может сочетаться с такой полнейшей бессердечностью... Это выражение адской иронии еще усиливалось, быть может, контрастом между ее серебряными глазами, такими блестящими, и черновато-зеленым налетом, наложенным временем на всю

статую. Эти блестящие глаза создавали некоторую иллюзию реальности, казались живыми. Я вспомнил слова моего проводника, уверявшего, что она заставляет тех, кто на нее смотрит, опускать глаза. Действительно, это похоже на правду, и я даже рассердился на себя за то, что испытал некоторую неловкость перед этой бронзовой фигурой»².

Обратим внимание на еще один маленький отрывок, характеризующий данный образ: «С восьми часов утра я сидел перед Венерой с карандашом в руке и в двадцатый раз принимался набрасывать голову статуи, но мне все не удавалось схватить ее выражение»³.

А вот как описан портретный эффект у М.Ю. Лермонтова в незаконченном рассказе «Штосс»: «В эту минуту он заметил на стене последней комнаты поясной портрет, изображающий человека лет сорока в бухарском халате, с правильными чертами, большими серыми глазами; в правой руке он держал табакерку необыкновенной величины. На пальцах красовалось множество разных перстней. Казалось этот портрет был писан неумелой ученической кистью, – платье, волосы, рука, перстни – все было очень плохо сделано; зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать: в линии губ был какой-то неуловимый изгиб, недоступный искусству и, конечно, начертанный бессознательно, придавший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно. Не случилось ли вам на замороженном стекле или в зубчатой тени, случайно брошенной на стену каким-нибудь предметом, различить профиль человеческого лица, профиль, иногда невообразимой красоты, иногда непостижимо отвратительный? Попробуйте переложить их на бумагу! Вам не удастся; попробуйте на стене обрисовать карандашом силуэт, вас так сильно поразивший, – и очарование исчезнет; рука человека никогда с намерением не произведет этих линий; математически малое отступление – и прежнее выражение погребено навсегда. В лице портрета дышало именно то *неизъяснимое*, возможное только гению или случаю»⁴.

² Цит. по: *Мериме П.* Собр. соч.: В 2-х т. М., 1956. Т. 2. С. 275.

³ Там же. С. 280.

⁴ *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч.: В 4-х т. М.–Л., 1948. Т. 4. С. 347.

Рассказ Н.В. Гоголя «Портрет» целиком относится к этой теме, поэтому не буду приводить здесь его отрывки. Тем, кому это действительно интересно, я посоветую перечитать эти и другие известные сюжеты такого рода, относясь к ним как к описаниям реальности, но реальности, мягко говоря, не вполне обычной. Впрочем, необычным может показаться только сильно выраженный портретный эффект. В слабой же степени он возникает повсеместно. В приведенном отрывке я прошу обратить особое внимание на слова: «Выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое *попеременно*». «Попеременно» означает движение, смену выражений лица, происходящую *во времени*. И это говорится о картине, т.е. об изображении неподвижном!

Для достижения ярко выраженного портретного эффекта нужны некоторые дополнительные условия, которые нетрудно выполнить. Прежде всего, нужна тишина и возможность длительного сосредоточения. Необходимо принять удобную позу и расслабиться. Портрет лучше всего закрепить в вертикальном положении так, чтобы его глаза находились на уровне ваших глаз. Глаза не должны быть устремлены на одну точку лица, но они и не должны «шарить» по портрету. Если глаза движутся, то не резко, не перескакивая с одной точки на другую. Взгляд как бы мягко плывет, и в этом движении присутствует «протяженность», чувство тянущегося времени. Не должно быть пристального детализированного разглядывания. Смотреть лучше не центральным, а периферическим взглядом, смотря не столько на сам портрет, сколько на окружающий его воздух. Воздух ощущать не только справа или слева, но также сзади и спереди от фигуры. И вообще, не столько смотреть, сколько чувствовать его своим взглядом. При этом мягко перейти от установки «*Смотрю на портрет, изображающий человека*» к сходной, но, по сути, совершенно иной установке: «*Вижу человека, изображенного на портрете*». В конце концов произойдет еще одно превращение: вы почувствуете, что не только вы видите его, но и *он видит вас*. Вы почувствуете взгляд, устремленный на вас.

Есть еще один надежно действующий прием. Заключается он в том, чтобы «слушать молчание». Если мы будем относиться к своему восприятию достаточно внимательно, то обнаружим, что разные люди молчат по-разному. И не только люди, но и так называемые неодушевленные предметы. Кофейник молчит не так, как чашка, а горы молчат не так, как деревья.

Эти особенности восприятия часто проходят мимо нашего внимания. Но для интенсивного художественного восприятия они имеют исключительное значение. Если вы научились слушать молчание, то не исключено, что вы услышите и его «голос». Внутренним слухом, конечно. Нет, это никакая не галлюцинация, а ваше *творческое воображение, достраивающее художественный образ до необходимой полноты и оживляющее его*. В какой-то момент статичное изображение перестает быть статичным. Точнее, оно перестает быть статичным тогда, когда изображение превращается в художественный образ – живой образ вашего живого сознания. Что удивительного в том, что живое сознание наделяет жизнью (своей жизнью) содержащиеся в нем образы?

Позволю себе использовать «компьютерную» метафору. Диск с записанной на ней игрой статичен. Но когда мы вставляем его в компьютер и включаем программу, игра оживает, и вы включаетесь в нее. И никакой статики здесь уже нет. Художественное произведение гораздо сложнее, чем игровая программа, записанная на дискете, а человеческий мозг значительно сложнее любого компьютера. Так стоит ли удивляться тому, что неподвижный предмет обретает движение, а неодушевленный – жизнь?

Живой (оживленный нами) художественный образ *никогда не бывает статичным*. Термин «статические искусства» имеет осмысленное значение только по отношению к форме материального воплощения художественного образа, но не к его жизни в человеческом сознании. И для него совершенно нормальной является не только способность меняться, но и способность с помощью доступных ему изменений *осмысленно реагировать* на внешние стимулы, поступающие из внешней среды, и на внутренние стимулы, продуцируемые сознанием. У нас возникает возможность взаимодействия с ним как с другим сознательным существом, хотя мы, конечно, не забываем того, что его самостоятельность по отношению к нам относительна. Таким образом, мы можем продвинуться в технике анимации художественных образов настолько, что сумеем вступить с ними в диалог.

Теперь я знаю, что этот эффект достигается практически всеми, у кого есть хоть немного терпения и живой интерес, кто не ищет самоутверждения в том, чтобы радостно заявить: «А вот у меня ничего не получилось!». Как проверить, что этот диалог – не простой самообман, что он вообще представляет

собой какой-то интерес? Для большинства это становится очевидным хотя бы потому, что «речи» ваших «собеседников» стилистически отличаются от ваших собственных, а идеи, высказываемые ими, значительно отличаются от ваших взглядов. Более того, они иногда используют такие формулировки, про которые вы со всей уверенностью можете сказать, что они никогда бы не пришли к вам в голову.

Появление всех этих признаков говорит о том, что мы мягко «въехали» в измененное состояние сознания, в художественный транс. Для нас это предстает в форме измененной реальности, т.е. такой реальности, где обнаруживаются новые связи и новые свойства вещей, где портреты могут говорить, менять выражение лица, где молчание обретает выразительную интонацию. Возможности этой новой реальности не исчерпываются только лишь портретным эффектом, который является очень ярким, убедительным и достаточно легко достижимым. Портрет может оказаться хорошим проводником в новой реальности. Он действительно «знает ее лучше нас», как, впрочем, и многое другое. И он охотно делится с нами своим знанием. Трезвый рассудок подсказывает, что эти свои знания он получает из нашего же собственного подсознания. Ну так что из этого? А мы сами «без его помощи» способны их извлечь? Во всяком случае психотехнически более удобно воспринимать его в качестве живого собеседника, а не креатуры подсознания.

Портретный эффект, т.е. превращение воспринимаемого объекта в самостоятельную личность, воспринимающую нас, возможен *не только с портретами*. Он имеет гораздо более универсальное значение. В этом своем универсальном качестве (как «расширенный» портретный эффект) он многократно описан в волшебных сказках, герой которых разговаривает не только с птицами и зверями и, конечно же, с собственным конем, но и с ветром, деревьями, предметами домашней утвари.

Вот как это описано у Гофмана в его сказке «Золотой горшок»: «Куст зашевелился и сказал: “Ты лежал в моей тени, мой аромат обвевал тебя, но ты не понимал меня. Аромат – это моя речь, когда любовь воспламеняет меня”. Вечерний ветерок пролетел мимо и шепнул: “Я веял около твоей головы, но ты не понимал меня; веяние есть моя речь, когда любовь воспламеняет меня”. Солнечные лучи пробились сквозь облака, и сияние их будто горело в словах: “Я обливаю тебя горящим золотом, но ты не понимал меня; жар – моя речь, когда любовь меня

воспламеняет»⁵. Здесь очень точно показан переход в измененную реальность. Мы замечаем этот переход только тогда, когда он уже произошел. Очень важен глагол «не понимал» в прошедшем времени. Он стимулирует транс. «Когда любовь воспламеняет меня» – превращение аромата, веяния, жара в речь требует особой эмпатии (симпатии), которая здесь передается с помощью слова «любовь». Получается, что любовь оживляет, наделяет душой даже неодушевленные предметы.

«Я теперь хорошо вижу и чувствую, что все эти непонятные образы из далекого волшебного мира, которые я прежде встречал только в особенных, удивительных сновидениях, перешли теперь в мою дневную бодрствующую жизнь и играют мною»⁶. В этих словах выражена еще одна важная составляющая художественного трансa. Он впускает сновидение в пространство бодрствующей жизни, осуществляет взаимодействие грезящего и бодрствующего сознания.

А вот отрывок из сказки Льюиса «Принц Каспиан»: «Глаза Люси привыкли к свету, и она смогла разглядеть деревья рядом с собой. И страстная мечта о тех днях, когда деревья разговаривали, охватила ее. Она знала, как бы заговорили деревья, если бы она могла их разбудить, и помнила, на каких людей они были похожи. Люси посмотрела на серебристую березу: у нее был мягкий льющийся голос, и она походила на стройную девушку с развевающимися вокруг лица волосами. Она взглянула на дуб: это был высохший, но крепкий старик с курчавой бородой и бородавками на лице и руках (из них тоже росли волосы), но лучше всего было буквое дерево, под которым она стояла: это была грациозная богиня, спокойная и величественная, госпожа леса»⁷. Способ восприятия, описанный здесь, сильно напоминает эффекты, сопровождающие достаточно глубокий художественный транс.

«На поляне отчетливо слышался шум, который деревья издают при сильном ветре, но ветра не было. Все же это был не обычный шум листвы. Люси чувствовала в нем какую-то мелодию, но не могла ухватить мотив, как не могла ухватить слов, которые говорили деревья прошлой ночью. Это была ритмичная веселая мелодия, и, подойдя ближе, она почувствовала, что

⁵ Гофман Э.Т.А. Избранные произведения: В 3-х т. М., 1962. Т. 1. С. 86.

⁶ Там же. С. 106.

⁷ Льюис Клайв С. Принц Каспиан. М., 1992. С. 64.

ноги ее уже танцуют. Теперь не было сомнения в том, что деревья двигались туда и обратно, одно к одному, как в деревенском танце. (“Я уверена, – подумала Люси, – что танец деревьев действительно должен быть очень деревенским танцем”). Тут она оказалась среди них.

Она увидела дерево, показавшееся ей сначала не деревом, а высоким человеком с косматой бородой и зарослями волос. Люси не испугалась: такое она видела и раньше. Но когда она опять взглянула на него, он уже снова казался деревом, хотя и двигался. Вы не смогли бы, конечно, разобрать, ноги у него или корни, потому, что когда деревья движутся, они перемещаются не по поверхности земли, они пробираются в земле, как мы по воде, когда идем вброд. С каждым деревом, на которое она бросала взгляд, случалось то же самое. Сперва они выглядели как дружелюбные, славные великаны и великанши – таким лесной народ становится, когда добрая магия призывает его к полной жизни, – потом они снова становятся деревьями. Когда они казались деревьями – это были странно очеловеченные деревья, а когда выглядели людьми – это были ветвистые, покрытые листвой люди. И все время продолжался этот странный, ритмичный, шелестящий, прохладный, веселый шум.

Они, без сомнения, почти проснулись, – сказала Люси. *Она-то* совсем проснулась, даже больше, чем проснулась⁸.

Больше чем проснуться – достойная цель любого хорошего психотехнического практикума.

Портретный эффект, случайно обнаруженный в процессе хаотических экспериментов, оказался еще одним неожиданным опытом перехода в комплексную (художественную) реальность. В данном случае именно портрет реализует функцию конъекта-переключателя. Он оказывается первым и главным элементом комплексной реальности, постепенно втягивая в свою орбиту все новые элементы опыта. В моем «фольклорном» опыте таким переключателем был особый звук, исполняемый коллективно, в кругу.

Помимо многих очевидных различий этих двух опытов перехода есть одно менее очевидное, но весьма важное. Эффекты, связанные с созерцанием портрета (или картины), далеко не очевидны, «не бросаются в глаза», они могут пройти незамеченными, и требуется специальная настройка сознания, чтобы

⁸ *Льюис Клайв С.* Принц Каспиан. М., 1992. С. 75.

отчетливо их фиксировать. Тогда я не знал этих специальных приемов, делающих достижение данного эффекта легко доступным. Двигаясь на ощупь, я мог лишь стараться запомнить положительный и отрицательный опыт, приобретаемый случайным образом. А для его объяснения – не теоретического, а практически житейского – я пользовался метафорами, которые как-то сами собой приходили в голову. Приведу некоторые из них.

Первый удивительный эффект, который нуждался хотя бы в каком-то предварительном объяснении, заключался в том, что на основе восприятия картины нашим сознанием воспроизводится некий объект, в том числе и живой, *во всей полноте своих качественных и количественных характеристик.*

Так, глядя на портрет, где не видно рук изображенного человека, мы, тем не менее, способны их не только мысленно увидеть, но и ощутить тепло или холод, сухость или влажность ладоней, ощутить, насколько расслаблены или напряжены определенные группы мышц и т.д. Мы реконструируем дыхание и сердцебиение, походку и интонации голоса, мы можем почувствовать не только характер движения его тела, но и характер движения его мыслей, его чувства и его отношение к тем или иным вещам и т.д.

Лучше осмыслить это явление позволяет *метафора голограммы.* Если взять пластинку с голографическим изображением и разбить ее, а затем любой из осколков просмотреть в лучах лазера, то мы увидим не часть изображения, а все изображение целиком, но только более слабое и не такое четкое. Но именно целиком. Значит, в природе существует принципиальная возможность такой передачи информации, когда любой фрагмент сообщения несет в себе всю его полноту. По всей видимости, это же свойственно и живой материи. Не является ли, например, клонирование некоей аналогией голограммы?

Способностью воссоздавать образ целого по тем или иным его «осколкам» обладает, по-видимому, и наше сознание. И нет ли среди сообщений, которые мы непрерывно излучаем во внешнее пространство, столь же емких, как голограммы. Я почему-то уверен, что такими «голографическими» свойствами обладают улыбка, взгляд, речевая интонация, походка и многое другое. Они способны давать нашей душе материал, из которого она «выращивает» внутри себя *живой образ живого человека.* Наиболее важной частью этого образа является *живущий в моей душе живой образ другой живой души.*

Искусство умеет использовать это свойство человеческой психики. Оно находит такого рода сверхемкие паттерны и формирует на их основе свои образы. Мы же способны реконструировать (ресинтезировать) их. Но делаем это, как правило, далеко не полностью из-за того, что наш контакт с художественным произведением не достаточно долог и интенсивен. Кроме того, возможно, действуют защитные установки, не позволяющие заходить в этой реконструкции «слишком далеко».

Метафора зерна позволяет зафиксировать другой удивительный феномен. Заключается он в том, что художественный образ оказывается способным «защитить» свою суверенную целостность вопреки попыткам произвольного вмешательства в его структуру и содержание. Что-либо навязать ему крайне трудно. Так зерно, попавшее в землю, растет, преобразуя вещества, получаемые из внешней среды, по своим собственным внутренним программам. Сломать растение легко, но попытайтесь вмешаться в работу этих программ.... Многие художники обращали внимание на самостоятельность создаваемых ими образов, на их независимость от воли творцов. Известен пример с пушкинской Татьяной, которая вышла замуж помимо воли автора. Работая с художественным восприятием на практике, убеждаешься в том, что представления о субъективности восприятия, когда каждый видит по-своему, сильно преувеличены. То внутреннее, что заложено в образе, в его, так сказать, генетической программе, прорастает в нас. И если посеян огурец, то помидор уж никак не вырастет.

Метафора резонанса. Представление об универсальном резонансе, пронизывающем собой все внутреннее психическое пространство, подобно тому, как всемирное тяготение пронизывает собой весь космос, имеет постоянное значение. В соответствии с этим представлением *любые два феномена образуют некое резонансное взаимодействие, которое может быть как положительным (взаимоусиливающим), так и отрицательным (взаимоподавляющим)*. Уместна аналогия с музыкальными звуками, которые могут образовывать диссонансные или консонансные созвучия. Смысл этой идеи заключается в том, что открывается возможность постановки особой психотехнической задачи: развить способность отчетливо *ощущать само это взаимодействие*, знак этого взаимодействия (+ или -) и оценивать интенсивность этого взаимодействия. Способность эта в той или иной степени есть у каждого человека. Художествен-

ное творчество требует достаточно высокого уровня ее развития. Использование данного эффекта позволяет сформировать технику интуитивного изучения (познания, исследования) художественно-образного содержания произведений искусства.

С помощью этого эффекта может быть выявлено, во-первых, соотношение разных образов, во-вторых, отношение образа к тем или иным художественным (музыкальным, литературным и т.д.) феноменам, в-третьих, отношение образа к любым идеям и образам. Это открывает практически безграничные возможности проникновения во внутренний план художественного образа, ибо он, так или иначе, *отзывается на любую идею, на любой образ.*

Существенно, что *в качестве резонансного материала может быть использовано слово.* Образ резонирует со словом, реагируя, таким образом, на все, что может быть выражено с помощью слова. Это делает слово одним из главных рабочих инструментов практической работы. При этом следует исходить из того, что ответ, согласующийся с информационным содержанием образа («правильный»), будет сопровождаться эффектом положительного резонанса, усилит весь комплекс ощущений, связанных с восприятием образа и взаимодействием с ним. Может показаться, что он стал чуть светлее, теплее, ближе, реальнее, живее и т.п. Ответ ошибочный будет давать противоположный эффект: образ как бы потускнеет и от него повеет холодком отчуждения. Ощущения могут быть достаточно индивидуальными. Но *эффект положительного или отрицательного подкрепления будет присутствовать в той или иной форме.*

Метафора «детектора лжи» фиксирует способность души интуитивно отличать правду ото лжи, подлинное от фальшивого. Свойство музыкального слуха *сразу и непосредственно слышать фальшь* имеет аналоги далеко за пределами собственно музыки. Нечто вроде гармонического слуха действует на всем поле сознания. Такая способность служит одним из направляющих ориентиров деятельности по реконструкции образа. Этот «детектор лжи» действует в нас постоянно, посылая в наше сознание свои тихие сигналы. Можно приучить себя не слышать этих сигналов. Но можно и многократно усилить данную способность, сделать свое сознание к ним более восприимчивым, сам детектор более чувствительным и изощренным, а его сигналы более разнообразными и при этом отчетливыми.

«Детектор лжи» в нашем случае есть психотехнически адаптированный необходимый составной элемент художественной способности вообще – так называемое «чувство правды». Первое, что вспоминается в связи с этим – знаменитое «не верю» Станиславского. Однако это чувство постоянно активно работает и в процессе художественного творчества, и в процессе художественного восприятия, независимо от вида искусства. В определенном смысле «детектор лжи» является специализированным развитием, продолжением эффекта резонанса художественного образа и некоторой словесно оформленной мысли. Однако он уходит корнями еще глубже – в процесс реконструкции образа, который втягивает в свою орбиту все, что отвечает принципу *органической целостности* реконструируемого образа, и отталкивает то, что этой органической целостности противоречит. *Гармония* как действующая сила художественного восприятия-творчества – *чувство гармонии-дисгармонии* – и есть подлинная основа как резонанса, так и «детектора лжи».

Метафора «умное тело». Важной составляющей всего процесса является *тело*. Процесс творческого восприятия направлен на воссоздание живой органической целостности духовной и телесной сторон художественного образа. Это реализуется тем эффективней и полнее, чем яснее сам субъект художественного восприятия осознает себя в этом интегральном качестве, чем более полно и целостно вовлечены в этот процесс все духовные и телесные составляющие его натуры. Таким образом, все его тело также по-своему оказывается включенным в процесс художественного взаимодействия с текстом. Оно при этом, правда, не остается вполне телесным (косно-материальным), но и как бы *одушевляется*.

Особенностями этого одушевленного, «умного тела» являются, так сказать, *холизм*, синкретическая целостность, нерасчлененность его реагирования, затем высокая степень *восприимчивости* и, наконец, «наивная» *правдивость*, неумение лгать.

Среди метафор, использованных для интерпретации получаемого опыта, есть и такие, которые приобрели интегрирующее значение, как бы подчиняя себе остальные. На их основе возникают системы метафор и складываются «психотехнические мифы».

Практикум к главе пятой

И опять мы меняем угол зрения. От вопроса «что происходит» мы переходим к вопросу «что и как мы можем делать». Логика связи теоретической и практической сторон работы достаточно ясна.

Общими моментами, объединяющими их части, являются, во-первых, основной предмет исследования – *художественный транс*, понимаемый как измененное состояние сознания, связанное с искусством. Во-вторых, особый подход к проблеме художественного трансa, названный нами условно *реальностным*. Это значит, что переход в иное состояние сознания и особенности этого состояния мы описываем в языке *измененной реальности*.

В теоретическом плане художественный транс изучался как спонтанно происходящий процесс (то, что происходит). В практическом аспекте нас будет интересовать все то же самое, но с точки зрения возможностей произвольного управления этими процессами, целенаправленного их освоения (как то, что мы делаем). Для этого мы будем выстраивать на основе эффектов комплексной реальности соответствующие им *упражнения и техники*.

Эти два понятия мы будем различать. *Техника* – эффективный и по возможности надежный способ реализации той или иной задачи, осуществления того или иного действия. *Упражнение* – действие, регулярное и целенаправленное осуществление которого позволяет освоить те или иные технические приемы. Одно и то же действие в одних случаях может использоваться в качестве упражнения, а в других – в качестве техники. Аналогичным образом мы будем различать понятия *практикум* и *тренинг*. Под словом «*практикум*» мы будем подразумевать *практическое ознакомление* со свойствами и эффектами комплексной реальности, направленное на расширение наших о ней представлений и расширение сферы опыта. Что касается *тренинга*, то это – систематическая практика, направленная на *изменение* практикующегося. Это изменение может означать развитие некоторых способностей, закрепление умений, навыков и пр. С другой стороны, изменение (сознания, поведения, характера деятельности) может происходить в результате получения нового опыта и личностного его проживания–присвоения. На основе одних и тех же упражнений и техник можно выстраи-

вать и разнообразные практикумы, и столь же разнообразные и разнонаправленные тренинги.

Центральное место здесь также занимает пара понятий – «конъект» и «комплексная реальность». Понятие «художественная реальность» является конкретизацией понятия «комплексная реальность». В свою очередь, понятие «комплексная реальность» и предпринятая выше попытка его теоретического развертывания служат инструментом для анализа художественной реальности и построения практических методик психотехнической работы с художественной реальностью. Большинство упражнений и техник, которые будут рассмотрены ниже, представляют собой различные способы с комплексной реальностью, ее сторонами, свойствами, эффектами.

Многообразии практических задач сходится к одной смысловой точке. Эта точка – *переход* в комплексную реальность, рождение конъекта, «волшебное превращение». Вспомним метафоры, с помощью которых мы пытались в самом начале схватить суть этого превращения: «кольцо Мёбиуса», «электрическая цепь», «зеркала», «волчок». Все они обнаруживают предельную простоту действия. Одно простое действие – и обычное бумажное кольцо превращается в овеществленный парадокс, лежащий у вас на ладони. Одно движение – и электрическая цепь замкнута, и все приборы, подключенные к ней, оживают. Один поворот зеркала – и вот уже зеркальные поверхности устремлены друг навстречу другу, погружаясь в бесконечность каскадов взаимных отражений. А много ли требуется движений, чтобы запустить волчок? Все эти действия просты. Но не так просты последствия этих действий. Простое действие запускает сложную цепь изменений (что-то вроде «эффекта бабочки»). Также и переход в комплексную реальность (конъективация). Соединение в одном элементе опыта внешней и внутренней реальности, субъектности и объектности рождает некоего «кентавра», живущего одновременно и по законам внешнего мира (физической реальности) и по законам мира внутреннего (психической реальности). Причем все действия на внешнем плане оказываются одновременно действиями, происходящими на плане внутреннем, и наоборот. Простота мгновенно превращается в сложность.

Переход в комплексную реальность (в дальнейшем изложении просто «переход») является *необходимой начальной фазой каждого занятия*. Длительность этой фазы и степень специаль-

но уделяемого ей внимания могут быть различными. Как правило, чем опытнее мы становимся в нашем взаимодействии с комплексной реальностью, тем проще осуществление перехода, тем меньше специальных усилий этот переход требует. Просто вырабатывается соответствующая установка, которая затем действует автоматически.

Особую проблему представляет переход как *начальная стадия освоения художественной психотехники в целом*. В этом случае он уже является не просто частью занятия, а главным его предметом. В занятие следует включать, помимо приемов осуществления собственно перехода, также и демонстрацию достаточно большого количества разных, желательно ярких и интересных, эффектов комплексной реальности. Нам важно просто совершить увлекательную экскурсию по тому миру, который мы предполагаем освоить. Это соответствует задаче предварительной разведки или ориентации на местности. Такая предварительная ориентировка значительно углубляет эффект собственно перехода.

В основе используемого нами метода перехода лежит предположение о том, что сознание само изменит режим своей работы в том случае, если *в фокусе внимания достаточно долго удерживать образец желаемого состояния (реальности)*. В нашем случае – конъект. Данный образец задает именно тот способ структурирования опыта, который необходимо сделать доминирующим. Обычно в центре нашего внимания находятся образцы сепарированной реальности, чаще реальности объективной. Собственно конъекты в нашем создании также присутствуют, но они, как правило, находятся на периферии внимания. Если же они попадают в центр, то остаются там на короткое время.

Эффект значительно возрастает, если конъект не просто помещается в центр внимания, но и образует определенный *конъективный контекст*, т.е. систему связей с другими конъектами. Если затем этот контекст становится *предметом сознательной деятельности* (в том числе и внутренней деятельности нашего сознания), то это становится новым мощным фактором перехода.

Наконец, организация *общения* (межличностного взаимодействия) в комплексной реальности выступает едва ли не самым главным средством углубления и фиксации достигнутого эффекта перехода. Очень важно использовать соответствующий *язык* общения, который фиксирует реалии измененного

мира. Многие элементы этого языка *вырабатываются группой* в процессе работы и общения. Общение на эту тему и использование соответствующего языка (часто метафорического) позволяет участникам убедиться в том, что переживаемое ими состояние и получаемый нетривиальный опыт *общезначимы* и свойственны практически любому нормальному человеку. В коллективе есть возможность сравнивать свой опыт с опытом других людей, отделяя общее и закономерное от случайного, действительное «видение» от индивидуальных фантазий, прожекций и тому подобных «помех». Иными словами, здесь лучше «идти в связке».

Итак, для перехода в комплексную реальность и закрепления в ней используются следующие основные факторы:

1) *Акцентуация конъектов-переключателей* – нахождение конъектов, присутствующих на периферии сознания, перенос их в центр внимания (при специальной дополнительной акцентировке внимания на его конъективных свойствах);

2) *Удержание конъектов* (или пролонгация), т.е. фиксации на них внимания достаточно продолжительное время;

3) *Выстраивание связи* («конъективной цепочки»), во-первых, из тех конъектов, которые в разрозненном виде уже присутствовали на периферии сознания, во-вторых, из новых объектов, которые затем конъективируются в результате включения в конъективную цепь;

4) *Организация деятельности*, в контексте которой эти конъекты становятся нам зачем-то нужны. Эта деятельность может иметь условный, игровой характер. Игра сама по себе относится к комплексной реальности и потому способствует конъективации всех элементов опыта, попадающих в ее собственный, игровой контекст. Можно сказать, что игра является хорошим «конъективатором». Она конъективирует то, что с ней соприкасается. Так что мы можем говорить о существовании *игрового фактора* перехода в комплексную реальность;

5) *Организация конъективно-ориентированного общения*. Предметом этого общения должна быть комплексная реальность и возникающие при переходе в нее переживания, состояния и эффекты. Общение также должно максимально проявить свою конъективную природу, быть личностно и эмоционально окрашенным, для чего необходимо использовать образный, метафорический язык;

6) *Формирование внутригруппового конъективно-ориентированного языка общения.* Этот язык складывается непосредственно в процессе занятий и фиксирует новый опыт взаимодействия с комплексной реальностью. Сам процесс совместного поиска адекватных языковых средств очень важен. Он помогает сплочению группы и позволяет социализировать субъективные, порой весьма нетривиальные и «странные» элементы личного опыта. То, что могло бы показаться индивидуальным и неповторимым, раскрывает свою общезначимость, и этот факт фиксируется в языке.

Помимо перечисленных факторов, есть и другие, дополнительные, способствующие усилению и углублению результатов действия основных. Сюда относятся:

- уютный интерьер помещения,
- мягкое освещение,
- комфортная температура и свежий воздух,
- музыкальный фон (необязательно, а иногда и нежелательно),
- внешность ведущего, стиль его поведения и манера говорить,
- общий эмоциональный фон и состояние участников (которое должно быть спокойным, ровным, немного расслабленным),
- использование ароматических веществ (иногда),
- кроме того, лучше проводить занятия в определенное время суток и с определенной периодичностью, что позволит нашей психике выработать соответствующую установку на время.

Это, так сказать, примерный перечень дополнительных факторов. Любой ведущий может разработать свой.

В любой технике существует некий *комплекс сквозных, базовых элементов*, присутствующих в каждом конкретном техническом приеме и обеспечивающих, с одной стороны, правильное и относительно легкое овладение приемом, а с другой стороны, эффективное его исполнение. Освоение такого базового комплекса нередко обозначается словом «*постановка*»: постановка дыхания, постановка удара, постановка корпуса и т.д. в спорте, или постановка голоса, а также правильного дыхания у певца, постановка руки у пианиста, скрипача... В нашем случае также существует некоторый набор сквозных, базовых элементов техники сознания. С одной стороны, мы отрабатываем эти эле-

менты, осваивая упражнения. С другой – сами эти упражнения мы осваиваем тем легче и тем лучше, чем прочнее освоены эти самые базовые навыки. В частности, это относится и к технике перехода, который осуществляется лучше и полнее в опоре на элементы базового комплекса. Перечислим некоторые наиболее важные элементы базового комплекса.

Готовность к удивительному, открытость навстречу странному и невозможному. Например приходит ребенок в детский театр, на сказочный спектакль. Он уже подходит к зданию театра с этим чувством. Когда свет в зале начинает медленно гаснуть, оно постепенно усиливается. С подобными ожиданиями мы ходили на новогодние представления и, конечно же, в цирк.

Создать и поддерживать подобную установку – дело самого ведущего. Он – не только инструктор, но и немного сказочник и, если хотите, немного волшебник. Однако здесь очень важно проявлять чувство меры, не преувеличивать, не злоупотреблять мистификацией. Иначе будет смешно и вульгарно.

Актуализация опыта спонтанного переживания художественного транса, а также сходных (родственных) состояний. Укажем некоторые источники такого опыта.

А. Художественный опыт в той или иной степени есть у каждого. Каждый человек может вспомнить о своих (хотя бы детских) попытках рисовать, петь, лепить и т.п., когда он испытал нечто похожее на состояние вдохновения. Любой человек имеет опыт общения с искусством, он читал книги, слушал музыку, любовался картинами, ходил в театр, в кино и т.д. И он наверняка может вспомнить состояние особой вовлеченности, захваченности, «зачарованности» произведением искусства. Наконец, в искусстве (в литературе, в театре, в кино и т.д.) есть немало примеров трансовых состояний или перехода в иную реальность (нередко весьма сильно напоминающую комплексную реальность). Особое внимание стоит обратить на волшебные сказки, в частности на описания сказочной реальности. Весь этот опыт стоит того, чтобы к нему обратиться, вспомнить о соответствующих переживаниях и постараться вызвать их вновь.

Б. Игровой опыт также есть у каждого. Связь игры и искусства известна. В данном же случае нас интересует лишь существенное сходство игрового и художественного состояния, а также игровой и художественной реальности. Воспоминание о детских (и иных) играх, в которых человек принимал участие, и о связанных с этим переживаниях может также оказаться очень

полезным, может облегчить переход в комплексную реальность и ориентировку в ней. Хочу подчеркнуть значение опыта взаимодействия с любимыми игрушками, особенно с теми, которые изображают живое существо (мишки, собачки, зайчики, ежики, не говоря уж о куклах).

В. Бытовой конъективный опыт. О бытовых конъектах у нас также шла речь. Любой опыт эмоционального, «личного» общения с неодушевленными предметами здесь чрезвычайно ценен. Чаще это относится к предметам быта. Однако это может быть дерево, камень, элемент ландшафта (гора, река...) и т.п. Особо стоит постараться вспомнить о своих любимых вещах. Вспомнить о них и осознать те ощущения, которые они в нас рождают.

Г. Опыт переживания трансовых состояний. Сразу подчеркнем, что речь идет исключительно о состояниях естественно и спонтанно возникающих. Опыт применения каких-либо химических психотропных средств и даже алкоголя не рассматривается. Это – существенно другой опыт. Его не следует сюда никак примешивать. Нас больше интересуют состояния легкой дремоты, возникающие при засыпании, или «просоночное» состояние в момент пробуждения. Не менее интересен опыт переживания состояний экстатического характера, восторга, воодушевления и т.п.

Входя во взаимодействие с комплексной реальностью, нужно просто вспомнить, что у нас уже есть разнообразный опыт таких или весьма сходных переживаний. Может быть не столь яркий или не столь концентрированный. Но есть. Он всегда с нами.

Установка: «я – целостный». Дело не в том, что нужно что-то себе усиленно внушать или напряженно вызывать в своем воображении картины «собственной целостности». Нужно, прежде всего, иметь в виду саму эту идею как некий общий целевой ориентир движения. Существует множество оснований (параметров), относительно которых человек может ощущать себя как бы расколотым на части: тело – душа, сознание – подсознание, эмоции – рациональное мышление, интраверсия – экстраверсия и т.д., и т.п. Сразу собрать и соединить все это воедино – задача бесконечно сложная. Но она и не ставится. Необходимо другое. Важно обеспечить постоянный процесс постепенного накопления опыта проживания таких моментов, когда удастся соединить («замкнуть в единую цепь») какие-то отдельно взятые оппозиции. Подобный опыт дают практически все упражнения, которые

нам еще предстоит разобрать. Надо только каждый раз обращать на это внимание и запоминать все свои переживания и ощущения. При этом есть четыре основные направления «сборки», на которые я бы рекомендовал обратить особое внимание.

А. Душевное – телесное («умное тело»). Речь идет о том, чтобы воспринимать собственное тело в качестве постоянного и активного участника всех душевных действий. Смотреть всем телом, слушать всем телом, обонять всем телом, вспоминать всем телом, чувствовать всем телом. И даже думать всем телом. Эта психическая активность тела не имеет ничего общего с физическим, мышечным напряжением. Таковое должно полностью отсутствовать.

Б. Тотальное (парадоксальное) восприятие. Нечто вроде сознательно и последовательно осуществляемой синестезии как психотехнического принципа. Каждый орган чувств включает в себя все остальные и начинает осуществлять его функции. Глазами я вижу, слышу, осязаю, обоняю, постигаю... То же – ушами. То же – всеми другими органами чувств. Все модальности приходят в состояние сложного взаимодействия и начинают «видеть» (воспринимать) друга. В таком «режиме» я могу видеть музыку и слышать живопись.

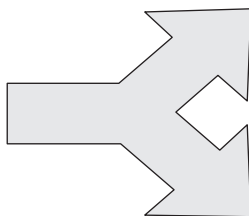
В. «Я» – «не-я». Границы моего «я», в частности моего физического тела, становятся, с одной стороны, прозрачными, с другой стороны, относительными. В контексте того или иного психотехнического действия, того или иного упражнения и т.д. я задаю эти границы там, где это мне сейчас необходимо. Например я могу взять в руки указку и «сделать» ее частью меня самого, продолжением моей руки.

Г. Сознание – подсознание: творческая игра. Каждая техника, каждое упражнение выступают как творческая игра, и в этой игре сознание и подсознание выступают в качестве постоянных и основных партнеров, причем таких, которые «знают» о существовании друг друга, постоянно помнят друг о друге, косвенно обращаются друг к другу и радуются этой игре.

Хочу напомнить, что все здесь сказанное – не теория, а психотехническая установка или «психотехнический миф».

Двойная интенция. Эта позиция является одним из ключевых для художественной психотехники. Без нее полноценное вхождение в комплексную реальность становится невозможным. Она связана с предыдущей позицией, но акцент переносится на техническую сторону вопроса. То, что мы назвали «двойной

интенцией» (двойной направленностью) представляет собой особую форму расщепления внимания (направленности сознания), когда мое внимание одновременно удерживает некоторый объект (как правило, внешний по отношению ко мне) и меня самого как чувствующего, реагирующего, переживающего субъекта (воздействие объекта на меня, мою реакцию на объект, мое отношение к объекту). Строго говоря, имеет место не просто раздвоение, а *единство раздвоения и соединения* (единство двойки и единицы). Символически изобразить это отношение можно с помощью таких фигур, как «вилка» или «рогатинка»:



Двойная интенция является технической основой конъективного восприятия. Ступенькой к освоению этой техники является «восприятие телом», о чем было сказано выше. «Всем телом» можно смотреть (созерцать природу), слушать (музыку, плеск воды, шум леса), нюхать (цветы), читать (стихи) и даже размышлять (или вспоминать) о чем-то. Значит, глядя, слушая, нюхая, читая, вспоминая, размышляя и т.д., я внимательно слежу за всеми реакциями моего тела на все эти процессы. Развитие этой установки создает основу для формирования множества специализированных техник.

Смещение к порогам (околопороговое восприятие). В технике конъективного восприятия особое значение имеет способность воспринимать едва заметные, почти неуловимые возмущения (абerrации) образа, способность обращать внимание на самые слабые сигналы, последовательность которых нередко оказывается весьма информативной. Это – особая установка внимания, особая чуткость и бдительность в диапазоне слабых импульсов. Мы как бы смещаем фокус внимания к порогам – к порогу силы и к дифференциальному порогу восприятия, что делает нас особенно чувствительными к слабым, едва заметным колебаниям параметров образа. Это могут быть едва заметные «искажения» формы, изменения цветовых оттенков и т.д. Нечто аналогичное может происходить и в области слухового воспри-

ятия. На этом же уровне слабых сигналов происходит «тихое осознание»... Подсознание с нами «разговаривает шепотом», и этот шепот стоит услышать. Когда подсознание «разговаривает во весь голос», то это уже галлюцинации или иные формы психотической симптоматики.

Многие упражнения и техники, которые будут рассмотрены ниже, опираются на способность подобного околопорогового восприятия. Без этого, в частности, не возникает «портретный эффект». Можно сказать, что смещение к порогам является вторым по важности (после двойной интенции) ключом, открывающим дверь в комплексную реальность. Способность эта вырабатывается в ходе тренировок. Этой цели служат практически все наши упражнения. Однако можно приложить некоторые специальные усилия к ее развитию. Для этого, например, полезно достигать состояния «внутренней тишины» и затем «слушать» эту «тишину». Можно почувствовать себя играющим в охотника или в разведчика и, «затаившись», внимательно воспринимать все окружающее... В идеале должна развиться установка воспринимать мир из «внутренней тишины».

Континуализация. Данная установка также очень важна, хотя и имеет вспомогательное значение (в отличие от двух предыдущих). Континуализация косвенным образом связана с тем, что мы назвали «смещением к порогам». Конкретнее, речь должна здесь идти о дифференциальном пороге восприятия. Собственно, сам факт существования дифференциальных порогов восприятия превращает непрерывную шкалу какого-либо сознательно воспринимаемого параметра в дискретную. Чем выше порог, тем крупнее квантификация шкалы, тем меньше оттенков и нюансов мы замечаем. Чем порог ниже, тем «тоньше помол», тем больше нюансов и смыслов открывается нам. Тенденция к непрерывному снижению порога = аппроксиматическое приближение к континууму. Полное достижение континуальности на этом пути невозможно, а возможно лишь постоянное движение в этом направлении. Такому движению соответствует установка на континуальность. Она выражается, с одной стороны, в *стремлении* к достижению полной континуальности, а с другой стороны, в построении *субъективного образа* континуальности и концентрации внимания на этом образе.

Собственно, любой образ содержит в себе континуальный и дискретный аспекты. Задача в том и состоит, чтобы усилить внутренний *акцент* на континуальном аспекте образа. Как это

сделать? Можно двигаться в этом направлении, так сказать, поэтапно (от простого к сложному). Вот некоторые несложные приемы:

- a) акцентировка внимания на континуальности окружающего меня пространства. Можно подкрепить это соответствующими действиями: медленно обвести пространство взглядом, медленно делать рукой плавные круговые движения, постараться сделать по возможности плавными вообще все свои движения и т.п.;
- b) акцентировка внимания на континуальности времени. Для этого полезно включить слуховой анализатор (Сеченов называл его главным анализатором времени): слушать длинный, протяжный звук или природный шум (шум леса), слушать «шум моря» в пустой раковине, слушать тишину, слушать течение времени (каким бы странным ни показалось это занятие);
- c) восприятие собственного тела как непрерывной в себе пространственной формы;
- d) восприятие любого предмета как непрерывной в себе пространственной формы;
- e) слушать молчание картины, концентрируя внимание на непрерывности ее внутреннего пространства;
- f) добиваться плавного скольжения внимания. Внимание без скачков.

Число приемов такого рода может быть расширено. Каждый может придумать себе какие-то свои.

Внимание к фону (к окружающему предмет пространству). Умение смещать свое внимание с фигуры на фон (особенно в сочетании с континуализацией и смещением к порогам) является важной предпосылкой развития многих эффектов, связанных с игрой подсознания. Сам фон, как правило, обладает выраженной континуальностью. Или воспринимается в континуальном аспекте. При этом фон нередко включает в себя значительное число оттенков, полутонов, нюансов и плавных переходов. Все это делает его очень хорошим «экраном» для проецирования различного рода «посланий» из подсознания. Океан наполняет его своими потоками. Забегая вперед, для развития портретного эффекта внимание лучше концентрировать не на лице (тем более не разглядывать его пристально), а смотреть на фон. Взгляд при этом слегка расфокусировать.

Помимо фона похожими свойствами обладают различные промежутки и пустоты, где нет внутреннего разнообразия (информации). В музыке это может быть пауза или длинный звук. На картине это может быть внутренне однородная часть фигуры. Погрузив свое внимание в эту локальную пустоту, мы можем получить «из нее» некие смыслоносущие импульсы.

Контролируемое расщепление сознания. Нет, это никакая не шизофрения. Это – необходимый элемент культуры художественного восприятия, а следовательно, и художественной деятельности вообще. Слабое и временное расщепление сознания – атрибут художественного транса, обладающий своим смыслом, своей целесообразностью в контексте художественной деятельности. Без него «художественное чудо» произойти не может. В системе художественной психотехники это расщепление с необходимостью приобретает качество осознанности и контролируемости. Из того, что *происходит*, оно становится тем, что мы *делаем*. Однако практиковать подобные вещи нужно «с головой».

У этого расщепления есть две стороны: а) *функциональное* расщепление и б) *персоналистическое* расщепление. Функциональное расщепление представляет собой раздвоение субъекта на «я-спонтанное» и «я-контролирующее» (волевое). Именно об этом писал Ф.И. Шаляпин в цитированном нами отрывке из книги «Маска и душа»: «Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует»⁹. Персоналистическое расщепление означает появление на внутреннем плане субъекта некоторого «автономного комплекса», выступающего в качестве «другой личности». Об этом мы достаточно подробно писали в связи с полисубъектностью и портретным эффектом.

В процессе тренинга этот механизм достаточно активно используется. Постепенно он становится все более и более осознанным. Появляется способность контролировать подобные эффекты, вызывать их сознательно, регулировать их силу (глубину) или же «отключать».

В дополнение к перечисленным элементам базового комплекса можно предложить некоторую вспомогательную систему установок на интенсивное художественное восприятие, которое активно используется в практиках и тренингах.

⁹ Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М., 1990. С. 95.

СМОТРЮ – ВИЖУ

1. Смотрю на часть – вижу целое.
2. Смотрю на внешнее – вижу внутреннее.
3. Смотрю на форму – вижу содержание.
4. Смотрю на тело – вижу душу.
5. Смотрю на материю – вижу дух.
6. Смотрю на объект – вижу субъект.
7. Смотрю на что-то – вижу кого-то.

ТОТАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ

1. **Глазами** – вижу, слышу, осязаю, обоняю, пробую на вкус, понимаю, постигаю.
2. **Ушами** – вижу, слышу, осязаю, обоняю, пробую на вкус, понимаю, постигаю.
3. **Носом** – вижу, слышу, осязаю, обоняю, пробую на вкус, понимаю, постигаю.
4. **Языком** – вижу, слышу, осязаю, обоняю, пробую на вкус, понимаю, постигаю.
5. **Руками** – вижу, слышу, осязаю, обоняю, пробую на вкус, понимаю, постигаю.
6. **Всем телом и каждой его частью** – вижу, слышу, осязаю, обоняю, пробую на вкус, понимаю, постигаю.
7. **Любым предметом, сделав его частью своего тела**, – вижу, слышу, осязаю, обоняю, пробую на вкус, понимаю, постигаю.

Примечание. В отличие от *понимания*, которое предполагает правильное структурирование имеющихся данных и включение их в уже существующую картину, *постижение* всегда есть прыжок через неизвестное, построение картины реальности или ее фрагмента вопреки тому, что данных для этого явно недостаточно.

ТОТАЛЬНЫЙ ПРЕДМЕТ

1. Любой предмет может быть связан с любым предметом, стать его заместителем, носителем его свойств.
2. Любой предмет может стать чувствительным прибором, реагирующим на любой другой предмет и любые его свойства.
3. Любой предмет может передавать свои качества (свойства, силы) любому другому предмету; любой предмет может заимствовать свойства у любого другого предмета.

4. Любой предмет может стать зеркалом, в котором отражаюсь я сам или кто-то другой (что-то другое).
5. Любой предмет может стать живой частью меня самого или кого-то другого.
6. Любой предмет может стать экраном, на который проецируется содержание моего внутреннего мира, мои мысли, чувства, знания, воспоминания и все, что я могу бессознательно знать о себе и о других людях.
7. Любой предмет может быть фокусом Бытия как целого.

Примечание. Сказанное справедливо не только для внешнего предмета, но и для меня самого.

Все перечисленные элементы базового комплекса имеют универсальное отношение к технике в целом, к любым упражнениям и комплексам. В том числе и к теме «переход». Теперь вернемся к ее специальному рассмотрению.

Среди факторов перехода на первом месте стоит необходимость найти уже имеющийся на периферии сознания конъект, который затем помещается в фокусе внимания и удерживается в нем достаточно продолжительное время. Конъект – это «место встречи» двух реальностей – внешней и внутренней, точка их взаимного перехода. Реализация данного свойства (атрибута) конъекта становится специальной психотехнической функцией особого конъекта – «переключателя». Сама идея конъекта-переключателя проста и очевидна. Состоит она в том, чтобы поместить некий знакомый нам и почему-либо важный для нас конъект в центр внимания и достаточно долго удерживать его там. И тогда, вместо того чтобы акцентировать внимание на объектах и их связях, оттесняя конъекты на периферию сознания, мы начинаем собирать конъекты в центр, стягивая их с периферии, вытаскивая их из тени на свет. Мы собираем их вместе, начинаем видеть связи между ними, начинаем строить конъективные системы. «Конъективная пыль» концентрируется, структурируется, оформляется, образуя конъективные миры. Запускается этот процесс с одного конъекта-переключателя. Мы специально фокусируем внимание на его необычных, странных конъективных свойствах. Мы специально раздуваем этот тлеющий уголек, подкладывая в будущий костер все новые веточки. В процесс могут вовлекаться не только собственно конъекты, но и новые объекты. Последние при этом конъективируются. Конъективация нового объекта предполагает, что переход уже

совершен и уже существует некий конъюнктивный контекст. Чтобы превратить некий объект в конъект (или актуализировать конъюнктивные свойства некоторого непроявленного, пассивного конъекта), необходимо выполнить практически те же действия – ввести новый элемент в конъюнктивный контекст и задерживать некоторое время на этом внимание.

Возникает естественный вопрос, что именно может служить в роли такого переключателя. Однозначного ответа на этот вопрос, по-видимому, не существует. На эту роль подходят достаточно разные вещи. Я уже описывал собственный первоначальный опыт, где в одном случае функцию переключателя выполнял особый открытый звук (пение в кругу), а в другом – в этой роли выступал портрет. Однако есть соображения, которые стоит принять во внимание. Имеет смысл подумать над возможностью включения телесного фактора в процесс художественного восприятия. Это имеет смысл сделать также и потому, что наше *тело является тем конъектом, который постоянно с нами*, хотя мы об этом и не задумываемся. *Мое тело – главный конъект моего опыта*. Именно тело удивительным образом сочетает в себе признаки субъектности и объектности, внешней и внутренней реальности. Я вижу ручку, лежащую на столе. Я хочу ее взять, и я делаю это. Я делаю это своей рукой. Моя рука берет ручку. Моя рука в данном случае – это я сам. Взять ручку, я, кажется, слегка испачкал руку чернилами. Я внимательно разглядываю свою руку, изучаю пятна чернил на ней и думаю о том, что нужно идти мыть руки. Теперь рука – объект моего изучения, а затем и действия, которое я собираюсь совершить над ней. *Мое тело воплощает единство объектности и субъектности, которое присуще мне как человеку*. Попытаться использовать его в качестве отправного пункта движения в комплексную реальность в качестве конъекта-переключателя вполне естественно.

* * *

Теперь рассмотрим некоторые упражнения, которые можно использовать в работе над темой «*Переход*». Упражнения здесь представлены не как комплекс, а как примерный набор, перечень. Их вовсе не обязательно выполнять подряд. Их можно использовать, конструируя различного рода специализированные комплексы, ориентированные на те или иные конкретные задачи. Кроме того, каждое из приведенных ниже упражне-

ний – всего лишь один из возможных вариантов. Имеет смысл ознакомиться с ними, понять их принцип, а затем пытаться придумывать собственные.

«Фокусированное дыхание»

Сосредоточить внимание на кисти правой руки (левшам, соответственно, на кисти левой руки). Расслабить мышцы. Фиксировать (сознавать) различия в импульсах, возникающих в руке на вдохе и на выдохе. Постепенно рождается ощущение «дышащей руки», при котором сквозь руку как бы проходят невидимые токи. Начинать лучше именно с кисти руки. Лишь после того как будет стабильно и уверенно достигаться результат, точку фокусировки можно изменить: кисть левой руки, предплечья, ступни ног, солнечное сплетение. Выбирать в качестве такой точки жизненно важные внутренние органы, такие, например, как сердце или мозг, не рекомендуется.

Это упражнение, как правило, получается почти у всех с первого раза. Ведущий не должен сомневаться в его успехе, тем более что для сомнений действительно нет причин. Нужно просто предложить участникам занятия сесть удобно, не скрещивая конечностей. Положить руки на колени. Дышать так, как они дышат обычно, и только сосредоточив свое внимание на кисти правой руки, «почувствовать разницу» между тем, что рука чувствует во время вдоха, и тем, что она ощущает во время выдоха. Если они говорят, что не чувствуют ничего, можно предложить им сравнить «ничего», которое они чувствуют во время вдоха, с другим «ничего», с тем, которое они чувствуют во время выдоха, чтобы убедиться, что «ничего» бывают разные.

Вот наиболее часто встречающиеся отчеты:

- Во время вдоха рука становится легче; во время выдоха – наоборот.
- Во время вдоха рука становится прохладнее, во время выдоха теплее. Иногда просто появляется холодок на коже.
- Рука как бы дышит через кожу, а внутри ощущается какое-то движение, меняющее направление синхронно с дыханием.

На этом примере необходимо объяснить участникам смысл установки, согласно которой в условиях комплексной реальности нам не «кажется», что рука дышит, а рука действительно «дышит». Но в ином смысле. В смысле комплексной реальности. Иными словами, *эти ощущения являются не иллюзиями, а свойствами руки как конъекта. Конъективными свойствами.*

У этого простого упражнения важные психотехнические функции. Мы получаем довольно ясный опыт *взаимодействия* двух естественных *конъектов*, связанных с нашей телесностью – руки и дыхания. У конъектов, участвующих в этом упражнении, обнаруживаются добавленные свойства. Дыхание обретает свойство «таинственным образом» влиять на состояние руки. Рука обнаруживает свойство «чувствовать дыхание» и даже «дышать». При этом происходит смещение внимания к зоне околопороговых «тихих» импульсов. Все это нужно как следует обсудить, сделав индивидуальный опыт групповым, и попытаться подобрать адекватные языковые средства для его описания. В процессе обсуждения следует акцентировать внимание на том, что для конъектов нормальным является взаимодействие. Если конъекты почему-либо не взаимодействуют, то это, скорее всего, говорит о выходе из комплексной реальности (или не вхождении в нее).

«Согревающее дыхание»

Усложненная разновидность предыдущего упражнения. Положить правую руку на солнечное сплетение. На вдохе сосредоточить свое внимание на кисти правой руки. Отождествить себя с рукой, лежащей на солнечном сплетении и ощущающей под собой его тепло, забирающей тепло. На выдохе сосредоточить свое внимание на солнечном сплетении. Отождествить себя с солнечным сплетением, на котором лежит рука («войти» сознанием в солнечное сплетение). Излучать свое тепло в руку. Почувствовать себя отдающим тепло.

Место фокусировки внимания практически не меняется. Оно остается на границе между рукой и солнечным сплетением. Меняется позиция по отношению к этой границе. Меняется то, с чем отождествляется мое «я».

Это упражнение развивает гибкость сознания, его способность произвольно менять установки на отождествление/расотождествление с теми или иными своими предметами. Кроме того, это упражнение хорошо успокаивает и способствует достижению углубленного сосредоточения.

«Челночное дыхание»

Вариант 1. Принять удобную позу. Руки и ноги не скрещивать. На вдохе внимание сконцентрировано на левой кисти, на выдохе плавно перемещается на кисть правой руки, проходя

весь путь по левой руке вверх, по верхнему плечевому поясу, по правой руке вниз. Должно возникнуть ощущение, что с дыханием происходит «перекачивание» какой-то субстанции или энергии из левой руки в правую. После достижения этого эффекта остановиться и сосредоточиться на возникших ощущениях. Обсудить их в группе. Затем упражнение повторить в обратном направлении, как бы восстановив «энергетическое равновесие».

Вариант 2. Выполняется так же, как предыдущий вариант, но с постоянной сменой направления внимания. Вдох – внимание на левую кисть; выдох – внимание на правую. Вдох – внимание на правой кисти, выдох – внимание на левую.

Это упражнение следует хорошо освоить, так как оно входит составной частью во многие техники, в том числе и те, которые направлены на самоизменение и усиление влияния.

Приведенные выше упражнения актуализируют конъективные свойства тела (в первую очередь рук), а также дыхания. В неявном виде это же происходит с направленным вниманием, которое включается в работу в качестве равноправного инструмента.

«Резонанс»

Левая рука расслаблена. Внимание на кисти левой руки. Медленно сжимать и разжимать пальцы *правой* руки, фиксируя своим вниманием все ощущения, возникающие в *левой*. Затем руки поменять.

Упражнение ведет к снижению порога чувствительности и дает дополнительный опыт работы с «иллюзиями».

Это же упражнение можно выполнять вдвоем. Для этого нужно сесть (или встать) рядом, взявшись за руки. Партнер, сидящий слева, сосредотачивает внимание на ощущениях в своей левой руке, глядя при этом на правую руку своего партнера. Партнер справа медленно сжимает и разжимает пальцы правой руки, затем делает рукой круговые движения и т.п. Затем партнер, находящийся слева, рассказывает о своих ощущениях. После этого партнеры меняются функциями, а могут также поменяться и местами.

«Прикосновение взгляда»

Расслабить кисти рук. Не спеша переводить взгляд с кисти правой руки на кисть левой руки и обратно. Осознать ощущения, возникающие в руках.

То же самое проделать с закрытыми глазами.

То же самое упражнение выполнить с партнером, «поглаживая» взглядом его руки.

То же самое проделать перед зеркалом:

- а) глядя на отражение своих рук;
- б) испытывая на себе взгляд, устремленный из зеркала.

«Мячик»

Мячик – то, во что мы превратили известный образ – «круг внимания». Сосредоточим внимание на кисти правой руки. Потом перебросим, как мячик, внимание из правой руки в левую, сосредоточив его на кисти левой руки. После многократных повторений такого рода «перебрасываний» мы начинаем физически ощущать легкий мячик, перелетающий из руки в руку. Затем слегка усложним упражнение, положив руки ладонями вверх. Ощущаем мячик, лежащий на ладони, а затем начинаем его перебрасывать с ладони на ладонь.

Следующий шаг – превратить маленький мячик в большой мяч (шар). Ощутить его фактуру, плотность. Почувствовать его цвет. Мысленно подкидывать и ловить (руки при этом остаются неподвижными). Можно научиться произвольно менять его размер и плотность.

После этого мы сможем легко посылать его в любую точку окружающего нас пространства и возвращать назад.

Это упражнение хорошо комбинируется с фокусированным дыханием. В результате можно добиться того, что мячик начнет дышать.

Усложненный вариант: Независимо от дыхания делать многократные повторяющиеся перемещения внимания из одной точки тела в другую и обратно:

- левая щека – правая щека
- кисть левой руки – кисть правой руки
- левая стопа – правая стопа
- стопа – макушка и т.д.

Шарик внимания может двигаться по двум траекториям: внутри тела и вне тела.

Упражнения «Прикосновение взгляда» и «Мячик» актуализируют конъективные свойства взгляда, а также направленного («нацеленного») внимания. Взгляд, в определенном смысле, служит выражением внимания, а внимание есть как бы мыслен-

ный взгляд. В процессе упражнения они как бы обретают качества, присущие материальным предметам (новые добавленные свойства).

«Музыкальный шар»

Простое, но интересное упражнение, как правило, доставляющее удовольствие участникам группы.

Между ладонями поместить воображаемый шар. Слушать музыку, внимательно следя за тем, как она наполняет собой шар, движется в шаре, как шар «слушает» музыку и «реагирует» на нее. Ощущения могут возникать как визуальные, так и кинестетические. При смене музыкального отрывка картина происходящего в шаре существенно меняется.

Это упражнение нужно подробно обсудить, сравнив ощущения и впечатления разных участников группы. Его стоит максимально использовать для *социализации индивидуального опыта* и выработки *группового языка* его описания.

«Слушать телом»

Включить музыкальную запись. Расслабиться. Сосредоточиться на кисти правой руки (лице, солнечном сплетении). Почувствовать, как музыка проходит через руку. Углубить это ощущение. Почувствовать отношение руки к музыке, ее реакцию на музыку. Обязательно попробовать слушать таким способом *разные музыкальные примеры*.

Вариант. То же, но слушать всем телом.

Рекомендации те же, что и для предыдущего упражнения.

«Ша»

«Ша» – термин, заимствованный из традиционной китайской системы «фэн-шуй». Он означает энергию (негативную в случае длительного воздействия), генерируемую длинными прямыми предметами. Этот феномен, как нам представляется, относится к комплексной реальности и может быть использован для осознания этой реальности и ее свойств.

Ученик, расслабившись, сидит за столом. На столе лежит длинный прямой предмет (указка). Предмет направлен в сторону от ученика. Инструктор предлагает сосредоточиться на предмете и на своих ощущениях. (Сосредоточение внимания на

предмете и вызываемых им ощущениях – основная конъективная установка сознания.) После этого инструктор направляет предмет прямо на ученика, предлагая осознать изменения своих ощущений, почувствовать разницу.

В аудитории можно использовать длинную палку или длинную указку, держа ее в руке и направляя в разные части аудитории.

Вариант с защитой. Защищаться от «ша» можно, например, с помощью зеркала, используя его в качестве своеобразного щита. Сначала использовать настоящее зеркало, потом – воображаемое. В конце концов, длинный предмет тоже может стать воображаемым. В последнем случае все упражнение нужно делать мысленно, с закрытыми глазами.

Примечание. Данное упражнение помогает осознать конъективную природу пространства и пространственных форм. Кроме того, происходит конъективация материальных предметов – указки, а затем и зеркала. Затем формируется *идеальный конъект* – мысленный образ зеркала. Мысленный образ зеркала (и продолговатого предмета) сохраняет свою конъективную природу, ибо соединяет представления об объективных свойствах зеркала (его внешней стороне) с представлениями о вызываемых им субъективных переживаниях, чувствах, состояниях (внутренней стороне конъекта). Как существуют идеальные объекты, так существуют и идеальные конъекты.

«Зеркало»

Упражнений с воображаемым и настоящим зеркалом может быть достаточно много. Вот некоторые варианты.

Вариант 1. Сидя или стоя закрыть глаза. Мысленно представить перед собой зеркало в человеческий рост, направленное отражающей поверхностью несколько в сторону (под углом примерно 45°). Вы видите блеск его поверхности, но еще не видите того, что в нем отражено. Теперь мысленно поворачивайте его на себя. Наиболее вероятным результатом окажется то, что вы увидите зеркальный блеск и даже ощутите его всем телом, но не увидите своего отражения (подобные самоотчеты мне приходилось слышать наиболее часто). Возможно, отсутствие отражения – это и есть наиболее истинный образ чистого сознания, которое образа не имеет. Тогда отсутствие отражения и есть наиболее точное отражение. Можно сказать,

что в зеркале отразилось зеркало (сознание как зеркало). Оно не может себя в обычном смысле слова увидеть, но оно себя отчетливо ощущает.

Вариант 2. Отличается от предыдущего тем, что в нем используется не одно, а два воображаемых зеркала: одно слева, другое справа. В каждом из них ученик отражен в профиль. Он, таким образом, не глядит прямо ни в одно из зеркал. Он лишь отчетливо ощущает их присутствие и их действие. Он также способен ощутить различие то ли зеркал, то ли своих отражений.

Вариант 3. Вместо воображаемого «зеркала» использовать свое отражение в зеркале (в настоящем). Почувствовать, что лицо, отраженное в зеркале, само, в определенном смысле, является зеркалом (легче всего достигнуть этого осознания, глядя в свои отраженные в зеркале глаза). Здесь как бы воспроизводится эффект, достигаемый вариантом 1 (отражение зеркала в зеркале). Видя свое лицо как зеркало, я как бы перестаю видеть его как собственно лицо (внешнюю форму). Вижу и одновременно не вижу. Когда этот эффект будет устойчиво достигаться, перейти к варианту 4.

Вариант 4. Упражнение выполняется в несколько этапов:

1. Закрыв глаза, представить в своей правой руке зеркало. Можно представить себе его лежащим на ладони или саму ладонь как зеркало. Повернуть его на себя и долго «смотреться» в него, фиксируя и запоминая все возникающие при этом ощущения.
2. То же, но зеркало в левой руке. Почувствовать разницу в ощущениях.
3. Ритмично менять зеркала, глядясь по очереди то в правое, то в левое.
4. Повернуть на себя оба зеркала. Затем медленно развернуть их навстречу друг другу. Для усиления можно представить, что из зеркал исходят лучи света.

Зеркало представляет собой один из устойчивых культурных символов, имеющих весьма широкое распространение. Используется он и в художественной культуре. Это обстоятельство лишний раз подчеркивает важность подобных упражнений.

«Цветное дыхание»

Это упражнение также имеет несколько вариантов. Вот некоторые из них:

Вариант 1. Кусок цветного картона (бумаги) держать в руках. Спокойно дышать, фокусируя внимание на кисти правой руки во время выдоха и на кисти левой руки во время вдоха. Через какое-то время поменять эту последовательность на противоположную. Повторить этот цикл несколько раз.

Чаще всего возникает ощущение, что дыхание в виде каких-то токов проходит через руки и через кусок цветного картона (по замкнутому циклу), окрашиваясь в соответствующий цвет. Этот цвет затем разливается по всему телу. Обратит внимание на все изменения, происходящие на внутреннем плане. Эти изменения могут касаться состояния тела, настроения, мыслей, ощущения времени и т.д.

Вариант 2. То же, только «дышать» сразу через обе руки, направляя дыхание в кисти рук, а через них к цветному картону (в стихию цвета). На вдохе «втягивать» цвет в себя. На выдохе – возвращать обратно.

Вариант 3. Как предыдущий вариант, но только дышать не через руки, а через глаза. Если глаза начнут слезиться, упражнение прекратить.

Вариант 4. В двух руках держать куски картона разного цвета. Направлять цвет с одного листа на другой. Здесь мы начинаем «видеть», как взаимодействуют, как играют, смешиваются или борются разные цветовые «энергии».

Вариант 5. Как предыдущий вариант, но задача теперь состоит в том, чтобы поочередно вытягивать энергетику цвета то из левой, то из правой руки (на вдохе), посылая ее (на выдохе) в солнечное сплетение.

Примечание. Упражнение позволяет осознать конъективную природу цвета, множество его добавленных свойств. Кроме того, здесь происходит формирование цепочки конъектов (конъективной цепи), куда помимо цвета входит тело, дыхание и направленное внимание.

«Пустота»

О «пустом» пространстве и «чистом» времени трудно сказать, чему они принадлежат: внутренней или внешней реальности, сознанию или материи. В этом смысле они образуют как бы нейтральную территорию. Это их качество очень ценно в плане построения комплексной реальности, стирающей грани между внутренним и внешним, материальным и идеальным.

Для большинства людей практически невозможно сдвинуть с места предмет усилием своей мысли. Но гораздо легче привести в движение пустоту. Пустоту, т.е. то, чего как бы и нет и что, тем не менее, есть. Пустоту легко заставить пульсировать и вращаться, особенно если центр помещается где-то внутри вашего тела. Труднее двигать ее прямолинейно. Можно заставить двигаться прямолинейно точку, лишённую объема. На этой основе можно придумывать довольно много упражнений и их модификаций.

Вариант 1. Мысленным усилием заставлять ритмично сжиматься и разжиматься пространство комнаты.

Вариант 2. Мысленным усилием вращать пространство комнаты. Не саму комнату, а именно пространство, занимаемое комнатой.

Вариант 3. Представить пространство в виде некоторой жидкости, налитой в ванну. Мысленно раскачивать ванну, заставляя пустоту раскачиваться в ней.

Примечание. Во всех этих случаях сохранять конъективную установку, т.е. держать в поле своего внимания *влияние этих действий на внутреннее состояние*, включая эмоции, телесные ощущения, зрительные образы и другое. Они могут оказаться достаточно яркими и неожиданными.

«Молчание»

Исходная установка (миф) этого упражнения заключается в том, что молчание тоже можно слушать. Более того, разные молчания «звучат» по-разному, имеют свою интонацию. Каждый человек и вообще любой предмет (в комплексной реальности) молчит по-своему.

- Молчать вдвоем с фантомом. Каждый слушает молчание другого.

- Слушать молчание двух, затем сразу трех фантомов, воспринимая их как единый аккорд.

И в первом и во втором случае мы слушаем молчание человека, изображенного на картине. Дальнейший ход состоит в том, чтобы начать слушать молчание неодушевленных предметов и затем сравнивать интонацию (характер) этих молчаний.

Начать со слушания молчания одного предмета (дерева). Затем прибавлять к нему молчание другого предмета и так далее. В результате возникает причудливая «разноголосица молчаний». Если выполнять это упражнение с портретами, то это будет хорошей подготовкой к дальнейшему освоению портретного эффекта.

«Радуга»

Раздать участникам листы бумаги, на которых нарисованы контуры радуги и цветные карандаши или краски. Каждый участник группы должен произвольно раскрасить рисунок так, чтобы получилась «неправильная» радуга, т.е. радуга с перепутанным порядком цветов. Рисунки собрать. Затем вывешивать по очереди на стенд каждый из них. Внимательно рассматривать, обращая внимание на характер их воздействия на внутреннее состояние. При смене рисунка следить за изменением состояния, вслух комментируя их и обсуждая. «Правильную» радугу показать в конце.

Это упражнение можно делать в паре или в малой группе, когда в обсуждении принимают участие все присутствующие.

Примечание. Радуга является одним из тех явлений, восприятие которых, как правило, оказывает влияние на субъективное состояние человека. Обращение к такого рода «естественным конъектам» очень полезно на стадии перехода в комплексную реальность.

«Чей взгляд?»

На стене висит несколько портретов. После необходимой предварительной подготовки встать спиной к ним. Инструктор дает установку: почувствовать своей спиной чей-то взгляд. После того как испытуемый этого достигает, он поворачивается лицом к портретам. Его задача состоит в том, чтобы определить, чей это был взгляд. Затем более подробно прокомментировать все свои ощущения и впечатления.

В подавляющем большинстве случаев эффект достигается быстрый и отчетливый. Прежде чем поворачиваться спиной к портретам, испытуемый некоторое время стоит к ним лицом, спокойно смотрит на них, ощущая на себе их встречный взгляд. За это небольшое время успевает произойти подсознательная реконструкция личностей изображенных на портретах людей. В том числе определяется их вероятное отношение к испытуемому. Таким образом, подсознание еще до того, как испытуемый поворачивается спиной к портретам, «уже знает», кто именно и как прикоснется к нему своим взглядом. Ощущение взгляда бывает разным. Некоторые отчетливо ощущают точечное прикосновение. Другие чувствуют его всей спиной. Кто-то скажет, что почувствовал некоторое жжение.

Если испытуемый достаточно чувствителен и способен анализировать свои переживания, опыт можно продолжить. В этом случае ему нужно встать прямо перед «угаданным» портретом и мысленно взять изображенного человека за руку и затем попытаться ответить на следующие вопросы:

1. С каким отношением смотрел этот человек?
2. Чем вызвано это отношение?
3. Что он хотел сказать своим взглядом?
4. Какие у него руки на ощупь?

Примечание. Данное упражнение знакомит с портретным эффектом. Портретный эффект относится в первую очередь к позиционному восприятию, прежде всего ко второй позиции. Однако именно портретный эффект обладает наибольшей силой приводить сознание человека к постижению комплексной реальности. Поэтому в ограниченной мере его следует использовать уже на самых начальных стадиях занятий.

Для лучшего достижения портретного эффекта портреты следует вешать на такой высоте, чтобы уровень их глаз совпадал с уровнем глаз испытуемого. Освещение предпочтительно неяркое.

«Полочка в рамке»

Пустая картинная рамка. В нее вставлен кусок фанеры с полочкой для разных предметов. Эти предметы, будучи вставлены в рамку, обретают смысл художественного текста (или элемента художественного текста).

Вариант. Полочку можно вставить в рамку без фанеры, что позволит подставлять разные репродукции.

Задача состоит в том, чтобы осознавать, как меняются внутренние ощущения и состояния в зависимости, какой предмет в данный момент находится на полочке.

«Концерт»

«Концерт» – скорее эффектная демонстрация свойств комплексной реальности, чем собственно упражнение. На начальном этапе занятий такая демонстрация весьма полезна.

На стенде висят 5–6 портретов. Участникам предлагается сесть в удобную позу. Затем дается исходная установка, заключающаяся в том, что *мы все пришли на концерт*. Но сидеть мы будем лицом к портретам (фантомам). Это дает нам возможность видеть их лица и по ним наблюдать то действие, которое *оказывает на них музыка*.

Этот опыт, как правило, оказывает сильное воздействие на всех участников. Дело в том, что «видимые реакции» фантомов действительно весьма выразительны и, как правило, для большинства неожиданны. Удивляет, прежде всего, отчетливость и очевидность реакции. На некоторых испытуемых, особенно впечатлительных, она может произвести несколько пугающее впечатление. Однажды во время занятий с группой молодых режиссеров одна молодая участница неожиданно вскочила со стула и убежала в дальний конец помещения. Потом она сказала, что испугалась того, насколько широко улыбнулся изображенный на портрете мужчина при звуках марша. Действительно, энергичность мимики фантомов бросается в глаза очень многим. Кроме мимики, участники отмечают изменение цвета лица и блеска глаз, движения глаз, движения тела. Некоторые достаточно быстро начинают чувствовать состояние тела фантома как бы изнутри. Они отмечают изменения в их мышечном тоне в ответ на музыкальное воздействие и т.д.

Более удивительные вещи начинаются дальше, когда участники делятся своими впечатлениями. Тогда выясняется, что все они видели приблизительно *одно и то же*. Более того, демонстрация одного и того же опыта с одной подборкой портретов и музыкального материала позволила мне убедиться, что *в разных аудиториях эффекты получаются на удивление одинаковыми*. Так, одна светская дама, почти не реагирующая на музыку (как будто она ее и вовсе не слышит), при звуках шарманки вдруг весьма оживляется. У нее розовеют щеки и начинают ярче

блестеть глаза, зрачки расширяются. Она улыбается и начинает поводить плечами в такт музыки. *Это видят все.* Некоторые утверждают, что она еще и пританцовывает.

Это упражнение (опыт) очень интересно обсуждать. Многие участники стараются дать свои объяснения увиденному, выдвигая самые разнообразные гипотезы: от «астрального видения» до вневременного взаимодействия. Здесь уместно показать, насколько естественно укладываются все увиденные эффекты в концепцию комплексной реальности. Это в объективной реальности портреты не могут улыбаться, поводить плечами и пританцовывать. В комплексной реальности у них для этого есть все возможности.

Примечание. К этому опыту можно обращаться в контексте разных тем, ибо он сочетает в себе действие многих сторон комплексной реальности. В данном случае нас интересует его яркость и убедительность. Он очень демонстративен и позволяет осуществить быстрое вхождение в комплексную реальность. Его необходимо подробнейшим образом обсудить с участниками группы, не жалея на это времени. Каждый должен рассказать о своих ощущениях, восприятиях и связанных с этим переживаниях. Кроме того, хорошо бы поделиться друг с другом своим пониманием увиденного.

«Интеграция и выход»

Слово «интеграция» в этом контексте появляется неслучайно. *Переход, вхождение* в комплексную реальность (в художественный транс), как правило, связан с мягким расщеплением сознания. *Выход* должен включать снятие расщепления – *интеграцию*. Причем, как правило, на выходе достигается более высокая степень интегрированности, чем в начале. Ведь интеграция есть не просто обратный переход, а переход в новом качестве, когда мое «я» возвращается измененным и обогащенным.

Интеграция есть также переход, но только осуществляемый в противоположном направлении, не в комплексную реальность, а из нее. В наименьшей степени мне хотелось бы давать на сей счет какие-либо обязательные для всех рекомендации. Желательно, опираясь на свой внутренний опыт, найти свои «переключатели». Они должны выражать в символической форме существенные аспекты выхода (восстановление субъектно-объектной диссоциации, преодоление полисубъектности, «рас-

сеивание» тонкого гештальта или его уход внутрь объектов). Интеграция, помимо прочего, сопровождается выходом из господствующей континуальности и акцентуацию на самостоятельности всех вещей. Каждая вещь вновь оказывается самой собой и только самой собой. Вещи «перестают грезить и показывать нам свои сны». Это можно подкрепить переходом к такой пластике, где подчеркивается четкость и самостоятельность каждого движения. Нечто аналогичное может происходить с интонационным строем речи.

Для интеграции также используются соответствующие *переключатели*, но теперь они задают сознанию иную норму структурирования опыта. Полезно использовать некие символические действия, выражающие смысл обратного перехода. Оно может акцентировать внимание на идее пробуждения, выхода из сна. В волшебных сказках эта идея проработана достаточно подробно (выход из волшебного сна, возвращение из сказочного мира и т.п.). И везде мы имеем дело с некими особыми действиями, а иногда речь идет об использовании каких-то особых предметов (перевернуть кольцо и т.п.).

Ритуал «возвращения» лучше выработать свой собственный. При этом можно использовать отдельные «заимствованные» приемы. Можно сделать йоговское дыхание «Ха». Можно применить прием из НЛП с плавным соединением ладоней:

Встать прямо. Руки врозь на высоте плеч. Мысленно положить на правую ладонь свое «я», а на левую тот полезный опыт, который был получен во время занятия. После этого медленно сближать ладони до полного их соединения.

Поскольку вхождение в комплексную реальность происходило коллективно, поскольку и находились мы там все вместе, постольку и выход из нее полезно представить как некое совместное ритуальное действие, которое группа может изобрести самостоятельно.

Любой выход оставляет возможность для возвращения в комплексную реальность. Калитка известна, тропинка протоптана. Платяной шкаф остался на прежнем месте, и им всегда можно воспользоваться. Однако возможность спонтанного перехода желательно исключить. Для этого целесообразно использовать специально придуманные формулы самовнушения. Кроме того, можно специально связать переход с определенным ритуалом, запретив вход без этого ритуала, т.е. создав некий «замок».

Выходя, *«не надо оглядываться»*. Все вещи вновь видятся в объективном свете. Восстанавливается граница между внешним и внутренним, объективным и субъективным, физическим и психическим, сном и бодрствованием. Восстанавливается «юрисдикция» логического закона тождества: «стул есть стул, только стул и ничего более», «камень есть камень, только камень и ничего более». Овладеть техникой перехода – значит уметь входить и уметь выходить. Делать это по желанию и в любое время. На выработку такой способности и направлены приведенные выше упражнения. Когда такой навык уже есть, то специальные техники становятся излишними. Просто берем и переходим.

Глава шестая

ПОЗИЦИОННОСТЬ И ПОЛИСУБЪЕКТНОСТЬ

Общее представление о сути комплексной реальности мы получили и подвели под это понятие «художественную реальность». Последняя рассматривается нами теперь как частный, но наиболее концентрированный пример комплексной реальности, как форма ее наивысшего культурного синтеза. После этого мы попытались описать процесс перехода к комплексной реальности как некий комплекс изменений картины мира. Будем считать, что мы уже перенеслись в эту новую реальность, и нам нужно внимательно оглядеться и описать наиболее важные для наших задач ее особенности, свойства, аспекты.

Позиционность

Основная единица комплексной реальности – конъект – представляет собой единство объектности и субъектности. В зависимости от того, как мыслится эта субъектность, где она находится (усматривается), какому именно субъекту она приписывается, какая (чья) субъектность вкладывается в объект, будем различать три основные группы конъектов.

Конъекты *первой группы* объединим под условным названием «зеркало». Возникают они в силу того, что человек, воспринимающий некий объект имеет тенденцию встраивать в комплекс отраженных характеристик объекта собственные субъективные состояния, переживания, ассоциации, смыслы и т.д. Конъект этого типа представляет собой *синтез свойств объекта и собственной субъективности воспринимающего*. Получается, что человек видит в объекте наряду со свойствами этого объекта образ, отражение самого себя, своего внутреннего мира и своих состояний-переживаний. Существенно, что эти состояния-переживания возникают у субъекта именно под действием объекта, т.е. являются отражением этих свойств.

Человек воспринимает некий объект. Под воздействием этого восприятия у него происходят определенные изменения его субъективного состояния, становится иным общий эмоциональный фон, появляются какие-то мысли, воспоминания,

ассоциации и тому подобное. Эти внутренние процессы затем проецируются вовне и вплетаются в общую ткань целостного впечатления. Внутреннее выносится наружу. Замыкается цепь между объектом и внутренним миром воспринимающего его субъекта. Именно в силу этого субъект может «смотреться» в такого рода конъект как в зеркало, отражающее его внутренний мир, содержание и состояние его собственной души. Впрочем, не все здесь можно объяснить лишь проекцией состояний субъекта на внешний объект. Так, слушая веселую музыку в мрачном расположении духа, можно почувствовать раздражение именно из-за того, что музыка веселая, что диссонирует с моим собственным настроением. При этом музыка не кажется мрачной. Она остается веселой, что и является причиной раздражения. На этом примере ясным становится различие между собственно *видением* и *отношением*. Чем больше мы практикуемся, тем лучше умеем отличать одно от другого.

Конъект *второй группы* назовем «персона». Его возникновение связано с тем, что человек, воспринимающий некий предмет, может в какой-то момент усмотреть в нем наличие его собственной (предмета) субъектности. Он уже видит не только что-то, но и кого-то. Вещь превращается в персону – происходит порождение фантома. Наиболее естественным и непосредственным образом такой эффект возникает при восприятии человека и его изображений. Мы видим перед собой не только материальное тело, но и личность, персону, не только что-то, но кого-то. И этот кто-то не совпадает с тем, кто воспринимает (как в первом случае), а совпадает с предметом восприятия. *Субъектность оказывается включенной в предмет восприятия и осознается как другой (отличный от меня самого) субъект.* Фантом является наиболее ярким и полным проявлением этой закономерности. В принципе любой объект может стать основой конъекта этого типа. Он становится живым постольку, поскольку человек вкладывает в него свою жизнь. Он становится сознательным постольку, поскольку человек вкладывает в него свое сознание. Это вкладывание своей жизни и своего сознания происходит под воздействием объекта. Причем свойства объекта, характеризующие его с материально предметной стороны (чтойность), теперь могут прочитываться как качества личности и состояния персоны (ктойность). Объем, форма, материал, вес, цвет и многое другое начинают «работать» как психологические

характеристики (как своего рода метафоры душевных свойств). Так рождается собственный характер конъекта.

Слово «сигнал» будет использоваться для обозначения конъектов, принадлежащих к *третьей группе*. В данном случае субъектом, отождествляемым с объектом, оказывается не сам воспринимающий и не воспринимаемый предмет, а некое «третье лицо». Это третье лицо обнаруживает себя в самом факте существования данного предмета или в каких-либо его особенностях. Предмет сигнализирует нам об этом субъекте. Таким сигналом может быть текст, написанный кем-то, след, оставленный кем-то. Таким сигналом может быть сделанная кем-то вещь или способ расстановки предметов в комнате. В частности, так называемый «рабочий беспорядок» относится к сигналам подобного рода. Именно таковым для нас является отношение художественного произведения к создавшему его автору. Как правило, конъект третьей группы несет в себе субъектность (или нагружается субъектностью), которая принадлежит человеку, отсутствующему в данное время в данном месте.

«Конъект-зеркало», «конъект-персона», «конъект-сигнал» – это просто рабочий язык, с помощью которого мы различаем конъекты по способу их осознания. Здесь уместно еще раз заметить, что выделение этих трех категорий конъектов достаточно условно. Оно имеет практическую значимость для постановки и решения психотехнических задач и позволяет нам определять, в каком качестве мы мыслим данный конкретный предмет в данном конкретном упражнении. В действительности этот предмет может выступать одновременно во всех трех качествах.

За тремя категориями конъектов стоят три аспекта комплексной реальности, три главных способа и направления ее становления и развития. Им соответствуют три разные «позиции сознания». Это можно понять на конкретных примерах.

Пример первый. Передо мной на столе лежит музыкальный инструмент – пусть это будет скрипка. Я еще не взял ее в руки, а только смотрю на нее. Ее форма выразительна сама по себе, как и ее цвет. Она красива, и это доставляет мне наслаждение. Она напоминает мне многое из моего раннего детства. Это вызывает воспоминания, окрашенные определенными чувствами. По-видимому, и в ее форме есть нечто такое, что оказывает воздействие независимо от того, как именно складывалась жизнь человека и какую именно роль в ней играла скрипка и вообще музыка. Даже один только взгляд на нее будит нечто во мне са-

мом. Если я возьму ее в руки или услышу ее звучание, произведенный ею эффект усилится, станет богаче, глубже и ярче, вызовет более мощный резонанс моего внутреннего мира. Все эти составляющие моего восприятия скрипки относятся к *первой позиции* сознания.

Однако не только скрипач, но и любой достаточно продвинутый слушатель воспринимает иногда скрипку как живое существо, а ее звук как ее живой голос. Выражения типа «скрипка поет», «скрипка плачет», «скрипка разговаривает» не относятся к числу оригинальных. У любого исполнителя, чаще или реже, но обязательно возникает состояние сознания, при котором игра на инструменте воспринимается как особого рода «сотрудничество» с инструментом. Так сотрудничают с другим человеком. Не только у музыкантов возможен такой способ осознания. Любой водитель автомобиля, не говоря уже о летчике, расскажет вам нечто подобное о своих отношениях с машиной. Теперь мы воспринимаем скрипку (автомобиль, самолет) во *второй позиции* сознания – как самостоятельную персону.

Мы пришли в музей, где скрипка хранится в качестве экспоната. Как и большинство музейных предметов, она как бы отсылает нас к кому-то, кто оставил на ней след своей души. Это может быть великий скрипач, игравший на ней. Это может быть мастер, изготовивший ее. Это мог быть известный коллекционер – знаток и ценитель музыкальных инструментов. Такая ее функция значительно усиливается за счет контекста других экспонатов, среди которых она находится. Здесь уже мы попадаем в *третью позицию*, превращающую конъект в сигнал.

Пример второй. Любое произведение искусства, не обязательно портрет, может быть воспринято во всех трех позициях. В частности пейзаж. То, что он наполнен конъективным содержанием, относящимся к *первой позиции*, является достаточно очевидным. На нас действуют виды природы, на нас действует мастерство художника и красота произведения, на нас оказывает влияние цветовая гамма, композиция и многое другое. У нас есть некоторое личное отношение к тому, что изображено на картине. Реакция на какие-то вещи может носить врожденный характер. К таковым, в частности, относятся объекты, являющиеся источником опасности. Мы созерцаем не пассивно, а творчески, испытывая при этом состояние, родственное вдохновению. Это и многое другое вплетается в ткань конъекта, и мы

как бы видим в нем свои собственные чувства, реакции, ассоциации и переживания.

Можно ли пейзаж воспринимать во *второй позиции*? Это кажется гораздо менее очевидным, однако, это так. При определенных условиях пейзаж может наполниться живыми субъектами. Ребенок понимает это лучше, чем взрослый. Он знает из сказок, что цветок, дерево, камень, ручей и многие другие «неодушевленные предметы» могут оказаться превращенными людьми. Кроме того, в иных случаях они и сами могут начать говорить и действовать. Грань между предметом одушевленным и неодушевленным есть, но она не имеет характера непроходимой стены. Поэтому не исключено, что дерево, водоем, скала или что-то иное в этом роде, нарисованное на картине, вдруг обнаружат для вас вполне человеческую выразительность (очеловеченность). И тогда вы почувствуете на себе их взгляд и услышите индивидуальную интонацию их молчания.

Но это еще не все. На некоторых пейзажах отчетливо ощущается присутствие человека, хотя он и невидим непосредственно. Примерно так мы можем ощутить тепло рук на портрете, где руки не видны. Но мы их воспринимаем (реконструируем). Можно не обращать внимания на этот эффект – эффект присутствия невидимого человека. Но зато мы ясно ощутим «эффект отсутствия» человека на картине, которая отчетливо передает атмосферу безлюдности. Тогда, сравнив эти ощущения, поймем, о чем здесь идет речь.

Наконец, пейзаж как целое дышит определенной *атмосферой*. Эта атмосфера очень близка тому, что воспринимается нами как человеческий характер. Поэтому *персоной может оказаться картина как таковая*.

Что касается *третьей позиции*, то она прежде всего связана с тем, что у картины есть автор. Художник передал в картине свой субъективный мир, себя как личность. Мы можем, глядя на картину, воспринять (реконструировать) эту личность и войти с ней в некий контакт. Вот весьма выразительная история, иллюстрирующая сказанное:

«Мудрец Кун Цю (Конфуций) учился играть на цине. Кун Цю начал брать уроки у старого учителя Ши Сяна, одного из лучших исполнителей в Китае того времени. Ши Сян наиграл ему мелодию и велел разучить ее дома. Через некоторое время учитель, послушав игру Кун Цю, сказал ему: “У тебя неплохо получается. Я могу дать тебе еще что-

нибудь”. – “Нет, учитель, – сказал Кун Цю, – я еще не могу как следует выразить настроение песни”. Спустя несколько дней учитель еще раз послушал игру и сказал: “Ну вот, теперь ты уловил настроение, может быть, начнем все-таки разучивать новую вещь?” – “Прошу вас, учитель, дайте мне еще немного времени, – взмолился Кун Цю. – Мне хочется понять, что за человек сочинил эту песню!” Наконец, после долгих часов, проведенных за лютней, Кун Цю пришел к учителю и сказал: “Теперь я знаю, кто был человек, сочинивший этот напев. Это был муж смуглолицый и высокий, прямо-таки величественный! Его взор устремлялся в недоступимые дали, его дух обнимал все пределы небес. Таким мог быть только достопочтенный Ван-вэн, основоположник дома Чжоу!” Учитель с изумлением подтвердил, что напев действительно приписывали Ван-вэну»¹.

Судите сами, в какой степени эта история является преувеличением.

Третья позиция может образоваться и иным способом. Глядя на картину, представьте себе любого известного вам человека. Ощутите его присутствие рядом с собой. Вот он стоит здесь же и вместе с вами смотрит на картину. Если вам это удалось, то очень скоро вы почувствуете его реакцию на картину, его отношение к ней, к тому, что на ней изображено, к художнику, к искусству в целом. А может быть, и к вам лично. Раскрывая, анализируя эти реакции, эти отношения, вы проясняете для себя свое собственное интуитивное, полуосознанное знание о нем.

Пример третий. Неодушевленный предмет, элемент природного ландшафта, природное явление. Нет особого смысла останавливаться на восприятии природы в первой позиции. С этим мы сталкиваемся на каждом шагу. Такого рода осознанный опыт есть практически у каждого. Со второй позицией дело обстоит несколько сложнее. Обычно такой опыт не фиксируется сознанием. А если фиксируется, то редко и неотчетливо. Так происходит в повседневной жизни. Что касается художников, поэтов, актеров, то для них подобное восприятие является вполне обычным. Прочитаем с этой точки зрения небольшое стихотворение Ли Бо.

¹ Цит. по: *Карасева М.* Психотехника развития музыкального слуха. М., 1999. С. 294.

Одинокó сижó в гóрах Цзинтиншань

Плывут облака
Отдыхать после знойного дня,
Стремительных птиц
Улетела последняя стая.
Гляжу я на горы,
И горы глядят на меня,
И долго глядим мы,
Друг другу не надоедая.

А теперь стихотворение Афанасия Фета:

Я долго стоял неподвижно,
В далекие звезды вглядясь, —
Меж теми звездами и мною
Какая-то связь родилась.
Я думал... не помню, что думал;
Я слушал таинственный хор,
И звезды тихонько дрожали,
И звезды люблю я с тех пор.

Третья позиция присутствует в сознании художника, поэта, музыканта в той мере, в которой он обращается в своем творчестве к кому-то конкретно или к некоторой аудитории. Не важно, одушевленные или неодушевленные предметы он изображает. В третьей же позиции можно воспринимать любой предмет. Например цветок, если глядя на него вы думаете подарить его кому-то и мысленно представляете реакцию этого человека.

Пример четвертый. Человек. Есть все основания считать человека главным конъектом среди всех остальных конъектов, фундаментом всей комплексной реальности, источником конъективности как таковой. Это в равной мере относится и ко мне самому и к другому небезразличному для меня человеку. Человек есть одновременно и нечто, и некто, и что-то, и кто-то. Он и субъект, и объект. Он соединяет внешнюю и внутреннюю реальность.

В каждой из трех позиций воспринимаем мы человека, делаем это постоянно, хотя и не задумываемся над этим. Нередко мы гибко переходим из одной позиции в другую и даже соединяем их, образуя некую их композицию. Воспринимать человека в

первой позиции, значит включать в его образ наше к нему отношение, то, как он на нас действует, какие чувства (реакции) вызывает. Наиболее очевидными и яркими примерами такого восприятия служат любовь и ненависть. Однако спектр отношений и реакций, окрашивающих образ человека, значительно шире и разнообразнее. Например, его присутствие может действовать на вас угнетающе, мысли при нем затормаживаются, работа валится из рук (такое воздействие называется «ингибиция»). Или наоборот, вместе с ним у вас все получается легко и быстро, сознание проясняется, мысль работает четко (так называемая «фасилитация»). Подобного рода реакции может вызывать не только непосредственный живой контакт с данным конкретным человеком, но и одно воспоминание о нем.

В первой позиции можно воспринимать и себя самого. И для этого вовсе не обязательно прибегать к помощи зеркала. У каждого есть свой собственный образ, который может нравиться или не нравиться. Он может придавать силы, действовать вдохновляюще, сообщать уверенность в себе, радость, надежду на успех и т.д. В противном случае представление о себе может вызывать отвращение, действовать подавляюще, угнетающе, рождать депрессию, уныние. С таким конъектом необходимо что-то делать, причем срочно.

Восприятие другого человека во *второй позиции* также представляется вполне естественным. Если мы беседуем с человеком, интересуемся его отношением к тем или иным вещам (небезразличным и для нас), включая, естественно, и нас самих, то он предстает по отношению к нам как субъект и как объект одновременно, в единстве внутреннего и внешнего планов. Может показаться, что мы всегда воспринимаем другого человека только таким образом. Однако это не так. В некоторых случаях другой человек воспринимается только в качестве объекта, тогда как его субъектная природа игнорируется. Так, по-видимому, воспринимали рабов, считая их говорящими орудиями труда. Возможна и противоположная крайность, когда человека, пользующегося огромным авторитетом и уважением, начинают воспринимать преимущественно как субъекта. И его уже просто трудно воспринимать объективно. Другой пример – так называемая «платоническая любовь», когда предмет любви воспринимается в чисто субъектном, как бы «бестелесном» качестве.

Восприятие человека в *третьей позиции* также явление достаточно частое, однако мы редко обращаем на него внимание, а

если и обращаем, то не придаем значения, отмахиваемся как от некоего наваждения, «странности», не приличествующей здравомыслящему человеку. И, тем не менее, разве тонко чувствующая мать не может угадать по едва заметным признакам, что у ребенка появились какие-то новые друзья? Более того, она, скорее всего, почувствует, что это за друзья, несут ли они какой-либо опасности и т.д. Это естественно. Человек, общаясь с другим человеком, невольно берет на себя те или иные характеристики его образа и воспроизводит их, тонко и незаметно вплетая в контекст своего я-образа. Это могут быть едва заметные измерения темпоритма его поведения и речи, элементы интонации и мимики, наложенные на ткань собственных интонаций и движений. Чувствительный человек с развитым восприятием и способностью осознания может эти образы «читать». Собственно, дело не ограничивается лишь «чтением» этих образов. В комплексной реальности они развиваются, восстанавливают свою полноту и целостность, оживают. С ними можно общаться и взаимодействовать так же, как с фантомами, известными нам в связи с портретным эффектом.

Приведенные примеры лишний раз подтверждают, что конъекты постоянно окружают нас, сопровождая всю жизнь. Другое дело, что они, как правило, остаются на периферии нашего сознания, мы редко имеем с ними дело в качестве конъектов, и они, следовательно, могут и не складываться в большие и сложные конъективные системы. В искусстве же это происходит. В искусстве конъекты помещаются в фокус внимания. В искусстве мы их и используем в качестве конъектов, соединяющих внутреннюю и внешнюю реальность. В искусстве они образуют большие и сложные системы.

Впрочем, не только в искусстве формируются такие системы. Все, к чему мы привыкаем, постепенно становится для нас конъектом, все более и более глубоко проникающим, «врастающим» в наш внутренний мир, развивающим все более разветвленную корневую систему. Всякий человек обращал внимание, что выбрасывание старых вещей является процедурой, происходящей не только во внешнем, но и во внутреннем плане, сопровождающейся теми или иными эмоциями. Чаще всего это чувства грусти или облегчения, хотя не только.

Аналогичным образом становятся конъектами (конъективируются) элементы окружающей нас обстановки, интерьера. По мере того как эта закономерность начинает сознательно учиты-

ваться и использоваться, деятельность по созданию интерьера приобретает качества художественной деятельности, становится особым искусством. По сути, она направлена на формирование комплексной реальности, в которой живет, отдыхает или работает человек. Это – целенаправленное создание комплексной реальности, в которой протекает человеческая жизнедеятельность. Из всего сказанного понятно, сколь небезразлична для человеческого благополучия та конъективная среда, с которой он взаимодействует, и сколь небезопасны, в том числе и для его здоровья, грубые и неумелые действия по отношению к этой среде.

Полисубъектность

Полисубъектность буквально означает многосубъектность, т.е. наличие некоторого множества субъектов. Само по себе это не ассоциируется с чем-либо необычным. Мы чаще всего как раз и находимся в ситуации, когда нам приходится общаться и взаимодействовать с другими людьми, т.е. с другими субъектами. Выходим ли мы на улицу, заходим в вагон метро или в офис – везде мы находим некоторое множество субъектов. Это ли имеется в виду, когда говорится о полисубъектности как важнейшей особенности комплексной реальности? Очевидно, что-то другое. Что-то такое, что связано с изменением состояния сознания, в частности с состоянием художественного транса.

Действительно, речь идет о своеобразном частичном расщеплении сознания, при котором какая-то его часть становится относительно автономной от моего основного «я», приобретая свои собственные характерные (если не сказать характерологические) особенности, способности, вкусы и так далее. С ней можно вступить в диалог и даже начать как-то взаимодействовать. Собственно, это не столько раздвоение, сколько более сложная конфигурация. Ее можно сравнить с рогатинкой – палочкой, один конец которой раздвоен, а другой сохраняет единство и целостность. Так и комплексное состояние сознания (соответствующее комплексной реальности) соединяет в себе единство и внутреннюю целостность с расщепленностью на два (или более) частично автономных образования.

Это другое сознание (другое «я») может быть продолжением меня самого, т.е. *моим* вторым «я». Размышляя о чем-то, ведя внутренний диалог с самим собой, я разговариваю мысленно со

своим альтер-эго, т.е. с самим собой как со своим внутренним собеседником. В этом случае я как бы мысленно гляжусь в зеркало собственного сознания и общаюсь с собственным отражением, в котором *продолжаю узнавать самого себя*.

При другом, более явном варианте расщепления сознания, автономизированная его часть предстает в качестве (в роли) *другого «я»*, другой личности. Здесь начинается игра, лицедейство, внутренний театр. В этом театре я выступаю в качестве зрителя и в качестве одного из участников действия. Другие участники порождаются моим подсознанием, являются его фантомами. С этим другим «я» тоже можно общаться и взаимодействовать. Но теперь мы *не узнаем в нем самого себя*, а отчетливо ощущаем присутствие *другой личности*. Это достаточно подробно обсуждалось на примере портретного эффекта.

Полисубъектность позволяет переживать состояние транса и сохранять при этом самосознание и самоконтроль. Полисубъектность означает, что под моей черепной коробкой, в моем внутреннем пространстве живет и действует не одно «я», а целая система разных «я», некое тем или иным способом и в той или иной степени организованное сообщество субъектов. Эти субъекты обладают относительно автономными сознаниями. Соответственно эти разные их сознания могут входить в разные состояния. Например один внутренний субъект грезит наяву, а другой находится в полном сознании, активен и мобилизован. Но поскольку они являются частями единого психического целого, то между ними имеет место непосредственная связь. Это значит, что бодрствующая часть может воспринимать сны грезящей части, как если бы она смотрела их по телевизору.

Полисубъектность есть специфическая форма расширения сознания. Вместо того чтобы растягивать и раздувать границы одного сознания, мы создаем систему связанных друг с другом «модулей» сознания, относительно автономных и несущих свою собственную функцию.

Если говорить более точно, то полисубъектности в полном и буквальном смысле в художественном трансе все же не возникает. Возникает более сложное состояние, более сложная конфигурация элементов сознания. *В ней одновременно присутствует и полисубъектность и моносубъектность*. Возникает некий антиномический контур из моносубъектности и полисубъектности. При этом, как правило, полисубъектность отходит в тень. Потому-то она столь редко осознается в полной мере. На ис-

пользовании ее специфических возможностей строятся многие упражнения и техники.

Едва ли не самым выразительным примером феномена полисубъектности выступает портретный эффект и образование фантома. Собственно, фантом сам несет в себе только что упомянутую антиномию полисубъектности и моносубъектности. С одной стороны, он предстает как *другое «я»*. Это другое «я» воспринимается не просто как автономная часть моей собственной психики и не как функция моего мозга, а как существующий вне меня субъект – как «оживший» портрет. Это означает, что фантом имеет локализацию во внешнем по отношению ко мне пространстве. С другой стороны, он есть часть меня самого, принадлежащий мне *модуль сознания*. Его свойства, черты характера, способности могут при определенных усилиях стать моими собственными свойствами, чертами, способностями. Они могут быть интегрированы в мое основное «я».

Аналогичный эффект может возникать не только при восприятии портрета, но и при соответствующем восприятии практически любых предметов. Особенно легко это происходит во второй позиции. Помимо этого, фантом может возникнуть и на основе активной деятельности воображения, при длительной концентрации на образах памяти или фантазии. Такого рода процессам и их использованию в художественном творчестве немалое внимание уделял Михаил Чехов, о чем свидетельствуют приведенные ранее отрывки из его книги «Об искусстве актера».

Внимательное прочтение приведенных отрывков позволяет увидеть, что Михаил Чехов настоятельно рекомендовал воспринимать и осознавать образы творческой фантазии в качестве реально существующих, живых и самостоятельных субъектов. Он считал, что с ними можно вступать в диалог и в творческое взаимодействие как с реальными живыми людьми. И наконец, он подчеркивал особую творческую продуктивность такого рода взаимодействий. Фактически он последовательно стоял на позиции полисубъектности в этом вопросе.

Полисубъектность – неотъемлемая составляющая комплексной реальности. Она возникает в любой из разобранных нами выше позиций. Наиболее очевидным образом она проявляется во второй позиции, когда воспринимаемый объект осознается нами также и в качестве другого субъекта. В третьей позиции также появляется образ другого субъекта, но этот другой субъ-

ект представлен косвенно и не имеет видимых очертаний. Это фантом-невидимка. Но мы тем не менее ощущаем его присутствие. Мы можем сделать это ощущение значительно более ясным и отчетливым. Можем также вступить с ним в диалог и во взаимодействие и, как и во второй позиции, интуитивно реконструировать многие его особенности.

Наименее ясным оказывается этот вопрос в связи с первой позицией, которая проявляет для нас нашу собственную субъективность (субъектность), обращая наше внимание на самих себя. Мы использовали слово «зеркало» для того, чтобы дать ей условное обозначение. И здесь действительно имеет место своеобразный зеркальный эффект. Но только в данном случае в «зеркале» предмета восприятия отражаются движения нашей собственной души, меня самого как субъекта. Именно это обстоятельство уже содержит в себе первоначальный момент саморастождествления. Я воспринимаю сам себя и тем самым как бы раздваиваюсь на себя воспринимающего и себя воспринимаемого. Этот воспринимаемый мною мой двойник еще очень близок ко мне. Его отделенность от меня еще не проявилась с достаточной степенью отчетливости. Но процесс расщепления уже имеет место. И расщепления, и интеграции. Здесь расстояние между двумя модулями сознания еще слишком мало, чтобы быть отчетливо воспринимаемым. В третьей позиции оно, напротив, слишком велико.

Наиболее комфортной в этом отношении является вторая позиция, где второй субъект (фантом) уже растождествлен со мной, где он локализуется вне меня и на некотором расстоянии от меня, но в пределах достижимости и удобовоспринимаемости. Таково взаимное расположение собеседников. Мой собеседник дистанцирован от меня. Но дистанция эта относительно невелика. Он – не я, но он *здесь и со мной*.

О диалогической природе сознания и мышления человека и о внутреннем диалоге написано немало. Роль общения в развитии мышления сегодня не нуждается в доказательстве. Это стало так называемым общим местом. То же можно сказать и об идее *интериоризации* – формирования внутренних структур человеческой психики благодаря усвоению структур внешней социальной деятельности. В соответствии с этой идеей процесс мышления предстает, в определенном смысле, как «пересаженный» во внутренний план процесс межличностного общения. Все это указывает на то, что феномены полисубъектности, вплоть до

ярко выраженных примеров взаимодействия с фантомами, коренятся в природе человеческого сознания. Они просто сообщают этим закономерностям значительно более отчетливый, ярко выраженный и развитый характер. Глубинная основа сознания становится осознаваемым содержанием, непосредственным предметом осознания, облекается в чувственно воспринимаемую форму представления. Говоря на языке гегелевской диалектики, диалог в-себе становится диалогом для-меня.

Что при этом происходит?

Прежде всего для субъекта становится «видимой» и доступной «тенева», «закулисная» сторона работы сознания. Диалог, о котором только что шла речь, обычно присутствует в нас в снятом (скрытом) виде; этот двигатель мыслительной деятельности ведет себя весьма скромно и без достаточной причины не выходит на авансцену. В условиях комплексной реальности, смещающей границы внутреннего и внешнего, скрытая глубоко внутри сущность сознания является нам извне, как мираж на горизонте. Происходит *самоосознание сознания*. С одной стороны, сознание осознает себя *в качестве диалога*. С другой, оно может осознать и почувствовать себя *в качестве собеседника*. Но точно так же собеседник видит и осознает меня, мое сознание. Глядясь в это «зеркало», я вижу и осознаю себя как сознание. Собеседник есть другой, другое сознание (другое «я»). При этом он – это я сам, мое собственно сознание, превратившееся в сознание другого человека. «Я» предстает как «не-я». Одновременно «не-я» открывает свое истинное лицо, которое есть «я». Так обнаруживается и осознается действительное тождество «я» и «не-я».

«Человек никогда не совпадает с самим собой. К нему нельзя применить формулу тождества: А есть А. <...> Подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собой, в точке выхода его за пределы всего, что он есть как внешнее бытие, которое можно подсмотреть. <...> Подлинная жизнь личности доступна только *диалогическому* процессу проникновения в нее, которому она *сама* ответно и свободно раскрывает себя»².

В этом принципиальном (сущностном) несовпадении человека с самим собой и кроется, по всей видимости, действительное основание эффектов полисубъектности.

² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 69.

Второй важный аспект происходящего заключается в том, что полисубъектность оказывается способом расширения сознания. Это расширение осуществляется, во-первых, за счет увеличения общего количества модулей сознания и их активизации. Во-вторых, этому способствует выстраивание единой сети модулей, их взаимное отражение и взаимодействие. Наконец, происходящая в итоге *интеграция* фокусирует энергетику модулей сознания и суммирует накопленный информационный и творческий ресурс.

Есть все основания полагать, что *полисубъектность является необходимой составляющей творческих состояний сознания.*

До сих пор мы рассматривали такое проявление полисубъектности, при котором множественность сознаний возникает, так сказать, во внутреннем пространстве личности за счет возникновения *внутри меня* дополнительных модулей сознания, обретающих в дальнейшем относительно независимый и свободный характер. Назовем такое проявление полисубъектности *субперсональностью*. При всей важности субперсональных эффектов полисубъектность все же ими не исчерпывается. В жизни, в культуре, в искусстве играет значительную роль прямо противоположный вариант полисубъектности. Он возникает благодаря интеграции многих личностей в некую единую «интегральную психосущность». Назовем такое проявление полисубъектности *комперсональностью*.

Такого рода эффекты возникают довольно часто, и примеров тому существует множество. Семья, род, община, сплоченный коллектив (например спортивная команда), политическая партия, религиозная община, другие объединения людей в той или иной мере создают на своей основе своего рода аналог человеческой личности. Чем это объединение сплоченней, чем больше общих представлений, идей, чувств (в том числе и не осознаваемых) лежит в ее основе, тем сильнее эффект комперсональности.

Введем методически важное для нас различие двух основных видов комперсональности: *включенной комперсональности* и *отстраненной (выключенной) комперсональности*. Включенная комперсональность имеет место тогда, когда субъект мыслит себя частью комперсональной общности людей. Соответственно, отстраненная комперсональность имеет место тогда, когда субъект не отождествляет себя с комперсональной общностью, а воспринимает ее как бы со стороны.

Разберем отличие между ними на следующем примере. Человек пришел в дом, где живет большая сплоченная семья. Он ощущает, что все члены этой семьи принадлежат к единому живому целому. Трудно учесть и тем более перечислить все те едва заметные признаки, в которых проявляет себя эта общность. Этого и нет нужды делать. Дух семьи ощущается непосредственно и отчетливо. Для человека, пришедшего в дом, этот дух является таким же обитателем дома, как и живущие в нем люди. *Но сам он к нему не принадлежит*, что и создает эффект отстраненной комперсональности. В отличие от него, *любой член этой семьи ощущает свою причастность к ее интересам и традициям*. Дух семьи для него – часть его собственной души, а он, в свою очередь, есть часть семейного организма. И здесь уже мы имеем дело с включенной комперсональностью.

Имеет ли все это какое-либо отношение к художественной реальности? Безусловно, имеет. Вот некоторые примеры, подтверждающие это. Исполнительское искусство (музыкальное исполнительство, искусство актера, хореография и т.д.), постоянно связано с эффектами включенной комперсональности. Наиболее яркое их проявление достигается, по-видимому, в практике коллективного пения. Хоровое пение и пение ансамблевое (особенно связанное с импровизацией, как в фольклоре) выявляют разные аспекты включенной комперсональности. В первом случае ведущую роль приобретает *слияние через взаимоуподобление* (сближение, отождествление, преодоление инаковости). Для этого хоровой жанр располагает соответствующими средствами. Во-первых, выработка единого звука (тембра, характера и манеры звукоизвлечения), а также единообразия в артикулировании слов. Во-вторых, единое дыхание. В-третьих, единая нюансировка. В-четвертых, значительная роль унисонного пения и соответствующего унисонного интонирования: даже в развитом хоровом многоголосии унисонное пение в скрытом виде присутствует, так как хор делится на группы, каждая из которых исполняет свою партию в унисон. Перечисленных факторов достаточно для того, чтобы убедиться в том, сколь силен и значим в хоровом пении момент слияния через единообразие. Этот момент имеет особую значимость в пении церковном. Не случайно богослужбное пение Раннего Средневековья было унисонным.

Ансамблевое пение также дает эффект включенной комперсональности (для участников ансамбля, разумеется), но делает это иным способом. Здесь на первое место выходит не принцип

взаимоуподобления, а *принцип взаимодополнения*, т.е. единства в многообразии. Здесь уже становится важным индивидуальный характер каждого исполнителя. Они должны быть существенно различными, но при этом подходить друг другу, гармонизировать друг с другом. Непосредственная аналогия, позволяющая прояснить это отношение, – живой организм, разные части которого, будучи совершенно не похожими друг на друга, составляют, тем не менее, единое целое. Эти два принципа взаимосвязаны и дополняют друг друга. Так, взаимная дополнительность голосов проявляется в хоровом пении как взаимная дополнительность групп (партий), а в импровизационном фольклорном пении, как правило, присутствуют так называемые «унисонные узлы», когда все голоса сливаются в одном протяжном звуке.

Оба эти случая становятся примерами отстраненной комперсональности тогда, когда с позиции участника хора или ансамбля мы переходим на позицию слушателя. Тогда комперсональность становится частью художественно-образного содержания. Понятно, что не только в хоровом и не только в музыкальном искусстве комперсональность может выступать в качестве компонента художественно-образного содержания. Например, картина или скульптура, изображающая (воспроизводящая) ту или иную общность людей, передающая дух этой общности, воспроизводит феномен комперсональности.

Практикум к главе шестой

В предлагаемых ниже упражнениях мы особое внимание сосредоточим на работе с портретным эффектом.

«Душой» портретного эффекта является рождение фантома, его оживание (анимация) и обретение способности к общению и действию. Поэтому главным для нас будет *освоение разных способов взаимодействия с фантомом*. В соответствии с этими способами мы и структурируем данный раздел.

«Понимающее наблюдение»

Что изменилось?

Подготовить набор предметов из разного материала (дерево, кость, фарфор, камень, металлы и т.д.). Установить контакт с фантомом. Затем взять один из предметов в руки.

Задача: фиксировать (осознать и оформить словесно, находя максимально точное слово) малейшие изменения:

- собственного самоощущения,
- состояния фантома,
- внешнего облика портрета,
- обстановки в целом,
- иные изменения (например, может измениться ощущение течения времени или чувство пространства и т.д.).

Изменения запомнить. Опыт повторить с другими предметами, с другим портретом. Результаты запомнить, обсудить, сравнить.

Вместо предмета можно использовать разные позы, а также различные положения пальцев рук.

«Эмпатия»

Отождествить себя с изображенной на портрете личностью. Упражнение имеет несколько фаз. На первой фазе происходит обычная реконструкция фантома. На второй осуществляется собственно эмпатия. Здесь необходимо добиться максимального мышечного освобождения, успокоить дыхание, остановить бег мыслей (или хотя бы перестать обращать на них внимание). Процесс следует начинать с физического плана. Сначала принять такую же позу. Затем попытаться уловить характер дыхания персонажа и привести свое дыхание в резонанс с дыханием фантома. Можно мысленно взять его за руку или соединить (опять же мысленно) свои концы пальцев с концами его пальцев. После этого почувствовать «изнутри» его тело – какие мышцы напряжены, какие расслаблены – и привести свои мышцы в такое же состояние. Далее войти в его эмоциональное состояние, почувствовать ход его внутреннего времени и т.д. Третья фаза упражнения – анализ ощущений и впечатлений. Рефлексия. Завершение – интеграция.

«Эмпатическое дыхание»

Вариант 1. Сесть напротив портрета. Желательно, чтобы глаза упражняющегося были на одном уровне с глазами портрета. Взгляд расфокусирован. На вдохе как бы втягиваем фантом в себя. На выдохе – проникаем с помощью своего дыхания внутрь портрета.

Вариант 2. На вдохе и на выдохе фиксировать кисть левой руки, (своей и фантома). Затем кисть правой руки и т.д.

Вариант 3. Фиксировать взглядом портрет. Вдох – глаза открыты. Выдох – закрыты. Затем порядок меняется на противоположный. Более сложная модификация этого варианта заключается в том, чтобы на вдохе смотреть одним глазом, а на выдохе – другим.

Вариант 4. В работу включается одновременно зрение и кинестетика: на вдохе «впитываем» образ глазами, на выдохе «отдаем энергию» через кончики пальцев, направленные в сторону объекта. Порядок может быть и обратный.

Злоупотреблять этим упражнением не следует. Предлагаемые варианты дают возможность поэкспериментировать на тему «дыхание и портретный эффект». Можно придумать и свои собственные варианты.

«Ценностный выбор»

Дан некий конъект (портрет и т.д.).

Набор карточек с описанием ситуаций «трудного выбора» между двумя ценностями (чувствами, мотивами). Задача состоит в том, чтобы определить выбор, соответствующий характеру данного фантома. Задачу следует усложнить, постепенно сокращая время экспонирования конъекта.

«Кто есть кто?»

Дано несколько портретов. Дано описание некоторой ситуации (набора ролей). Определить, какая роль принадлежит (наиболее подходит) каждому фантому.

«Свидетели»

Вы с фантомом оказываетесь свидетелями разных ситуаций:

- ДТП,
- свадебного кортежа,
- военного парада,
- пожара,
- похоронной процессии,
- целующейся пары и т.д.

Описать: а) его реакцию, б) вашу реакцию в его присутствии, в) его реакцию в ваше отсутствие.

«Диагностика внимания»

Глядя на портрет, определить параметры внимания фантома (на что направлено, узкое – широкое, устойчивое – неустойчивое, яркое – тусклое, ровное – мерцающее).

«Диалог»

Диалог – не упражнение в собственном смысле этого слова и не группа упражнений. Это техника, позволяющая вступить с фантомом в двустороннее ментальное общение, которое затем развивается с большой долей спонтанности. В свободно и естественно протекающем диалоге даже его тема может быть задана весьма условно и приблизительно. Слишком жесткий регламент общения превращает его в некую формализованную процедуру. Тем не менее есть определенные узловые моменты, которые полезно учитывать.

Исходная позиция. Диалог можно проводить в положении сидя или стоя. В любом случае желательно, чтобы уровень глаз ученика и человека, изображенного на портрете, совпадал по высоте. Поза должна быть открытой, т.е. не надо скрещивать руки и ноги. Ладони открыты. Мышцы верхнего плечевого пояса и груди освобождены от напряжения. Дыхание непринужденное, успокоенное, верхнее. Взгляд чуть рассеянный, скольльзящий. На самом лице желательно не фиксироваться. Останавливать взгляд лучше рядом с лицом, например справа от лица на уровне лба.

Начальные действия. Главная задача этих действий состоит в ускорении процесса конкретизации образа, а также его превращении в живую персону, что затем позволит ему стать вашим полноценным собеседником. Для этого рекомендуется попытаться интуитивно оценить для начала некоторые его физические параметры, такие как вес тела, рост, почувствовать, каковы на ощупь его ладони. Затем представить его походку, голос. Очень важный прием – слушать молчание. Попытка услышать «интонацию молчания» портрета часто приводит к возникновению эффекта «встречного взгляда». Почувствовав на себе взгляд фантома, мы одновременно как бы более отчетливо и ясно начинаем слышать его молчание. В этот момент уже можно обратиться к нему с приветствием. Приветствие не обязательно должно быть словесным, но оно непременно должно содержать соответствующий эмоциональный посыл (импульс). Задача, которую должна решить ваша интуиция, заключается в том, чтобы

понять, с каким приветствием можно обратиться и каким тоном «разговаривать». Сказанное относится и к выбору начальных фраз разговора. «Разговаривать» нужно мысленно.

Построение и ведение беседы. Не следует представлять себе дело так, как будто фантом есть некий оракул, отвечающий на задаваемые ему вопросы. С ним нужно строить беседу так, как вы делаете это с живым человеком. А живой человек может захотеть разговаривать с вами или не захотеть этого. Ему могут быть близки одни темы и безразличны другие. В конце концов, у него может быть то или иное настроение. И его иногда, так же как и любого человека, нужно «разговорить». Все это требует предельной мобилизации вашей интуиции, чувствительности и такта. Следует иметь в виду, что фантом отвечает не только словами, которые «неизвестно откуда» появляются в вашем сознании, но и выражением лица, мышечными реакциями тела (которые вы отчетливо почувствуете), изменением цвета лица, ритмом дыхания и сердца. Обращаясь к нему с очередной репликой или вопросом, следует учитывать все эти моменты.

Вообще фантом является универсальным собеседником, с которым можно обсудить практически любой вопрос. Но специфическая направленность интересов и стиль ведения беседы у каждого свои. В частности, есть и такие, которые не любят говорить о себе, но охотно обсудят с вами ваши проблемы. Иные предпочитают декларировать свои собственные жизненные принципы и установки. Поэтому, если у вас есть некая интересующая вас проблема, постарайтесь сначала угадать, какой именно портрет окажется наиболее подходящим для этой цели.

Что касается инициативы в разговоре, то нередки случаи, когда фантом недвусмысленно стремится ее перехватить. Отдать ли вам ее ему – решайте сами. Иногда бывает очень интересно «отпустить» разговор и просто следить за тем, как меняется его направление.

Завершение разговора. Прежде всего тема должна быть относительно исчерпанной, а стороны чувствовать, что имели возможность достаточно полно высказаться. Позаботьтесь о том, чтобы не только вам, но и фантому было хорошо и интересно во время беседы, чтобы не только вы, но и он получили от нее удовлетворение. Если вы это почувствовали, то беседа вежливо завершается (не прерывается). В конце обязательно должны быть произнесены все уместные и необходимые формулы благодарности и прощания.

Более организованным вариантом диалога является *интервью*. Как упражнение, интервью интересно и тем, что на этапе подготовки к нему учащиеся актуализируют свои знания и проблемы, связанные с определенной темой. Они выстраивают ряд логически связанных вопросов, но они не знают, какими окажутся ответы. В тех случаях, когда можно заранее предположить, какие варианты ответов могут быть получены, следует подготовить соответствующие варианты уточняющих вопросов. Полученные ответы обязательно фиксировать, а затем анализировать и обсуждать. Преимущество этой формы заключается еще и в том, что одно и то же интервью можно провести с целой серией портретов, и затем подвергнуть обработке весь массив полученного материала. После этого можно подготовить и провести новую серию, которая будет продолжением предыдущей.

Вот несколько упражнений, помогающих лучше настроиться на проведение диалога.

«Не глядя»

Около 15 минут молча сидеть перед портретом, запретив себе смотреть на него, но ощущать на себе его взгляд.

«Слушаем вдвоем»

Сесть напротив портрета. В помещении полумрак. Можно заниматься при свечах. Можно использовать слабые ароматы. Включить тихую, спокойную музыку и слушать ее вместе с фантомом. Слушать именно вдвоем, с установкой «мы слушаем».

«Диалог молчаний»

Обмен импульсами молчания – очень важное упражнение. Необходимо включить молчание в состав элементов речи, так же как мы включаем ноль в состав чисел, выражающих количественные величины. Иногда одного этого упражнения оказывается достаточно, чтобы фантом заговорил прямым текстом.

«Совместная прогулка»

Встать перед портретом, глядя на него расфокусированным взглядом, послушать его молчание и послать ему ответный импульс своим молчанием. Отвести взгляд от портрета. Мысленно взять фантом за руку и вывести из портрета. Молча походить с ним за руку по комнате. Привести назад к портрету, помочь ему войти в него и занять свое место. После этого взглянуть ему в глаза.

«Песня»

Начало то же, что и у предыдущего упражнения. Но вместо прогулки вы мысленно напеваете ему спокойную мелодию, прислушиваясь к тому, как она отзывается в его сознании. Очень важно делать паузы. Слушать паузу и слушать то, как эту паузу слушает фантом. В качестве варианта можно использовать игру на каком-нибудь музыкальном инструменте. Играть можно и по-настоящему, и мысленно.

«Танец с фантомом»

Музыка может служить прекрасным *«медиатором»*, усиливающим взаимодействие между элементами комплексной реальности. Это можно использовать для интенсификации взаимодействия с фантомом. Сделать это можно следующим образом. Включить запись танцевальной музыки спокойного и неторопливого характера. Встать прямо, руки поднять на уровень плеч, ладони вперед. Представить себе, что фантом-партнер стоит напротив вас в такой же позе и ваши ладони соприкасаются. Вы неторопливо покачиваетесь в такт музыке, не сходя с места. Можно мысленно обмениваться импульсами молчания, без слов. Ощущать реакции вашего партнера на музыку, на танец и на общение с вами.

«Посредник»

Этот способ взаимодействия заключается в том, что, устанавливая с фантомом интенсивный контакт, вы как бы становитесь непосредственным выразителем его мыслей, желаний, намерений, замыслов. Вы позволяете ему говорить вашими устами и действовать вашими руками. Эта установка сознания является очень важной.

Предлагаемые ниже упражнения необходимо выполнять с использованием именно этой установки.

«Выбор»

Предлагать фантому ситуацию выбора одного элемента из некоторого набора. Выбор обсудить.

«Рифмы»

Предлагать фантому слова для придумывания рифм.

«Настольные игры»

С фантомом играть в настольные игры (шашки и т.д.)

«Что он любит»

Участники должны сами назвать хорошо знакомые и вызывающие у них разные реакции и отношения запахи, вкусовые ощущения, цвета, образы деревьев, животных, виды деятельности, формы отдыха, жанры искусства и т.д. На этом материале составляется анкета.

Выбирается два разных по характеру портрета, проводится их анкетирование и дальнейшее сравнение результатов. Результаты обсуждаются.

Группа «Медиум»

За этим названием стоит целая группа упражнений. Объединяет их то, что все они выполняются «водящим», который выполняет функцию медиума, пассивного, погруженного в транс, проводника волевых импульсов, эмоций и мыслей фантома. «Медиумический транс» вовсе не должен быть настоящим. Это – игровая роль.

Вариант 1. «Ассоциации». «Водящий» выступает в роли медиума. Он садится напротив портрета и устанавливает с ним контакт. Ведущий предлагает ряд слов, на которые фантом должен отвечать первым пришедшим ему на ум словом. Результат анализируется. Этот опыт интересен особенно в том случае, если его проводить неоднократно:

- а) с одним и тем же «медиумом», но разными фантомами;
- б) с одним и тем же фантомом, но разными медиумами.

Вариант 2. «Интервью». «Водящий» – в роли медиума. Тренер или другой участник выступают в роли интервьюера, задавая фантому вопросы через медиума. Необходимо добиться устойчивого диалога. Интервью полезно записать на магнитофон. Медиумов и интервьюеров может быть несколько. В этом случае необходимо или установить очередность или возложить на инструктора функцию оперативного управления ходом диалога. Он предоставляет возможность задать вопрос то одному, то другому интервьюеру и дает слово, соответственно, то одному, то другому медиуму. Это упражнение также можно превратить в серию опытов, результаты которых подлежат сравнению.

Вариант 3. *«Автоматическое письмо»*. Реконструировать фантом. Писать под диктовку инструктора, представляя, что фантом пишет вашей рукой. Следующий шаг – задавать фантому вопросы и предоставить ему возможность писать вашей рукой ответы. В последнем случае имеет смысл проверить, не произошли ли какие-либо изменения с почерком «медиума», когда его рукой писал фантом.

Вариант 4. *«Художник» («Художник – абстракционист»)*. Фантом вашей рукой пишет картины, вначале – абстрактные.

Вариант 5. *«Музыкант»*. Играть на музыкальном инструменте в качестве медиума, т.е. позволить фантому «играть вашими руками».

Вариант 6. *«Чтец»*. Реконструировать фантом. Выбрать от его имени (дать ему выбрать) стихотворение или прозаический текст (отрывок). Позволить ему прочесть его с помощью вашего голосового и артикуляционного аппарата.

Вариант 7. *«Дегустатор»*. Позволить фантому дегустировать блюда, напитки и запахи, ранжируя их как по предпочтительности, так и в отношении выбранных критериев (шкал).

Вариант 8. *«Зритель»*. Реконструировать фантом (возможно также и перемещение его внутрь себя). Дать ему возможность созерцать картину (пейзаж), а затем выразить свое отношение (реакцию, суждение).

Вариант 9. *«Слушатель»*. Аналогично предыдущему, но с музыкальным произведением.

Вариант 10. *«Критик»*. Высказывать в устной или письменной форме суждения фантома по поводу некоторого художественного произведения (исполнения).

Вариант 11. *«Эксперт-консультант»*. Дать фантому возможность выступить в роли эксперта-консультанта по некоторым не слишком узкоспециализированным вопросам.

Вариант 12. *«Анкетирование»* (один фантом или несколько фантомов и целая группа медиумов). От имени фантома (фантомов) заполнять различные анкеты.

«Интенсив»

В этой группе представлены упражнения, в которых используются те или иные специальные приемы, позволяющие сделать взаимодействие с фантомом более интенсивным и целенаправ-

ленным. Собственно, межличностное взаимодействие людей может иметь разную интенсивность. Оно может протекать в режиме умеренной интенсивности обычной беседы. Каждый участник погружен в беседу далеко не полностью, степень его открытости также невысока и полностью им контролируется. Сферы внутреннего мира, куда собеседники допускают друг друга, ограничены. Глубоко личное, «сокровенное», как правило, не затрагивается. Попытки проникнуть в бессознательное, преодолеть психологическую защиту и т.п., как правило, не предпринимаются.

Однако существуют жизненные ситуации, заставляющие преодолевать эти границы и вторгаться в сферы, обычно закрытые, осознавать и изменять то, что обычно существует в тени, как бы само по себе. Помимо этих естественно возникающих и чаще всего болезненных (кризисных, конфликтных) ситуаций, преодолению указанных границ служат специальные приемы и техники. В частности, такие техники используются в психотерапии, в школах боевых искусств, в монастырях, в деятельности «духовных учителей»...

Нечто подобное может иметь место и при взаимодействии с фантомом. Существуют средства, позволяющие усилить портретный эффект, сделать его более мощным, а результаты более глубокими. Несколько упражнений такого рода мы сейчас и рассмотрим.

«Тестирование»

Эта группа упражнений может быть очень большой. Смысл состоит в том, чтобы от имени фантома подвергаться тестированию с помощью самых различных психологических тестов (тест Роршаха, Люшера, «ММРІ» и прочие).

«Буксир»

1. Войти в эмоциональный резонанс с фантомом, используя принцип «зеркала». Можно достичь этого путем воспроизведения его мимики, позы, предполагаемого характера дыхания и других характеристик. В итоге необходимо добиться максимально полного эмоционального уподобления.

2. Почувствовать момент «встречного движения», какое обычно бывает при установлении контакта с людьми в обыденной жизни, где такое взаимное движение навстречу друг другу происходит автоматически и вполне бессознательно. Получает-

ся что-то вроде психического магнита: вы постепенно подвигаете магнит к лежащему на столе железному предмету. В какой-то момент этот предмет начинает двигаться навстречу и соединяется с магнитом. После этого, если двигать магнит в любую сторону, – предмет последует за ним.

3. Начать плавно менять свое состояние в ту или иную сторону. Вы почувствуете две важные вещи. Во-первых, то, что внутреннее состояние фантома способно меняться вместе с вашим. Во-вторых, то, что существуют направления изменения, более отвечающие характеру фантома, и те, куда он будет двигаться крайне неохотно; но в любом случае существует некая невидимая граница, дальше которой движение становится невозможным. По мере того как вы будете практиковать это упражнение с разными фантомами, вы обнаружите, насколько индивидуальны эти границы (и предпочтительные направления) у разных фантомов.

Примечание. Приемы, отрабатываемые в этом упражнении, могут применяться как средство ориентации в других людях и как метод невербального воздействия.

«Маятник»

Ярко представить себе маятник (рамку) в руке фантома. Мысленно задавать фантому различного рода вопросы и высказывать различные утверждения. Наблюдать и запоминать, как ведет себя при этом маятник (рамка).

«Прозорливость»

- Предъявить фантому фотографию человека. Выяснить его:
- реакцию на этого человека,
 - мнение об этом человеке,
 - знание тех или иных качеств этого человека,
 - знание тех или иных событий в жизни (судьбы) этого человека,
 - отношение к качествам этого человека и его поступкам.

При этом лучше действительно показать фотографию портрету, чтобы все наши действия максимально соответствовали нашим привычным представлениям об информационном обмене такого рода. Хотя, конечно, фантом (как собственный наш функциональный орган) считывает напрямую ту информацию, которая имеется в нашем мозгу.

«Фотография (прием)»

При обработке техник с портретом (на портретную функцию) полезно практиковать прием «фотографирования», т.е. быстро взглянуть на портрет, а затем на основе полученного впечатления реконструировать образ и далее работать с мысленным образом. Практиковать с первых шагов занятий.

«Фотографировать» необходимо не просто глазами, но «позиционно», т.е. занимая соответствующую позицию, например вторую. Без этого условия упражнение теряет свой настоящий смысл, который заключается в том, чтобы выработать устойчивую привычку «брать пробы» комплексной реальности, схватывать, фиксировать, чтобы затем иметь возможность в спокойной обстановке тщательно проанализировать все свои впечатления. Упражнение интенсифицирует процесс восприятия комплексной реальности и развивает своего рода «конъективную память».

«Жизненная философия (группа упражнений)»

Смысл этой группы упражнений состоит в том, что любая личность обладает неким, часто не осознаваемым набором принципов, руководящих формированием его моделей жизни, социального окружения, мира в целом и самого себя в этом мире. Из этих принципов складывается нечто вроде латентной (скрытой) философии личности. Одно из важнейших направлений, в которых следует развивать процесс углубления понимания фантома, заключается в проявлении его латентной философии. Группа упражнений «Философия» как раз и направлена на решение этой задачи.

Вариант 1. На стенд вывешивается несколько портретов. Они подбираются таким образом, чтобы ученикам была интуитивно ясна неодинаковость характера и отношения к жизни изображенных на них людей. Инструктор рассказывает участникам напротив портретов и дает установку фиксировать и запоминать все «реакции» фантомов на предъявляемые стимулы. Далее инструктор зачитывает заранее подготовленные афоризмы, выражающие различные позиции, касающиеся основных ориентаций человека. Они должны быть краткими, выразительными, достаточно разными, но иметь ярко выраженную ценностную окраску и обязательно носить фундаментальный характер. Их не должно быть слишком много. Впечатления обсудить. Можно предъявлять афоризмы и обсуждать реакции фантомов, разбив

большую серию на блоки. Это даст возможность достичь более глубокого проникновения в сознание фантомов, не перегружая оперативную память учеников, давая им возможность переключать внимание. Хорошо, если участники сумеют связать реакции фантомов с особенностями их судьбы и характера. Не исключено, что кто-то из участников «услышит» собственные высказывания фантомов по обсуждаемым вопросам. В случае необходимости можно задавать фантомам мысленные вопросы.

Вариант 2. То же, но вместо группы афоризмов берется одно стихотворение, содержащее идеи философского характера.

Вариант 3. То же, но в качестве стимула используется небольшой отрывок из литературного произведения, где описано столкновение жизненных позиций героев.

Примечания.

1. К упражнениям этой группы необходимо возвращаться достаточно регулярно.

2. Отчеты о реакциях фантомов должны касаться следующих моментов:

- в чем проявилась реакция (выражение лица, взгляд, изменение мышечного напряжения, дыхание, изменение эмоционального состояния, переданное «телепатически», высказывание, что-то еще);
- интенсивность реакции, выражающая как уровень эмоциональности фантома, так и степень значимости для него предъявляемого содержания;
- направленность реакции, ее знак;
- собственное отношение фантома к проблеме, если оно будет как-то выражено.

При достаточном опыте учеников можно поручать им подготовку материалов для предъявления. Это имеет самостоятельную ценность.

«Примеривание убеждений»

Установив контакт с фантомом, пытаться «примерить» к нему различные убеждения, представляя себе, что эти убеждения принадлежат фантому. В группе это упражнение можно проводить следующим образом. Участники заполняют нечто вроде анкет, где выставляют свои оценки того, насколько отвечают характеру фантома те или иные формулировки, предлагаемые ведущим. Затем результаты сравнивают и обсуждают.

Это и предыдущее упражнение направлены на интенсификацию процесса понимания другого человека и художественного образа.

«Провидец»

Глядя на портрет, устремить внимание в зону ближайшего будущего (относительно настоящего во времени фантома), как бы предвидя, что изображенный на портрете человек сделает и скажет в следующее мгновение.

Далее – попытаться увидеть его «завтрашний день» и более отдаленное будущее.

«Его присутствие»

Известно, что в присутствии другого человека меняются реакции, мысли, чувства, поведение, улучшается (ухудшается) качество выполняемой нами работы. Причем разные люди действуют на нас по-разному. Представить и описать, как вы в присутствии данного фантома:

- реагируете на те или иные ситуации,
- едите и пьете,
- смотрите телевизор,
- играете на музыкальном инструменте, танцуете, поете, рисуете,
- любуетесь природой,
- разговариваете с другими людьми,
- работаете и т.д.

Сравните его воздействие с воздействием на вас ваших знакомых и других фантомов.

«Сон»

Вариант 1. Представьте фантома спящим, а себя сидящим рядом с ним. Опишите а) как он выглядит, б) что вы чувствуете.

Как вы думаете, видит ли он сон? Если да, то, что он видит во сне?

Вариант 2. Вы спите и видите фантома во сне. Что это за сновидение? Опишите его.

Вариант 3. Вы просыпаетесь. Первое, что вы видите перед собой – лицо фантома. Опишите а) его лицо, б) ваши ощущения. Пробуждение может иметь несколько вариантов: внезапное, спокойное утреннее, радостное, тяжелое и т.д.

«Телепат»

Установка: фантом – телепат и ясновидящий. Перед ним лежат тщательно перетасованные карточки с разными фигурами рисунком вниз. У игрока набор таких же. Он вытаскивает одну из них и пытается передать сигнал фантому. Затем сосредотачивается на фантоме и ждет от него команды. Фантом должен «телепатически» указать выбранную им карту. Игрок поднимает и переворачивает указанную карту. Опыт считается удавшимся, если карты совпали. Количество совпадений подсчитывается. Результаты обрабатываются.

«Исполнители»

Демонстрируется 2–3 аудиозаписи, где разными исполнителями играется одно и то же музыкальное произведение. Задача – услышать за ними разные личности исполнителей, разные воли, характеры, разных субъектов, которым принадлежат эти воли и эти характеры. Сравнить их.

«Чувство ктойности»

Закрывать глаза. Представить себя стоящим на берегу моря и слушающим прибой. Взгляд направлен вдаль. К горизонту. Синее небо. Облака... Приятно обдувает ветер.

За вашей спиной стоит ваш друг, также смотрит вдаль и воспринимает все, что воспринимаете вы. Вы оба храните полное молчание. Просто любуетесь красотой вида и слушаете прибой.

Вопросы:

- Совпадают ли ваши настроения?
- Чем его настроение отличается от вашего?
- Как вы представляли (ощущали) его присутствие? Ведь он стоял за вашей спиной, а вы смотрели за горизонт. Вы не могли даже слышать его дыхание из-за шума прибоя.

Так осознается чувство присутствия личности, чувство другого я, чувство ктойности.

«Гипноз»

Вы – гипнотизер, а портрет (фантом) – ваш пациент (клиент). Ваша задача состоит в том, чтобы мысленным внушением, мимикой, позами и любыми другими воздействиями ввести его в состояние транса. Следите за его состоянием и постарайтесь

почувствовать, как меняется состояние его сознания. После введения в транс не забудьте вывести его из этого состояния. Запрещается делать это без личного согласия фантома. Тем более запрещается без предварительного его согласия делать какие-либо внушения.

«Косвенное восприятие»

На стенде висят портрет и пейзаж. Воспринимать пейзаж глазами фантома. Дать максимально полный отчет. Желательно использовать позицию «медиум», давая возможность говорить через себя самому фантому. Это упражнение позволяет перейти затем к «зеркальному» восприятию самого себя глазами фантома.

«Глазами художника»

Предъявляется картина. Например некий пейзаж. Дает время для ее внимательного рассматривания. После этого предъявляется портрет художника – автора данного пейзажа. Фантом художника становится посредником-интерпретатором, помогающим воспринять и понять картину, увидеть то, что он считает главным. Он берет на себя руководство процессом восприятия картины.

Нечто аналогичное можно проделать с музыкальным произведением, используя портрет композитора.

«Психоанализ»

В роли психоаналитика и пациента выступают по очереди фантом и ученик. Это – трудное и довольно сильное упражнение. Речь здесь, конечно, не идет о проведении настоящего психоаналитического сеанса. Задача упражнения состоит в том, чтобы выйти на осознание глубинных внутренних проблем. В том случае, когда в роли психоаналитика выступает ученик, его задача состоит в том, чтобы чутко воспринимать, ясно осознавать и точно формулировать. Во втором случае ему, фактически, приходится смотреть в собственные глубины с помощью фантома, выступающего в качестве своеобразного психического зеркала.

Расширенный портретный эффект

Расширенный портретный эффект означает, собственно, *портретный эффект на непортретном материале*. Он основывается на принципиальной возможности воспринимать и осознавать любой конъект во второй позиции. Такой конъект мы будем называть «фантомообразующим конъектом», или «ф-конъектом». Эта способность имеет практическое значение в любом виде художественной деятельности. Кроме того, она полезна в любой деятельности вообще, где мы стремимся к достижению высоких результатов.

«Портрет невидимки»

В рамку вместо портрета вставлен лист цветной бумаги (или лист бумаги, размалеванный красками). Задача – увидеть фантом и работать с ним как с обычным портретным образом. Здесь можно использовать любые упражнения, которые уже освоены на материале портретов.

Вар.: Вместо портрета (портретов) использовать вставленные в рамки листы, на которых есть лишь фон разных цветов и оттенков. Дается установка, что это – портреты невидимок, характеры (души) которых себя проявляют через цветовой фон, имеющий здесь значение некоей ауры. Работать с ними как с обычными портретами.

«Ответ»

Сформулируйте мысленно вопрос, желательно имеющий для вас достаточно большое значение. Настройтесь на то, что ответ на этот вопрос «посылается» вам в форме вкусового ощущения. Например это может быть вкус чая. После этого выпейте глоток чая, подержите его во рту, проникнитесь ощущением вкуса и мысленно повторите вопрос, соединив его смысл с переживаемым вкусовым ощущением. Вы почувствуете, какой ответ «резонирует» с вкусовым посланием.

«Душа цветка»

Цветок или иное растение, обладающее запахом, выбирается в качестве ф-конъекта. «Водящий» берет растение в руку, внимательно рассматривает его, вдыхает его аромат. Его партнер вступает в диалог с фантомом цветка, задавая ему различ-

ные вопросы и делая те или иные утверждения. После каждого вопроса (реплики) своего партнера водящий нюхает цветок и озвучивает полученный от него ответ.

Вместо цветка можно использовать иные источники ароматов. Соединить ощущение запаха с внутренним слухом, прислушиваясь к запаху примерно так, как мы слушаем молчание портрета.

«Числа»

Использовать числа и геометрические фигуры в качестве ф-конькетов, помещая их в различного рода тестовые ситуации или вступая с ними в диалогическое общение, не так уж сложно. Для этого можно использовать бумажные или картонные карточки, на которых рисуются геометрические фигуры, пишутся или отображаются с помощью соответствующего количества точек, палочек и т. п. числа (примерно так, как это делается на костяшках домино). Для их конъективации использовать известные уже дыхательные техники, или включить в заранее подготовленный конъективный контекст. Затем работать с ними, как с портретами.

«Металлы и камни»

В качестве ф-конькетов целесообразно использовать металлы и камни (минералы). Здесь следует проработать два способа их представления. Первый способ (прямой) состоит в том, что ученикам предлагается набор образцов металлов или минералов. С ними можно работать, используя практически все представленные выше приемы и техники. Второй способ (косвенный) – вместо образцов предлагается использовать карточки с названиями металлов (минералов).

«Говорящие руки»

Собственные руки поочередно использовать как ф-конькеты. С ними можно вступать в диалог. Их можно спрашивать о чем-то, просить что-то, объяснять что-то.

«Фокусированная афферентация»

Выбрать любую точку своего тела и сосредоточить на ней внимание. Воспринимать любые паттерны любых модальностей с ощущением, что «субъектом» восприятия является именно

эта выбранная точка вашего тела. Например, сосредоточиться на кисти правой руки и слушать музыку, представляя себе, что кисть правой руки является самостоятельным и полноправным слушателем, по-своему реагирующим на музыку. Сравнить, как данная точка (часть тела, орган) реагирует на разные стимулы. Сравнить, как разные точки (части тела, органы) реагируют на одинаковые стимулы.

Это упражнение имеет как психотехнический смысл, так и физиологическую функцию, ибо способствует стимуляции тех органов, которые оказываются «субъектами» восприятия.

«Фокусированная эфферентация»

Это упражнение отличается от предыдущего тем, что выбранная точка становится источником волевого импульса, началом действия. Так, можно говорить (петь, кричать, ходить, жестикулировать, лепить, рисовать и т.д.), начиная свои действия из (от) определенной точки.

Примечание. Упражнения «Фокусированная эфферентация» и «Фокусированная эфферентация» в дальнейшем можно выполнять, выбирая в качестве точки фокусировки объекты, находящиеся за пределами вашего тела. Для этой цели может быть использована картина, скульптура, цветок, камень и прочее. Такая трактовка этих упражнений позволяет соединить их в одно. Например точка фокусированной эфферентации может находиться в вашем теле, а точка эфферентации быть вынесенной вовне. И в том, и в другом случае выбранная точка начинает выполнять функция ф-конъекта.

Глава седьмая

ДОБАВЛЕННЫЕ СВОЙСТВА И ТОНКИЙ ГЕШТАЛЬТ

Определение и пояснения. Комплексная реальность и ее основная единица – конъект – несут в себе принцип соединения противоположностей. Однако мы уже видели, что за это соединение приходится расплачиваться разделением. Это, прежде всего, феномен полисубъектности, когда наше «я» вдруг обнаруживает рядом с собой другие «я», живущие во внутреннем пространстве сознания. Конъект соединяет внешний и внутренний аспекты, но полисубъектность знаменует собой расщепление его внутреннего аспекта.

Аналогичное расщепление происходит и с объектной стороной конъекта. Этот аспект конъекта складывается из той его части, которая действительно дана как внешний объект, и той, которая «дистраивается» и проецируется из нашей внутренней реальности. Причем последняя составляющая также не вполне однородна в том смысле, что какие-то ее части воспринимаются ясно и отчетливо, а какие-то скрыты для осознания или едва заметны. Границы эти достаточно зыбкие и во многом зависят от нашего субъективного состояния, от настройки внимания и от степени тренированности нашей способности осознания. Примером ясно и отчетливо осознаваемой части реконструируемого содержания является изображение трехмерных фигур на плоскости. Это ведь наше сознание дистраивает третье измерение, которого физически на рисунке (на бумаге) нет.

Однако мы воспринимаем его так, как будто перед нами вполне реальный трехмерный объект. На этом примере хорошо видно, как дистраиваемые и проецируемые компоненты образа органично вплетаются в общую ткань, преобразуют целое, становятся неразрывной его частью. Ведь мы не отделяем в нашем сознании два измерения пространства, присущие самой картине «объективно», от третьего, которое реконструируется и проецируется. Просто мы имеем дело с трехмерным образом.

Другим примером такого же рода является так называемая воздушная перспектива. Аналогичные вещи можно найти в любом искусстве. Мы уже упоминали о веселом мажорном трезвучии и грустном минорном. Продолжением этой закономерности

является наделение различных музыкальных ладов теми или иными эмоциональными качествами, что было детально разработано в культуре античности (так называемый «музыкальный этос»). Другим музыкальным примером является феномен ладовой устойчивости и неустойчивости, благодаря которому одни звуки мы воспринимаем устойчиво покоящимися на своем месте, а другие как бы стремящимися в том или ином направлении. «Сам по себе» звук никуда не стремится и не может стремиться. Но мы воспринимаем музыкальные звуки именно так.

Об этом очень ярко и убедительно писал Э. Курт:

«Аккорд не только звучит и искрится, не только трепещет в напряжениях или растворяется в слиянии своих отдельных тонов, но также обладает своеобразной *тяжестью*, его пронизывают силы *тяготения*. Так как по своей природе созвучие представляет собой не физический, а *психический* феномен, то оно обладает силовыми состояниями, совершенно не присущими его внешним физическим свойствам. Музыкально-звуковые впечатления частично воспринимаются нами как бы в виде материи, вбирающей в себя глубинные силы, лежащие под звуковой поверхностью. Она воплощает эти силы, доносит их до нашего сознания и, тем самым, как бы «материализует» их»¹.

Итак, объективно данная составляющая образа не воспринимается нами в «чистом» виде, но творчески преобразуется и достраивается. Она обогащается отношениями (а затем и свойствами), которые становятся устойчиво воспринимаемыми, причем воспринимаемыми практически всеми, т.е. приобретающими в силу этого *статус объективности*. Более того, мы, как правило, забываем о том, что они являются плодами нашей творческой реконструкции. Они органически вплетаются в плотное ядро образа. Это ядро в контексте художественной реальности имеет значение непосредственной предметной данности. Излишне доказывать, что непосредственная предметная данность в контексте художественной реальности отличается от непосредственной предметной данности в объективной реальности. В художественной реальности трехмерность пространства картины и тяготение неустойчивых звуков есть непосредственная данность, а в объективной – нет.

¹ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. С. 93.

Именно эту сумму непосредственной данности – устойчивый и четко структурированный феноменальный комплекс – назовем *плотным* планом конъекта.

Что же такое *тонкий* его план? Прежде чем ответить на этот вопрос в обобщенном виде, разберем его на знакомом примере. Мы уже достаточно говорили о портретном эффекте. Этот эффект, по сути своей, опирается на существование тонкого плана образа и возможности его активного проявления. Итак, предположим, что перед нами портрет мужчины, сидящего в кресле. Собственно, полотно с нанесенными на него красками составляет первичный феноменальный план картины. Эти краски, точнее цветовые пятна, упорядочиваются нашим восприятием так, что мы видим комнату, находящиеся в ней предметы, человека, сидящего в кресле. Возникает плотная часть образа – «*плотный гештальт*».

На этом творческая деятельность нашего восприятия не завершается. К видимым элементам и деталям картины прибавляется реконструкция невидимых частей, сторон и аспектов. Прежде всего сюда относятся обратные стороны находящихся в комнате предметов. Мы не видим их, но осознаем необходимость их существования точно так же, как осознаем необходимость внутреннего наполнения видимых предметов. И мы не только осознаем это, но и реконструируем это содержание на бессознательном уровне. Так, мы видим лицо человека, его плечи, грудь. Но мы ведь знаем, что у него есть спина, есть мышцы спины, что какие-то из них напряжены, какие-то расслаблены. Это картина мышечных напряжений связана с состоянием человека и с его характером. Специально об этом мы, скорее всего, не задумываемся. Тем не менее наше подсознание (наш Солярис) уже реконструировало все это, как и многое другое, – начинается процесс формирования *тонкого гештальта*. Этот процесс, по-видимому, имеет значительную продолжительность. Тонкий гештальт развивается, наполняясь все новым содержанием. При этом сохраняется его целостность и внутренняя согласованность.

Материальный аспект содержания неразрывно связан с духовным. Духовное содержание далеко не всегда представлено вместе с содержанием плотного гештальта. Большая его часть, как правило, так и остается вне осознания. Тем не менее именно в этой области находится самая богатая и важная часть художественно-образного содержания.

Восприятие тонкого плана. Видимая часть картины – вершина айсберга. Самое главное в произведении изобразительного искусства – то, что непосредственно не видно. Точно так же как и в музыкальном произведении, самое существенное – то, чего непосредственно не слышно.

Тонкий гештальт «балансирует» на грани между осознанностью и неосознанностью. Между этими полюсами существует некий континуум возможных состояний. Так, он может смутно ощущаться (или даже предощущаться), накладывая отпечаток на восприятие целого. Он может оказывать влияние на восприятие видимых (слышимых) элементов, их отношений и качеств. В результате восприятие этих видимых элементов может меняться в зависимости от того, с какими сторонами содержания тонкого гештальта эти элементы в данном случае взаимодействуют. Он также может «ждать своего часа» в потаенности неосознанного и выйти на авансцену сознания при наличии соответствующего контекста. Когда мы чувствуем атмосферу картины, мы имеем дело с проявлениями тонкого гештальта. Точно так же происходит и тогда, когда, глядя на лица людей, изображенных на картине, мы понимаем склад их души, их настроение и в какой-то мере способны сказать, какие мысли могли бы соответствовать их характеру и состоянию.

Как уже было сказано, в отличие от плотного гештальта, данного восприятию непосредственно, тонкий гештальт в целом не проявлен. Однако его элементы обнаруживаются различными способами. *Во-первых*, их присутствие интуитивно ощущается, как некая *тонкая аура*, окружающая видимый (слышимый) образ. *Во-вторых*, они обнаруживают себя *во взаимодействиях* с другими контекстами. *В-третьих*, существуют способы вывести их на уровень *непосредственной воспринимаемости*. Это же может происходить и спонтанно.

Рассмотрим эти три случая чуть более подробно. Интуитивно ощущаемая тонкая аура – это, конечно, в значительной мере лишь образ. Однако за ним стоит вполне реальный опыт и вполне реальная практика. Без этого опыта и без умения ориентироваться в нем какая-либо художественная творческая деятельность была бы просто невозможной. Любое настоящее художественное произведение несет в себе нечто несводимое к сумме того, что в нем в явном виде и объективно представлено.

Первоначально это ощущается как «нечто». Мы просто чувствуем его присутствие, но не можем объяснить, что оно та-

кое. Следующий шаг – обретение этим «нечто» неповторимого своеобразия, делающего его безошибочно узнаваемым. *Нечто вообще* превращается в *конкретное нечто*, хотя и остается по-прежнему необъяснимым и невыразимым. Так, мы узнаем ауру любимого произведения и не спутаем ее ни с чем другим. В значительной степени именно потребность ощутить ее вновь и заставляет возвращаться к уже слышанной музыке, неоднократно виденным картинам и т.д. Существует что-то похожее и в нашем обыденном опыте. Например, нам иногда так хочется вернуться туда, где прошла значительная часть нашей жизни. Вдохнуть «тот самый» воздух. Последний пример отчетливо демонстрирует, что тонкий гештальт и его восприятие есть феномены, выходящие за пределы собственно художественной реальности. Они свойственны комплексной реальности вообще.

Мы воспринимаем и человека, особенно близкого или любимого человека. Но не только. Человек, которого мы видим впервые, может произвести на нас неизгладимое впечатление именно своим тонким гештальтом, воспринимаемым в качестве тонкой ауры. Причем известны многочисленные примеры, когда это впечатление входило в явное противоречие с отчетливо воспринимаемыми качествами плотного гештальта. Так, маленький рост Наполеона Бонапарта (характеристика плотного гештальта) заслонялся ощущением величия его личности (характеристика тонкого гештальта). Другой известный пример – физически некрасивый Николо Паганини (плотный гештальт), внешний облик которого как бы менялся во время игры на скрипке (тонкий гештальт). Здесь уже имело место именно *взаимодействие* образа человека и исполняемой им музыки.

В новелле Генриха Гейне «Флорентийские ночи» это «волшебное преображение» Паганини описывается удивительно ярко и убедительно: «Уже при первом ударе его смычка обстановка, окружавшая его, изменилась; он со своим нотным пюпитром внезапно очутился в приветливой, светлой комнате, беспорядочно-весело убранной вычурной мебелью в стиле помпадур: везде маленькие зеркала, позолоченные амурчики, китайский фарфор, очаровательный хаос лент, цветочных гирлянд, белых перчаток, разорванных кружев, фальшивых жемчугов, раззолоченных жестяных диадем и прочей мишуры, переполняющей обычно будуар примадонны. Внешность Паганини тоже изменилась и притом самым выгодным для него образом: на нем были короткие панталоны из лилового атласа, белый,

расшитый серебром жилет, кафтан из светло-голубого бархата с золотыми пуговицами; старательно завитые в мелкие кудри волосы обрамляли его лицо, совсем юное, цветущее, розовое, сиявшее необычайной нежностью...»².

Чудесное преобразование героя – образ достаточно известный. Вот пример, взятый из ирландской саги «Бой Кухулина с Фердиадом»: «Тогда произошло с Кухулином чудесное искажение его: весь он вздулся и расширился, как раздутый пузырь, он стал подобен страшному, грозному, многоцветному, чудесному луку, и рост храброго бойца стал велик, как у фоморов, далеко превосходя рост Фердиада»³.

Противоречие между тонким и плотным гештальтами имеет тенденцию развиваться и разрешаться в гармонию высшего порядка. При этом плотный гештальт переосмысливается и начинает восприниматься «в новом свете».

Второй способ осуществления частичного выхода тонкого гештальта из состояния непроявленности, как было сказано, связан с взаимодействием конъекта с другими конъектами. Воздействие конъектов друг на друга проявляется, в первую очередь, в том, что присутствие одного конъекта меняет что-то в характере впечатления, производимого другим конъектом.

Вообще примеров, иллюстрирующих такого рода закономерность, можно найти множество и в искусстве, и в жизни. Любой художник может рассказать немало случаев из собственной творческой практики, когда нахождение одного только элемента композиции заставляет по-иному засветиться целое произведение. Этот элемент как бы замыкает некую невидимую цепь, и что-то включается, появляется жизнь, свет, дыхание, смысл, целостность, законченность. Так проявляется для нас «невидимое» взаимодействие элементов произведения на тонком плане.

Умение чувствовать эти взаимодействия, реагировать на них, работать с ними – необходимая составляющая творческой интуиции художника. Когда эта интуиция действует, подбор и соединение элементов происходит с учетом тонкого плана, происходит формирование не только плотного, но и тонкого гештальта. Тогда мы чувствуем исходящую от произведения силу. Не существенно, что это за элементы. Это могут быть краски,

² Гейне Г. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1958. Т. 6. С. 369.

³ Ирландские саги. ПГД., 1933. С. 162.

звуки, это могут быть слова, в зависимости от специфики того или иного вида искусства. В любом искусстве этому моменту придается огромное значение. Например в портретной живописи все элементы фона, все его качественные характеристики нацелены на максимально полное выявление тонкого гештальта основного образа.

В обыденной жизни мы на каждом шагу сталкиваемся с действием фактически той же самой закономерности. Формируя свой внешний облик, подбирая прическу, детали костюма и пр., человек, как правило, действует не только с учетом плотного гештальта, но в меру своих способностей выходит в тонкий план. То же самое можно сказать и о формировании образа собственного жилища.

А не приходилось ли вам наблюдать, как с приходом того или иного человека что-то неуловимое происходит со всей окружающей обстановкой? Реагирует все – и растения, и камни, и воздух, и шум деревьев, и даже сияние солнца может измениться в зависимости от того, в чьем обществе вы воспринимаете его свет. С другой стороны, поместив человека в иное окружение, мы начинаем видеть его в ином свете, и то, чего мы до этого не замечали, вдруг обнаруживается с неожиданной ясностью.

Непосредственное, осознанное и осмысленное восприятие тонкого гештальта – явление не столь частое. Как правило, это требует развития определенных способностей. В цитированной уже новелле Г. Гейне есть такая характеристика способности ее героя воспринимать тонкий план музыкального произведения: «Что касается меня, то ведь вы знаете мое второе музыкальное зрение, мою способность при каждом звуке, который я слышу, видеть соответствующий звуковой образ; с каждым новым звуком его смычка передо мной вырастали зримые фигуры и картины; языком звучащих иероглифов Паганини рассказывал мне множество ярких происшествий, так что перед моими глазами разворачивалась игра цветных теней, причем сам он со своей скрипкой неизменно оставался ее главным действующим лицом».

Одна из основных задач художественной психотехники как раз и состоит в развитии такого рода способности. Правда, здесь уже речь идет о развитой способности достаточно подробного и детализированного «чтения» тонкого гештальта. Чтения произвольного и целенаправленного. Что касается спонтанных «прозрений», то они, безусловно, случались с каждым. Кому не

приходилось по первому взгляду на человека угадывать что-то в его характере или судьбе? Или на основе своего впечатления о художественном произведении делать верные выводы о его авторе? Такое случается с каждым. Другое дело – суметь сделать это сознательно, понимать, как это делается, уметь не только повторить такого рода действие, но и научить этому другого. Это и есть сознательная техника.

Взаимодействие планов. Поскольку каждый конъект несет в себе оба плана (плотный и тонкий), вопрос об их взаимодействии оказывается вполне закономерным. Прежде всего разберемся, как соотносятся их основные характеристики. Перечислим наиболее существенные отличия плотного и тонкого гештальтов.

1. Плотный гештальт может быть охарактеризован как *явный*, непосредственно данный восприятию. Мы его либо видим, либо слышим, либо и видим и слышим одновременно. В отличие от этого, тонкий гештальт следует определить скорее как *неявный или непроявленный*. Вообще-то он проявляется, но, как правило, не сразу, постепенно, чаще косвенно и никогда полностью. Основное его содержание так и остается подводной «частью айсберга».

2. Плотный гештальт обладает определенной и устойчивой структурой. Поэтому он может быть охарактеризован как *структурированный*. Поскольку тонкий гештальт никогда не дан нам целиком, то вопрос о его структуре нет возможности как-то обсуждать. Он всегда предстает перед нами как нечто трудноуловимое, неопределенное, размытое и расплывчатое. Мы вправе определить его в этом отношении как *размытый*.

3. Плотный гештальт можно охарактеризовать еще как *ясный*, а тонкий – как *призрачный или туманный*. Если предыдущая характеристика касалась его объективной стороны, то данная относится к постижению его субъектом.

4. Плотный гештальт дается субъекту *в акте восприятия*. Он, как мы уже говорили, непосредственно видим, слышим и т.д. Тонкий гештальт дается не в акте восприятия как таковом, а *в акте осознания*. Из того, что мы видим плотный гештальт, еще не следует, что мы так же хорошо прозреваем тонкий. Поэтому плотный гештальт можно определить как *сенсорно воспринимаемый*, а тонкий – как *осознаваемый или интуитивно постигаемый*.

5. Плотный гештальт дан нам со стороны *формы*. Его содержание мы познаем через восприятие формы, в опоре на восприятие формы. Его содержание предстает перед нами всегда оформленным. Содержание тонкого гештальта непосредственно осознается нами, и оно не имеет жесткой привязки к форме. Можно сказать, что мы постигаем тонкий гештальт непосредственно со стороны *содержания*.

6. Плотный гештальт *стабилен*. Он не меняется в процессе восприятия. Процессуальность музыки и иных временных видов искусства к данному вопросу отношения не имеет. Речь в данном случае идет о стабильности по отношению к процессу восприятия. В отличие от него, тонкий гештальт *динамичен и вариативен*. Он не просто меняется в процессе восприятия, не только развивается и наполняется все новым содержанием, но и реагирует, отзывается на то, что происходит в данный момент в нашем сознании, на наши мысли и чувства, слова и образы и т.д. Он – живая душа конъекта. Его динамика есть жизнь, та самая «внутренняя жизнь образа», о которой так часто говорится и пишется.

7. Плотный гештальт *единообразен*. Не в том, конечно, смысле, что все плотные гештальты похожи друг на друга, а в том, что он равен сам себе, т.е. предстает перед нами всегда в одном и том же облике. Тонкий гештальт *многолик*, и это его сущностная характеристика. Подобно мифическому Протею, он может являть себя в самых разных обличьях, оставаясь при этом самим собой. Такая многоликость – очень важная особенность тонкого гештальта и может разнообразно использоваться в психотехнической практике.

8. Основой плотного гештальта являются *внешние* характеристики образа. Содержательное ядро тонкого гештальта составляют характеристики *внутренние*. Это не означает, что тонкий гештальт ограничивается этим. Это означает, что такова его содержательная направленность, внутренняя тенденция развития. Как у реки есть свое течение, так есть свое течение и у тонкого гештальта. И течение это направлено от внешнего к внутреннему, от материального к идеальному, от объекта к субъекту, от чуждости к чужности.

Мы видим, что по важнейшим своим характеристикам плотный и тонкий гештальты дополнительны друг по отношению к другу. Эта дополнительность служит косвенным указанием на

то, что между ними существует взаимодействие, взаимообусловленность. Их взаимодействие носит весьма непростой характер, в нем есть определенная двойственность, тоже своего рода антиномичность. С одной стороны, тонкий гештальт бесструктурен и образует некое смысловое поле, окутывающее плотный гештальт. И в этом смысле в любой точке плотного гештальта присутствует тонкий гештальт во всей своей полноте.

С другой стороны, тонкий гештальт не похож на некий раствор, в котором все его ингредиенты тщательно перемешаны и присутствуют в любой точке в одной и той же пропорции. В его смысловом поле есть зоны разрежения и сгущения. Есть определенные смысловые потоки. Есть точки, где происходит уплотнение одних содержательных компонентов, но почти полностью отсутствуют другие. Иными словами *тонкий гештальт распределен относительно плотного*. Содержание тонкого гештальта распределяется по «телу» плотного *неравномерно*. Это хорошо осознается в процессе практических занятий.

Так течения в океане, а также его флора и фауна распределены относительно рельефа дна и иных константных географических характеристик. Можно сказать и по-другому: каждый элемент плотного гештальта как бы «выбирает», какие компоненты тонкого гештальта притягивать, а какие отталкивать. В свою очередь, компоненты тонкого гештальта «выбирают» те структурные элементы плотного, которые им «по душе», – так птицы выбирают дерево, на котором они будут вить гнездо. Надо только помнить о том, что данное отношение имеет не жесткий, а вероятностный характер: ведь и птица не всегда сидит в своем гнезде.

Таким образом, на основе формы плотного гештальта образуется форма тонкого. Возникает что-то вроде «карты» сгущений и разрежений его содержательных ингредиентов.

Итак, отношение тут приблизительно такое: плотный гештальт стабилен и структурирован. Тонкий – текуч и размыт. Однако между структурными элементами плотного гештальта и содержательными ингредиентами тонкого действуют *силы притяжения и отталкивания*. Они-то и образуют некое подобие формы (нечеткую, «призрачную» форму) тонкого гештальта.

Впрочем, не только они. Силы притяжения / отталкивания действуют и внутри тонкого гештальта как такового. Есть смыслы, которые «тянутся» друг к другу, а есть такие, которые отталкиваются. Образуются «сгустки» смыслов, которые и распре-

деляется по телу плотного гештальта. *Видеть форму тонкого гештальта, видеть эти сгустки смыслов и их распределение относительно формы плотного гештальта – высшее искусство в плане художественного восприятия. Это мастерство приходит лишь с опытом.*

Видение тонкого гештальта есть процесс существенно иной, нежели обычное зрительное восприятие. Мы видим *не столько глазами, сколько сознанием*. Осознаваемое содержание накладывается на структуру зрительного (слухового) образа, не берется из него, а добавляется к нему. Происходит видение внутреннего во внешнем. Это можно охарактеризовать как *проявление* невидимой части тонкого гештальта. С невидимой частью связана некоторая неопределенность: мы не знаем происхождения всего содержания этой части. В какой-то мере она является плодом творческой реконструкции на основе информации, получаемой через «обычные» органы чувств, синтезируемой с данными памяти. В какой-то мере она, возможно, основывается на данных так называемого «сверхчувственного восприятия». В данный момент нас эта проблема не особенно интересует. Нас занимает вопрос о взаимодействии этой части содержания с той, которая связана с плотным гештальтом. Последний выполняет структурирующую, так сказать, «скелетную» функцию в отношении всей совокупности содержания конъекта. Опираясь на него, мы способны «дотянуться» до невидимых, неосознаваемых горизонтов содержания.

Для этого мы можем воспользоваться некоторыми закономерностями взаимодействия плотной и тонкой частей конъекта, его, так сказать, плотного и тонкого тела. Тонкое содержание, как некое многомерное поле, наполняет, намагничивает собой структуру (форму) плотного тела конъекта. Эта поляризованность может быть выявлена в процессе интенсивной проработки конъекта, включения его во взаимодействие с другими конъектами и т.д. Здесь мы фактически имеем дело с тонким аспектом формы. Нет никакой необходимости доказывать, что художественная форма в значительной мере реализует именно это «таинственное» взаимодействие видимого и невидимого, плотного и тонкого аспектов. Собственно, проблема художественной формы, художественного содержания и их диалектической связи в значительной мере погружена в проблему взаимодействия плотного и тонкого планов существования конъекта.

Теперь представим себе, что перед нами художественное полотно, пейзаж. Предположим, картина эта такова, что с первого взгляда на нее мы чувствуем, как она «дышит покоем». Скорее всего, это означает, помимо прочего, что в картине существует некий полюс покоя, некоторая точка, где с наибольшей (для этой конкретной картины) силой сосредоточено именно это эмоциональное качество. Противоположное эмоциональное качество тоже, по всей видимости, тем или иным способом локализуется в структуре картины. Оно может быть сосредоточено в какой-то иной точке или, скажем, образовать своеобразный «пояс» напряжения. Тем или иным способом пара «покой – напряжение» локализуется относительно формы плотного гештальта. И эта локализация может быть выявлена. Сам процесс выявления представляет собой основу для тренинга соответствующих способностей.

Далее, выражение «дышит покоем», скорее всего, не просто некий эмоционально наполненный образ, а констатация того, что действительно имеет место в комплексной реальности этой картины. Покой и напряжение и вправду могут «дышать», т.е. образовывать некий ритмический волновой процесс взаимодействия полюсов во времени.

Если мы пойдем в своем исследовании дальше, то обнаружим, что картина дышит не только покоем и не только дышит. Форма картины насыщена и другими эмоционально-смысловыми элементами, которые так или иначе проявляют себя как в пространстве, так и во времени картины, т.е. наполняют пространственно-временную структуру ее существования. Есть иные полюса, пояса и зоны, образующие вектора и ритмы взаимодействия на «тонком плане» жизни картины. Все это вместе образует тонкий аспект взаимодействия формы и содержания. Следовательно, появляется возможность говорить о тонком аспекте содержания и тонком аспекте формы. *И не только говорить, но и реально работать с ними.*

Так, выявляя тонкий аспект формы картины, мы обнаружим «точки» и «линии», которые на плотном уровне как бы не проявлены с помощью «физического» цвета и «физической» формы. Мы также увидим, что картина структурирует не только то пространство, которое находится в пределах, обозначенных ее рамкой, но и внешнее по отношению к ней пространство. Она имеет дополнительные границы (причем не одну, а несколько) и задает смысловую неравномерность этого внешнего простран-

ства. Кроме того, она имеет свои временные, ритмические параметры жизни на тонком плане.

Внутреннее время – важный параметр любого феномена комплексной реальности. Для каждого конъекта существуют свое выражающее его природу внутреннее время, свой внутренний пульс и даже система ритмов. Очень важное направление тренингов – развитие способности чувствовать внутреннее время разных вещей и психосущностей. Так, можно сравнивать внутреннее время тянущихся звуков различного тембра, внутреннее время разных камней, растений. И, конечно же, внутреннее время – существенная характеристика портрета (фантома), а также пейзажа. Внутреннее время архитектурного сооружения и интерьера вступает во взаимодействие с внутренним временем живых людей, оказывая на них влияние.

Получается, что любое произведение, независимо от вида искусства, имеет и свою временную, и свою пространственную форму. Этим *замыкается связь между так называемыми пространственными и так называемыми временными искусствами*. На тонком плане это деление если не теряет свой смысл полностью, то, во всяком случае, значительным образом этот смысл преобразует.

Существенно, что тонкий аспект формы, хотя и не совпадает с плотным аспектом (образуя его дополнение/продолжение), находится с ним в достаточно тесной связи. Будет правильным воспринимать их как две стороны (два плана, два аспекта) единой формы. Опираясь на один аспект, мы можем осуществлять движение сознания в сторону освоения их единства.

Итак, взаимодействие плотного и тонкого аспектов формы и содержания конъекта (произведения) создают основу для реального действия, направленного на достижения более полного и глубокого их осознания. И это первая закономерность, на которую можно опереться в этом движении.

Вторая закономерность (второй путь) заключается в том, что плотный план конъекта может служить в качестве экрана («дисплея») при восприятии реакций конъекта на взаимодействие с другими конъектами. При этом «иллюзорные» модификации параметров плотного гештальта проявляют, делают видимыми реакции невидимой части конъективного целого. Определенным способом созерцая портреты на фоне сменяющих один другой музыкальных отрывков, присутствующие ясно и отчетливо

видят, что изображенные на портретах люди по-разному реагируют на музыкальные образцы.

Наиболее продуктивным является соединение обоих путей. Мы легко можем обнаружить, что реакции плотной части конъекта на стимул, как правило, тоже распределены относительно его структуры. Иными словами, как реакции человека редко бывают тотальными, локализуясь в какой-то части его тела (улыбка, взгляд, жест, вазомоторная реакция и т.д.), так и конъект реагирует частями. И разные части могут давать реакции разного характера и реагировать так же избирательно, как и разные части человеческого тела. Хотя, за этими разными реакциями разных частей тела стоит единый и целостный человек, реагирующий разными частями тела на различного рода стимулы. Оба пути связаны между собой еще и потому, что представляют единство противоположностей статического и динамического аспектов взаимодействия внутреннего и внешнего планов.

Манипуляции с тонким планом. Сейчас мы говорили о взаимодействии плотного и тонкого гештальтов в процессе их восприятия – осознания. Но этим дело не оканчивается. Неужели в комплексной реальности наше с ней взаимодействие ограничивается лишь ее восприятием? В объективной реальности мы ведь не только ощущаем, воспринимаем, мыслим, но и действуем; не только отражаем реальность, но и как-то преобразуем ее. То же самое справедливо и для комплексной реальности. Мы также *можем ее активно преобразовывать, действовать в ней*. Для этого необходимо быть в нее органически включенным, т.е. самому выступать в качестве органически связанного с ней конъекта. Таким образом, можно говорить не только о комплексном восприятии, комплексном сознании, комплексном мышлении, но и о *комплексном действии*.

В любом действии мы что-то с чем-то соединяем, что-то от чего-то отделяем, что-то куда-то перемещаем. Иными словами, мы активно включаемся в происходящее в объективной реальности движение и начинаем как-то управлять им. То же самое мы можем делать и в комплексной реальности. В объективной реальности мы можем изменять и сами себя. То же самое относится и к комплексной реальности, только методы здесь несколько иные. Здесь, так же как и в объективной реальности, существуют возможности непреднамеренных действий с негативными последствиями. Поэтому и в комплексной реальности необходимо соблюдать меры предосторожности, заботиться о

соблюдении соответствующей «техники безопасности». На чем же основана возможность практического действия в комплексной реальности? Фактически она основана на трех вещах.

Во-первых, на том, что необходимой стороной конъекта является его внешний, объективный (объектный) аспект. Он-то и поддается манипулированию. На него можно воздействовать, его можно перемещать, его можно помещать в те или иные контексты.

Во-вторых, на существовании определенной связи между внешним, объектным аспектом конъекта и внутренней его стороной. Поэтому, меняя что-то во внешнем плане, мы производим соответствующие изменения на плане внутреннем. В том числе мы можем изменить самих себя, свой характер и даже свою судьбу.

В-третьих, существует принципиальная возможность значительно более глубоко и непосредственно воздействовать на внутренний план. Опирается эта возможность на гибкость связи между тонким и плотным планами конъекта. Гибкость этой связи позволяет что-то делать с тонким гештальтом, как-то на него воздействовать, осуществлять те или иные преобразования. Эти преобразования могут быть двух типов.

Преобразования первого типа не касаются собственно связи тонкого и плотного гештальта. То есть тонкий гештальт остается «привязанным» к своему основному носителю. В этом случае тонкий гештальт можно, во-первых, «накачивать», т.е. наполнять его дополнительной информацией (например обучать фантома) и заряжать энергетически. Во-вторых, его можно «раскачивать» – это означает воздействие на него стимулами, находящимися в резонансе с характеристиками, которые он обнаруживает. Тем самым мы усиливаем их звучание, делаем более отчетливыми. В-третьих, его можно «раскручивать» – ставить в новые и новые контексты, обнаруживая при этом все новые грани и содержательные глубины. «Раскручивание» служит дополнительным средством интуитивного анализа образа.

Преобразования второго типа предполагают отделение тонкого гештальта от своего первоначального носителя и перенос на другой плотный гештальт. Новый носитель не обязательно должен представлять собой некий художественный текст. Это может быть любой объект, обладающий относительно устойчивой структурой. Здесь также могут быть три основных варианта: собственно перенос, слияние и вычленение

(разделение). Чаще всего эти варианты каким-то образом сочетаются друг с другом. Возьмем простой пример. Пусть у нас есть две картины. На одной изображен букет цветов, на второй – женщина, задумчиво сидящая на скамейке. С помощью специальных технических приемов мы можем усилить ощущение аромата цветов, а затем, «отделив» этот аромат от изображения цветов на первой картине, перенести его на картину с женщиной, предоставив ей возможность вдохнуть и ощутить его, как-то прореагировать и выразить свое к нему отношение. В данном случае мы переносим не весь тонкий гештальт и все то, что удастся перенести, но именно ту его составляющую, которую мы заранее предназначили для переноса. Перенос здесь сочетается с вычлениением. Если теперь мы захотим добавить сюда свежесть морского ветра, взятую из какой-то еще картины, то в результате получится слияние тонких гештальтов, взятых из двух разных картин и перенесенных на третью картину.

Мы еще убедимся в том, что *возможность манипулирования с тонким гештальтом открывает богатейшие возможности для решения самых разнообразных психотехнических задач.*

В искусстве находят отражение принципы взаимодействия планов, о которых идет речь. При этом возникают даже более сложные комбинации. Таков, например, знаменитый «Нос» Гоголя. Здесь, помимо прочего, происходит отделение части плотного гештальта от целого. Оно сопровождается переносом на нее качеств целого. Возможность отделения и перемещения *тонкого гештальта* и комплекса добавленных свойств иллюстрируют сказки «Тень» Андерсена, «Рыбак и его душа» Уайльда и другие. Отделение, перемещение, слияние (при многократном осуществлении переходящее в *накопление*) – эти действия позволяют достигать разнообразных результатов. Их можно использовать также и для самоизменения.

В практической актерской психотехнике постоянно решаются задачи, связанные с тонким планом образа. Михаил Чехов предлагает лепить сценический образ, работая фактически с тонким его планом: в частности, он говорит о необходимости создавать себе воображаемое тело и формировать воображаемые центры этого тела. Многие идеи Станиславского также направлены на формирование тонкого плана образа: к ним относится требование тщательной проработки предыстории героя, его личностных особенностей, вкусов, предпочтений и т.д.

С помощью таких методов удается выстроить убедительный и сильный тонкий гештальт. Он, в свою очередь, оказывает затем активное воздействие на плотный уровень, обеспечивая внутреннюю жизнь художественного образа.

Тонкий гештальт – душа художественного образа. И не только художественного образа, но и любого конъекта вообще. Работа с тонким гешталтом – важнейшая составляющая в системе художественной психотехники.

Практикум к главе седьмой

Тонкий гештальт складывается из добавленных свойств. Добавленные свойства суть то, что можно почувствовать (обнаружить) в тонком гешталте при соответствующей настройке восприятия. Данная группа упражнений посвящена развитию навыков восприятия и осознания добавленных свойств, «видения» тонкого гештальта. Нам желательно уметь не только распознавать те или иные тонкие элементы и структуры, но и давать им характеристику, причем как *качественную*, так и *количественную*. Подобное умение имеет исключительно большое значение в художественной деятельности, где «чувство меры» является одним из постоянных ориентиров и внутренних инструментов художника. Это чувство меры относится не только к отчетливо видимому и отчетливо слышимому, но и к тому, чего нельзя непосредственно увидеть, услышать, потрогать, измерить с помощью линейки, весов или какого-либо иного прибора.

Добавленные свойства во многих случаях поддаются некоторому измерению. Можно, в частности, сравнивать конъекты по степени выраженности (присутствия, активности) в них того или иного добавленного свойства. Можно также выстраивать их в ряды по мере увеличения (убывания) данного свойства. Все эти процедуры, помимо исследовательского, имеют собственно тренинговый характер, так как здесь отрабатываются и закрепляются навыки взаимодействия с тонким гешталтом и составляющими его компонентами.

К наиболее важным задачам упражнений данного раздела следует отнести:

- развитие навыка (а затем и постоянной привычки) *осознанно реагировать* на тонкий гештальт и его составляющие;
- выработку умения *целенаправленно обнаруживать* наличие или отсутствие тех или иных добавленных свойств и давать

предварительную (интуитивную) оценку степени их выраженности в данном конъекте;

– овладение техникой *сравнения* конъектов относительно тех или иных добавленных свойств;

– развитие способности *целостного видения тонкого гештальта (и его структуры)*, на основе которого можно переходить к освоению приемов их практического преобразования.

Прежде чем переходить к изложению практической части, напомним, что добавленные свойства могут относиться к самым разнообразным сторонам реальности, и потому существует бесконечное число способов их классификации. Однако среди них есть один, имеющий для нас исключительно большое значение. Это различие свойств, характеризующих неодушевленные предметы, а также предметы одушевленные, но без учета их одушевленности. Человек имеет вес и объем, подобно камню или иному предмету. Мы обозначаем такие характеристики с помощью аристотелевского термина «*чтойность*». Те характеристики, в которых выражена сознательная и свободная природа человека, характеристики душевного и духовного порядка, мы обозначаем термином «*ктойность*». Иными словами, *чтойность* – это то, что делает меня *чем-то*, а *чтойность* – то, что делает меня *кем-то*. Вот и все. Поясним на простом примере. Обмакнем кисть в краску и положим один мазок на лист бумаги. Спросим, теплый он или холодный, жесткий или мягкий. Эти качества тонкого гештальта будут относиться к *чтойности*. Теперь зададим другой вопрос: добрый он или злой? Здесь мы переходим в область *чтойности*.

Характеристики *чтойности* легко спутать с полисубъектностью. Однако это разные вещи. Пока мы *изучаем* конъект, тестируем его, исследуем, манипулируем с ним, он остается объектом нашего интереса, хотя и обладающим качествами живого, более того, сознательного существа. Лишь с того момента, как он начинает проявлять свою автономную, *свободную сознательность и волю*, с того момента, как мы вступаем с ним в равноправный диалог, мы переходим на позицию собственно полисубъектности.

Естественно предположить, что *чтойность* осваивать легче, так как она вроде бы проще по своей природе. Однако практикой это никак не подтверждается. Веселое мажорное трезвучие воспринимается всеми и без какого-либо напряжения. Однако веселость относится к *чтойности*. Поэтому целесообразно че-

редовать те и другие характеристики, выстраивая между ними связи, устанавливая параллели. Кроме того, как мы уже говорили, чтойность легко превращается в ктойность и наоборот.

Упражнения этого раздела разбиты на несколько групп, в соответствии с характером наиболее важных психотехнических приемов, используемых в каждом из них.

Первая такая группа посвящена отработке двух приемов, в чем-то очень сходных, в чем-то прямо противоположных. Назовем эти приемы так: а) *интуитивная оценка по заданному критерию*, б) *направленная реконструкция*. Общее в этих двух приемах то, что и в первом, и во втором случае сознание получает интересующую его информацию как бы непосредственно «из рук интуиции». Или можно применить еще такую метафору: сознание и подсознание устанавливают контакт «в режиме онлайн». Мы непосредственно узнаем о чем-то, что «это – так», но не можем ответить на вопрос «почему?».

Теперь о различиях. Интуитивная оценка конъекта по заданному критерию основывается на том, что в комплексной реальности нет такого качества (свойства, параметра), относительно которого нельзя было бы как-то оценить любой конъект и сравнить его с любым другим конъектом. Здесь постоянно и с огромной силой (убедительностью) проявляется *универсальная связь всего со всем, присутствие всего во всем*. Это, с одной стороны, выглядит как универсальный резонанс, заставляющий любой конъект, так или иначе, отзываться на любую вибрацию, «откликаться на любое имя». С другой стороны, очень напоминает то самое «универсальное оборотничество», о котором писал А.Ф. Лосев. Это – фундаментальная характеристика комплексной реальности в целом, что и дает нам возможность сравнивать звуки по их теплоте, а цвета по громкости и т.п.

Направленная реконструкция, напротив, ориентирована в сторону *предельно конкретного живого целого*. Она не стремится к той универсальности, при которой любая единичная вещь фокусирует в себе все сущее. Она воссоздает полноту характеристик данной конкретной вещи, данного конкретного явления, данного конкретного человека. Ее направленность – *неповторимость единичного*. Но не просто. Направленная реконструкция означает, что мы, пытаясь сделать достоянием сознания плоды реконструирующей деятельности бессознательного, всегда вынуждены ограничиваться лишь частью, фрагментом, аспектом конкретного целостного образа, который внутренне бесконечен

и неисчерпаем. Направленная реконструкция означает, что мы *делаем выбор*, какую именно часть этого бесконечного целого, мы будем извлекать на свет осознания.

Первая группа упражнений

Начнем с интуитивной оценки. Материал различных видов искусства используется в упражнениях на эту тему. Например, для музыки таким материалом служат музыкальные звуки и их сочетания. Этот материал несет в себе огромные возможности для работы над восприятием добавленных свойств. Предметом интуитивной оценки могут быть как сами эти свойства, так и их количественная характеристика, мера.

«Субстанция звука»

Для этого упражнения хорошо использовать клавишный синтезатор, обладающий разнообразным набором тембров, а также различного рода дудочки, колокольчики, иные источники звуков и шумов. Смысл его предельно прост. Предъявляем испытуемым два звука разного тембра и просим вообразить себе, что это некие физические тела или предметы. После этого сравним эти предметы по величине, по веществу, из которого они состоят, по агрегатному состоянию (твердое, жидкое, газообразное), по весу, по цвету, по форме, по месту нахождения, по направлению и скорости движения и т.п. Далее мысленно «потрогать» их, каковы они на ощупь. Затем «понюхать» и даже «попробовать на вкус». Хорошо, если сами участники занятий предлагают все новые критерии оценки.

Обратим внимание, что здесь происходит оценка звуков именно со стороны добавленных свойств. Можно, например, представить себе другое упражнение (назовем его «источник звука»), где предлагается оценить на слух вес, форму, материал и другие характеристики, относящиеся к физическому источнику звука. Например сказать, из чего сделана флейта, каков по весу и форме колокол. Особенно разнообразный материал в этом отношении представляют собой шумовые источники звуков. Так, звук капли, ритмично падающей в сосуд, дает возможность для размышлений на тему о размерах и форме сосуда, о характере жидкости, высоте падения капли и прочее. Можно даже попытаться сделать эскиз этого сосуда. А затем сравнить с настоящим. В данном случае предметом интуитивной оценки

оказываются не добавленные свойства звука как элемента комплексной реальности, а объективные физические параметры тел, служащие источниками звука.

«Характер звука»

Это упражнение является логическим продолжением предыдущего. Но если предметом интуитивной оценки в первом упражнении была «чтойность», то теперь ею становится «ктойность». Два звука сравниваются не как что-то, а как кто-то, как две *персоны*. В характерах этих персон и надо теперь разобраться. Сначала следует придерживаться правила давать оценку интуитивно и непосредственно, не прибегая к каким-либо доводам. Затем в качестве приема можно добавлять в вопросы некий вспомогательный контекст. Например можно представить, что вы менеджер и к вам на работу пришли устраиваться два человека. Но место у вас одно, и нужно сделать выбор. Вот теперь и доводы пригодятся. Но только базируются они на ваших непосредственных интуитивных оценках. Так, отстраняя одну из кандидатур, вы можете исходить из того, что он слишком непоследовательный, слабохарактерный, агрессивный и т.п. Другой может оказаться обладателем сильной воли, решительным, последовательным и честным.

Хороши сравнения по выбранному критерию. Берем два звука («персоны») и договариваемся сравнивать их по степени жизнелюбия, по способности к сосредоточению, по доброте и по отношению к природе. Предложения могут поступать самые разные, и желательно испытать все приходящие на ум варианты.

То, что можно делать с отдельными звуками, осуществимо и с их сочетаниями—созвучиями (аккордами).

«Превращение»

Взять в руки колокольчик. Сконцентрировать внимание на его материале (веществе), весе, форме. Затем послушать, как он звучит, предельно сконцентрировав свое внимание на качествах «звуковой субстанции». Это значит произвести интуитивную оценку тех добавленных свойств, которые удастся осознать. Вновь взять его в руки. Попытаться найти эти же добавленные свойства в «молчащем» колокольчике. Сосредоточиться на идее перехода этой единой внутренней сути из вещественной формы в звуковую. Отчетливо осознать неизменную самотождествен-

ность его сути, которая при этом превращении меняет лишь внешние свои проявления.

Затем то же самое сделать с деревянной (или бамбуковой) флейтой. Ощупать инструмент. Постучать по нему и вслушаться в этот звук. Потом подуть. Осознать, что во всех трех случаях мы имеем дело с единой сутью, которая «прячется» под разными манифестациями. Эта единая суть проявляет себя в общих компонентах именно тонкого гештальта. Плотные гештальты флейты и ее звука имеют мало общего.

Далее это упражнение можно разнообразить путем варьирования источника звука. Брать разные материалы, в том числе и жидкости, воду, прежде всего. Вслушаться в звук воды, издаваемый разными способами, сконцентрироваться на внутреннем тождестве разных феноменов. Сравнить со звуками других жидкостей (например растительного масла).

«Пейзаж»

Демонстрируется репродукция пейзажа. Задания:

- Найти самую спокойную (неспокойную) точку. Теперь теплую (холодную), добрую (злую) и т.д.
- Выбрать две точки, которые сильнее всего притягиваются друг к другу.
- Выбрать две точки, которые сильнее всего отталкиваются друг от друга.
- То же, но для трех (четырех) точек.
- Определить отношения притяжения/отталкивания между предметами, изображенными на картине.
- Представить эти отношения как симпатию/антипатию.
- Представить эти отношения как понимание/непонимание, заинтересованность/отчужденность и т.д.
- Осознать один из предметов в качестве заколдованного (превращенного) человека; «расколдовать» и оценить, как в нем развиты те или иные человеческие качества.
- Один из предметов (неизвестно какой) является заколдованным человеком. Найти этот предмет, расколдовать и описать.
- Два предмета (неизвестно какие) являются заколдованными людьми. Найти, «расколдовать», определить их отношения.

Это упражнение можно делать, опираясь непосредственно только на интуицию, а можно использовать фантом в качестве

помощника. Можно воспользоваться маятником или иными приспособлениями, о чем в дальнейшем мы еще будем говорить.

Примечание. Когда это упражнение проводится в группе, дополнительным показателем его успешности является консенсус участников, при условии, что результаты достигаются независимо друг от друга.

«Металлы»

Вариант 1. Предлагается внимательно рассмотреть, подержать в своих руках набор образцов металлов. Затем даются следующие задания:

- Определить для каждого металла максимально соответствующее ему свойство человеческого характера.
- Пусть даны два металла. Выбрать человеческое качество, свойство или состояние души. Сравнить образцы относительно этого качества или состояния, определив, в каком из них оно присутствует в большей степени. То же самое проделать с другой парой металлов. Затем сменить оцениваемое качество.
- Пусть дано некоторое множество образцов металлов (не больше семи–восьми). Задать качество, относительно которого металлы будут оцениваться и сравниваться. Затем попробовать выстроить ряд по убыванию (возрастанию) этого качества.
- За исходный берется тот же набор металлов. Задача заключается в том, чтобы найти среди них хотя бы одну пару, несущую прямо противоположные (полярные) качества. Задания можно усложнять и варьировать.

Вариант 2. На столике лежат образцы металлов. На стене – портреты. Предлагается решить следующие задачи:

- Найти хотя бы несколько образцов металлов, которые по своему характеру соответствуют характеру каких-либо людей, изображенных на портретах.
- Найти хотя бы несколько образцов металлов, которые по своему характеру составляют прямую противоположность каким-либо портретам.
- Попытаться сравнить металл с соответствующим ему портретом и определить, где именно (в металле или на портрете) общее для них качество выражено сильнее и отчетливее.

Для усиления эффекта образцы металлов рекомендуется брать в руки.

«Много, мало, достаточно»

Вариант 1. Участники разбиваются по двое. Каждому дается инструкция нарисовать круг, затем взять цветной карандаш и рисовать внутри этого круга маленькие кружочки (квадратики, треугольники и т.д.). Количество последних определить интуитивно: столько – мало, столько – много, а столько – достаточно. Листками с этими рисунками поменяться с партнером. Рассматривать их с такой установкой, как читают письмо, изучают почерк, фотографию, т.е. как нечто выразительное и красноречивое. Затем без каких-либо комментариев вернуть рисунки.

Обсудить ощущения, возникавшие по ходу выполнения задания.

Это упражнение можно различным образом модифицировать. Например, можно не рисовать, а класть спички, камушки или какие-либо иные предметы на кусок картона.

Вариант 2. Заранее подготавливается и ксерокопируется рисунок, на котором изображен маленький одноэтажный домик с участком, окруженным низкой изгородью. На участке ничего нет. Задание состоит в том, чтобы нарисовать то количество деревьев (кустов), которое интуитивно кажется достаточным. Вместо деревьев на участке можно рисовать цветы на клумбе и т.д.

«Точки»

Играют двое. На листе бумаги в центре стоит одна единственная точка. Каждый из партнеров имеет право за один ход поставить одну точку. Задача одного состоит в том, чтобы сделать «рисунок» как можно более напряженным. Другой, напротив, – старается сделать его как можно более спокойным и уравновешенным. «Ходят» по очереди.

«Цвета»

Вариант 1. На столе в произвольном порядке лежат образцы цветов. За один ход можно изменить положение одного цвета в ряду. Задачи игроков аналогичны игре «Точки».

Цвета можно располагать не в ряд, а по кругу, по квадрату, восьмиугольнику. В таком случае, не один образец перемещается относительно всего ряда, а два цвета меняются местами. Тогда следует ввести запрет на возврат предшествующего положения.

Вариант 2. У каждого игрока большое (но одинаковое) количество картонных кружочков или квадратиков разных цветов. Кто-то делает первый ход, кладя кусочек картона на стол. Второй игрок кладет рядом свой образец. Цели те же, что и в предыдущем варианте.

«Селекция»

Выложить на стол множество разных портретов. Ставится задача отобрать носителей определенного человеческого качества (честность, лживость, храбрость, трусость и т.д.). После того как это сделает один из участников группы, другой участник вносит свои коррективы. Потом третий участник и т.д. Это упражнение можно делать с помощью жезла, рамки или маятника. Например так. На карточке пишется слово, обозначающее искомое качество. Эта карточка кладется на стол. Рядом с ней помещается открытка с портретом. Между карточкой со словом и открыткой устанавливается маятник. Движение маятника покажет, как именно взаимодействует данное слово с портретом.

«Слово»

Здесь в качестве материала интуитивного анализа выступают слова незнакомого языка или слова, специально придуманные.

Слово – такой же образец комплексной реальности. Во всяком случае, оно становится таким, когда мы включаем его в контекст упражнений. С ним можно манипулировать, как с любым другим образцом. И при этом его роль особая. С его помощью проясняется и структурируется вся сумма опыта человека. Но в данном случае нас интересует его «подводная», иррациональная составляющая. Мы можем производить:

- интуитивный анализ искусственных слов,
- интуитивный анализ пар искусственных слов,
- интуитивный анализ взаимодействия искусственных слов с иными образцами (портретами, прежде всего).

Все это можно делать с настоящими словами. Но это создает дополнительные трудности. Собственные значения слов, личностные смыслы, с ними связанные, ассоциации – все это «забывает» тонкие ощущения, порождаемые непосредственно

звуковой формой слова. Поэтому лучше переходить к настоящим словам уже после того, как техника интуитивного анализа звуковой формы слова будет достаточно хорошо освоена на примере слов искусственных.

Вариант 1. Заранее готовится от 50 до 100 искусственных слов. Слова написаны на карточках. На стенде – от трех до шести портретов. Задача участника, доставая карточки по одной, раскладывать их на столики (полочки) перед портретами по принципу резонанса, определяемого интуитивно (кто какое слово «потянет» на себя).

Вариант 2. Слова классифицировать по инь-ян, пяти элементам, стихиям, цветам, эмоциям, частям света, временам года, созвездиям и т.д.

Вариант 3. Сказать, как это слово действует.

Вариант 4. Нарисовать его (может получиться абстрактная картина). Слепить из пластилина.

Вариант 5. Придумать ему подходящее значение.

Теперь ознакомимся с некоторыми упражнениями, направленными на освоение техники *направленной реконструкции*.

«Массаж»

Мысленно обследовать состояние мускулатуры фантома, уделяя особое внимание мышцам спины, плеч, рук, лица. Обнаружив зажимы, мысленно массировать их, пока не возникнет ощущение, что зажим ликвидирован. Затем поменяться ролями: фантом становится массажистом, а участник его пациентом. Несмотря на кажущуюся простоту этого упражнения, оно является довольно сильным по характеру оказываемого им действия. Дело в том, что «массаж» действительно имеет место, хотя и очень тонкий. И он, как правило, попадает в цель.

«Почерк фантома»

Глядя на портреты, реконструировать и сравнить возможные почерки изображенных на них лиц. Попробовать войти в контакт с выбранным фантомом и позволить ему писать вашей рукой. Посмотреть, изменился ли ваш почерк и как именно.

«Руки»

Глядя на портрет, мысленно подойти к изображенному на нем человеку. Затем, вежливо и осторожно взять его за руку (опять-таки, мысленно). Сказать, какие у него ладони: теплые или холодные, сухие или влажные, жесткие или мягкие? Описать все, что удалось почувствовать. Затем почувствовать, как фантом отвечает на прикосновение: активно или пассивно, открыто или закрыто и т.д.

Начав с рук, можно далее перейти к описанию походки, жестикуляции, осанки, речевых интонаций.

«Цветной голос»

Вариант 1. Определить цветовые и иные параметры голосов дикторов, актеров и т.д.

Вариант 2. Написать на листке одно слово или очень короткую фразу. Затем написать ее на разных листах фломастерами разных цветов. Держа перед собой листок с записью (определенного цвета), произнести написанное, мысленно окрасив свой голос в такой же цвет.

Сделать то же с закрытыми глазами. Цвет назначает ведущий. Можно работать с диктофоном. После того как это начнет получаться, попытаться поработать с оттенками. Затем подключить кинестетическую модальность с соответствующими субмодальностями (тепло – холод, жесткость – мягкость, скользкость – шероховатость и прочее).

Вариант 3. С магнитофоном. Произносить слово «ткань», представляя себе а) плотную бархатную ткань (заданного цвета), б) легкую кисейную и т.д. Записать на магнитофон и прослушать. Вместо инструкций можно представить себе картинки с изображением разных видов ткани. То же самое можно делать со словами «цветок», «дерево», «металл», «птица» и т.д. Здесь также хорошо использовать картинки.

Вариант 4. Ведущий показывает кусок цветного картона (бумаги и т.д.) и просит назвать цвет. Предположим, синий. Затем образец прячется, и ведущий просит, мысленно фиксируя цвет, снова произнести его название вслух. После этого дается задание мысленно сделать цвет более сочным (густым, ярким) и вновь повторить его название. То же повторить с другим цветом. Записать и прослушать, специально обращая внимание на

то, каким образом меняется окраска голоса. *Специально ничего с голосом не делать. Концентрировать внимание исключительно на образах.*

«Языковой барьер»

Эта группа упражнений основывается на использовании магнитофонной записи голосов актеров и чтецов, говорящих на *незнакомом* языке. Задача тренирующегося состоит в том, чтобы реконструировать и охарактеризовать:

- содержание высказываний (речи);
- эмоционально-смысловой аспект ситуации, воспроизводимой в драматическом отрывке;
- личность, характер и состояние героев;
- самих актеров или чтецов.

«Цветной текст»

Пишется некий нейтральный текст в двух экземплярах – красного и синего цвета. Три участника садятся за один стол. Им дается синий экземпляр. Три – за другой стол. Им дается красный экземпляр. Затем по очереди они читают куски текста: сначала те, у кого в руках синие экземпляры, потом читают те, у кого красные. Все это записывается на магнитофон с хорошим качеством. Результаты сравниваются и обсуждаются.

Другой вариант – дается текст, разные части которого отпечатаны разным цветом.

«Дом»

На стенде висит портрет неизвестного человека (очень желательно, чтобы участники действительно не знали, чей это портрет). Дается инструкция представить себе, какой дом должен быть у этого человека. Каков он снаружи и каков изнутри. Персональное жилище в данном случае выступает в качестве объективации внутренней реальности личности. Оно принадлежит к комплексной реальности. Это упражнение служит тренировке способности переводить интуитивно схватываемые характеристики внутреннего мира человека в пластические образные формы.

Составляется анкета для определения основных характеристик *дома* персоны, изображенной на портрете. При этом следует не столько стремиться угадать, в каком доме живет этот

человек «на самом деле», сколько увидеть мысленно дом, максимально подходящий ему по духу.

Это упражнение можно делать в более сложном варианте, если позволяет количественный состав группы. На стенде висит не один, а два портрета. Участники разбиваются на две группы. Каждая «исследует» дом своего портрета. Члены групп не переговариваются, а делают все мысленно. Лишь когда эта часть работы закончена, каждый рассказывает, что ему удалось увидеть. Как правило, поражает исключительно высокая степень сходства между теми, кто работал с одним и тем же портретом, и столь же большая разница между теми, кто работал с разными.

«Путешествие»

Идея этого упражнения состоит в том, что образ путешествия может служить таким же заместителем портрета, как и образ дома. Выполняется так же, как и «дом», только предметом реконструкции оказывается не дом, а путешествие. Задание в данном случае заключается в том, чтобы определить, любит ли данный фантом путешествовать? Если да, то куда и как? А затем попытаться в деталях описать одно из таких путешествий.

«Портрет невидимки»

Вместо портрета (портретов) использовать вставленные в рамки листы цветного картона. Дается установка, что это — портреты невидимок, характер (души) которых себя проявляют через цветовой фон, имеющий здесь значение некоей ауры. Работать с ними как с обычными портретами.

«Искусственный язык»

Придумывать существительные, глаголы, прилагательные. По отношению к существительным понять, означают ли они одушевленные или неодушевленные предметы и какими качествами эти предметы обладают. Для глаголов выяснить, какие люди склонны к действиям, обозначаемым ими, каков примерно характер этих действий. Для прилагательных понять, какие качества они могут обозначать, каким людям могут быть свойственны эти качества. В качестве вспомогательного приема можно вывесить на стенде некоторое количество портретов и соотносить слова с их реакциями.

Помимо этого, искусственные слова можно рассмотреть в качестве чьих-то имен. Тогда прежде всего из всей массы придуманных слов необходимо выделить лишь те, которые похожи на имена. Затем все карточки со словами раскладываем в две кучки: в одной «что-то», в другой «кто-то». После чего с отобранными словами можно работать как с именами.

«Буква как слово»

Представить себе, что отдельно взятая буква (не имеющая в языке значения слова) есть в действительности слово. Медитировать это «слово», пытаясь угадать его смысл. Вспомогательный прием: придумать фразу с этим «словом».

Вторая группа упражнений

Прежде всего определим, чем вторая группа упражнений отличается от предыдущей. Интуитивная оценка и направленная реконструкция представляют собой приемы *непосредственной* работы сознания с добавленными свойствами, при которой осуществляется опора на интуицию, и какие-либо дополнительные элементы не имеют особого значения. Можно сказать так: в упражнениях первой группы наши усилия направлены главным образом на укрепление треугольника «образ – сознание – интуиция». В дальнейшем наша ориентация существенно меняется, и мы будем сознательно осваивать те возможности, которые возникают благодаря *введению новых элементов* в это отношение.

Во второй группе упражнений этим новым «элементом» является появление *дополнительного контекста*, т.е. такого контекста, которого нет в самом художественном произведении, с которым мы работаем. Появление нового контекста (назовем это «*контекстуализация*») также является для нас неким приемом, с помощью которого мы добиваемся более полной и отчетливой проявленности тонкого гештальта как в целом, так и его составляющих.

Мы будем различать *два* основных способа контекстуализации.

Первый способ состоит в том, что основной конъект (тот, с которым ведется работа) ставится в некоторое новое отношение с неким новым элементом (чаще всего, с другим конъектом, дополнительным). Эти два конъекта – основной и дополнительный

ный – рождают новый, не существовавший ранее, контекст. В этом способе главное состоит в том, чтобы задать это новое отношение, которое и порождает контекст.

Второй способ меняет это направление на противоположное, и здесь первый шаг состоит в том, чтобы задать контекст и поместить в него основной конъект. При этом рождаются многочисленные отношения основного конъекта с разными элементами заданного контекста.

«Маскарад»

Вариант 1. Экспонируются портреты. Дается установка, согласно которой одежда разных эпох (а также общий фон) – не более чем условность. Все это – маскарад (театр, карнавал, игра). Необходимо мысленно поставить персонажей в современные условия и «угадать», кем они могут быть «на самом деле». Какова их профессия, характер, особенности биографии, каковы они в семье, на работе. Наиболее чувствительные участники скоро обнаружат неестественность самого задания. Оно противоречит тому, что дух эпохи – не условность, а необходимый элемент образного содержания картины, который неотделим от всего остального. В данной игре наибольшего успеха достигает тот, кто обнаружит невозможность полноценно выполнить задание.

Вариант 2. Демонстрируется портрет. Дается установка на то, что портрет – некое известное в группе лицо (но неизвестно, кто именно), загримированное до неузнаваемости или «превращенное» в человека, изображенного на картине. Например любой участник данного класса. Необходимо узнать его, а затем дать по возможности полный отчет о причинах выбора. Обращать внимание на процент совпадений мнений.

Вариант 3. Демонстрируется серия портретов. Дается установка на то, что среди них скрывается некий известный всем человек. Необходимо определить, под чьим обликом он скрывается.

«Имя»

Это упражнение основывается на эффекте резонанса и относится к соответствующей группе.

1. Реконструировать фантом и установить с ним эмоциональный контакт.

2. Выбрать произвольно некое имя (например, Сергей).
3. Осознать образ в качестве именно Сергея. Ощутить резонанс (диссонанс) образа и имени. Понять (ответить), чем именно образ соответствует данному имени, а чем не соответствует. Какие качества фантома это имя усиливает, подчеркивает, а какие подавляет?
4. Сменить имя. Повторить всю процедуру с новым именем. Сравнить результаты. Повторить все это для нескольких других имен.
5. Выбрать из всех использованных имен самое подходящее.

Примечания.

1. Одним из результатов этого упражнения должно быть осознание резонанса имени и образа. Этот резонанс может быть использован как средство содержательного раскрытия образа, его своеобразного тестирования (именование как средство познания).

2. В качестве имени могут быть использованы, в первую очередь, имена народа, к которому принадлежит фантом, затем любые другие имена, наконец, имена придуманные.

3. В качестве фантомообразующего объекта (в дальнейшем – ф-конъекта) может быть использован не только портрет, но и любой другой подходящий объект (в том числе идеальный и даже абстрактный).

«Резонатор»

Это упражнение основывается на том, что в качестве резонатора может выступать не только слово, но и любой другой конъект, поставленный с фантомом в некоторое отношение, помещенный в единый контекст. Символический контекст резонирует более активно. В зависимости от способа представления контекста мы выделяем четыре варианта этого упражнения.

Вариант 1.

1. Экспонируется портрет или другой конъект. Реконструировать фантом и установить контакт.
2. Включить в поле восприятия объект-резонатор, установить общий контекст и задать его отношение с фантомом:
 - включить музыку (или шумовое сопровождение типа пения птиц, шума прибоя и прочее), представить, что фантом ее слушает, и постараться угадать его реакцию;
 - изменить цветовой фон с помощью светофильтра;

- поместить его в рамку определенной формы (круглая, овальная, прямоугольная и т.д.), размера, цвета;
- поставить (положить) на столике перед или рядом с портретом небольшой предмет (предметы), представив, что фантом их видит;
- поставить рядом с портретом другой портрет, представив, что они видят друг друга, представив, что они находятся в определенных отношениях и т.д.;
- поставить рядом с портретом другое произведение изобразительного искусства, представив, что фантом воспринимает его и как-то реагирует.

Меняя контексты, развивать свое представление о фантоме, наполняя его все новым содержанием, делая его все более глубоким и объемным.

Вариант 2 отличается от предыдущего тем, что контекст создается самим участником и носит процессуальный характер. Так, реконструировав фантом, участник может начать петь, играть на музыкальном инструменте (в том числе и импровизировать), читать стихи, танцевать, менять выражения лица, принимать различные позы... Для усиления эффекта это нужно делать, обращаясь к фантому и чувствуя его ответную реакцию (можно попытаться по-разному его приветствовать).

Вариант 3 отличается тем, что резонансный контекст создается в воображении тренирующегося. Здесь возникает возможность мысленно помещать фантом в различную среду, в различные ситуации и делать участником различных событий.

Вариант 4. Резонирующие представления теперь помещаются в сознание самого фантома. Ученик как бы мысленно наполняет сознание фантома разными содержательными элементами.

«Выбор партнера»

Вариант 1. Предъявляется 6 или более портретов. Задание: выбрать трех участников команды (фантомов) для выполнения важного, сложного и ответственного задания. По окончании обсудить. Выяснить основания (мотивы, импульсы, предположения, ощущения и т.д.), определившие данный выбор.

Вариант 2. Исходные условия прежние. Задание: выбрать

- друга (соперника, врага),
- брата (сестру),
- жениха (невесту),
- мужа (жену),
- тестя (тещу),
- коллегу,
- начальника (подчиненного) и т.д.

По окончании обсудить.

Это упражнение полезно делать не только с портретами, но с любыми конъектами, воспринимаемыми в качестве персон (во второй позиции).

«Роль»

Вариант 1. Для заданного портрета определить наиболее подходящую роль (тип отношений); описать, *как именно* исполнилась бы им эта роль или как развивались бы указанные отношения.

Вариант 2. Для заданного портрета и роли (типа отношений) а) определить степень его соответствия данной роли (отношениям); б) описать способ его поведения, характер мыслей и переживаний в контексте заданной роли (системы отношений).

«Драматургия»

Данная игра является модификацией предыдущей. Выбирается «водящий». «Общими усилиями» выбирают ему партнера (партнеров) и тип отношений с ними. В качестве партнера выступает портрет или иной конъект, воспринимаемый во второй позиции. Остальные участники разбиваются на две группы: драматурги и зрители. Задача первых состоит в том, чтобы задать ситуацию, в которой должны разворачиваться отношения водящего с фантомами. Водящий должен описать развитие событий и отношений. При этом он пытается выстроить свою модель развития ситуации. Зрители оценивают правдивость описания, задают дополнительные вопросы, дают свои комментарии. В начале акцент делается на диагностике отношений, в дальнейшем – на способах их трансформации. В этом упражнении проявляющим фактором является игровая ситуация, задающая ролевые отношения.

«Поиск партнеров»

Предлагается исходное множество однотипных потенциальных ф-конъектов (минералы, растения, насекомые, кошки, собаки и т.д.). Могут быть и аудиальные ф-конъекты, но это делает упражнение более трудным. Легче иметь дело с тембрами (шумами или музыкальными). Труднее с аккордами, еще труднее с интервалами, тем более, с отдельными звуками. Мелодия выражает действие в первую очередь. И лишь потом восстанавливается предположительный образ того, кому это действие может принадлежать.

Выбирается один из предложенных фантомов.

Задается тип отношения (например «жених–невеста»).

Из числа оставшихся выбирается оптимальная кандидатура. Выбор анализируется в процессе обсуждения.

Упражнение продолжать, выстраивая более сложные многоместные системы отношений.

Примечание. Это и другие аналогичные упражнения основываются на том, что свойства элементов проявляются значительно лучше в системе их отношений с другими элементами, в процессе их взаимодействия, даже если эти отношения и взаимодействия разворачиваются в сознании.

«Фрагмент»

Репродукция пейзажа большого формата. Большой кусок картона или плотной бумаги с вырезанным кругом, квадратом или прямоугольником. С его помощью можно закрыть картину, оставив видимым лишь один ее фрагмент. Задача упражнения – находить в картине фрагменты разного настроения, смысла, воздействия.

Вместо картона (бумаги) с отверстием можно использовать четыре куска бумаги, обкладывая с их помощью выделяемый фрагмент.

Затем закрывается не вся картина, а лишь один ее фрагмент, а вся остальная часть остается открытой. Это сделать технически гораздо проще.

Прежде чем закрывать целое или какую-то его часть, необходимо достаточно долго созерцать картину в ее исходном виде, как следует в нее вжиться. Тогда можно будет с большей ясностью пережить и осознать, что несет с собой извлечение фрагмента из контекста как для фрагмента, так и для целого.

То, что происходит в этом упражнении, можно было бы назвать контекстуализацией со знаком «минус». Здесь контекст познается через его утрату.

Третья группа упражнений

Третья группа упражнений продолжает линию второй на расширение взаимодействий основного конъекта с иными элементами, но делает это более решительно. Решительность эта, собственно, заключается в том, что мы не просто созерцаем, а начинаем осуществлять какие-то более целенаправленные познавательные действия, причем действия приобретают характер инструментально оснащенных. Мы здесь представим 3 наиболее важных, на наш взгляд, приема. Приемы эти будут называться так:

1. «Стимул–реакция»,
2. «Индикация»,
3. «Воздействие на плотный гештальт».

1. «Стимул–реакция»

«Переписка»

Сеть по двое, но на некотором расстоянии друг от друга. У каждого по небольшой стопке малоформатных листочков бумаги. Начинается «переписка». Вместо писем отправлять друг другу листочки с непонятными «каракулями». Прежде чем написать «ответ», необходимо вчувствоваться в динамику линий, понять ее смысл. «Ответ» писать спонтанно, произвольно. В конце упражнения описать словами свои переживания, поделиться ощущениями.

Вариант этого упражнения – обмен абстрактными пластилиновыми фигурками.

Любой стимул воспринимается значительно осмысленнее тогда, когда он включается в процесс общения, диалог. Так, можно «разговаривать» хлопками, кивками, цветами, кусочками материи, камешками, кусочками бумаги с цветовыми пятнами (особенно если есть возможность самостоятельно составлять цвета).

В данном варианте речь идет о превращении разных относительно нейтральных сигналов в осмысленные для нас самих стимулы–сигналы. В дальнейшем с их помощью мы будем воз-

действовать на конъекты (на фантомы, прежде всего). Тогда это уже будут стимулы для них. И с помощью этих стимулов мы будем изучать их реакции.

«Мудры»

Это упражнение также использует прием «стимул–реакция». В качестве стимулов используются «мудры», т.е. особые положения (фигуры) пальцев рук. Мудры выбираются заранее. Встать перед портретом и установить с ним интенсивный контакт. После этого выполнить определенную мудру, сосредоточив свое внимание, с одной стороны, на положении пальцев и, с другой стороны, на состоянии фантома, фиксируя все его изменения. Сначала используются положения пальцев участника. Затем такие же положения придаются (мысленно) рукам фантома. Менять можно как мудры, так и портреты, наблюдая за тем, как те или иные изменения влияют на характер реакции.

Предполагается, что виртуальная личность фантома должна прореагировать на этот глубокий и общезначимый стимул, действенная сила которого доказана практикой. Трудность этого упражнения состоит в том, чтобы максимально полно почувствовать и осознать многогранное воздействие, которое каждая мудра оказывает на человека.

«Позы и жесты»

В отличие от предыдущего упражнения, в качестве стимула используются позы тела и жесты. Как известно, позы и жесты составляют своеобразный язык тела. Мы все, так или иначе, по большей части бессознательно, пользуемся этим языком. Понятен он и фантому. Работая с портретом, мы делаем этот язык более осознанным для нас самих.

«Тестирование»

Существует множество психологических тестов, построенных по принципу «стимул–реакция». Большинство из них может быть в той или иной мере адаптировано к условиям нашего тренинга. Например ассоциативный эксперимент, во время которого человек должен отвечать первым пришедшим ему на ум словом (или фразой). Это упражнение (эксперимент) хорошо демонстрируется на аудитории. Здесь можно разбить участни-

ков по группам, каждая из которых проводит этот эксперимент от лица своего фантома. В большинстве случаев человек, слыша слово-стимул и глядя в глаза портрету, вдруг как бы «слышит» в своем сознании ответ. Как правило, большинство четко заявляют, что ответ не принадлежит им (они бы так не ответили), а «подсказан» фантомом. Проводимое в конце упражнения сравнение результатов также выявляет большую степень зависимости характера ответов от того, какой портрет из числа предложенных находился под наблюдением участника.

«Художественное воздействие»

В качестве стимула используются художественные образцы. Прежде всего, это разнообразные музыкальные отрывки, на которые реагируют не только портреты, но и пейзажи, изображения архитектурных сооружений и т.д. Кроме того, хорошим «стимульным» материалом являются специально подобранные стихи и некоторые отрывки из прозаических литературных произведений.

«Афоризмы»

Предъявляются два портрета. Произносится вслух некий афоризм (прочитывается стихотворение и т.д.)

Задачи:

- 1) выяснить реакцию первого фантома на предъявленный стимул,
- 2) выяснить реакцию второго фантома на предъявленный стимул,
- 3) выяснить реакцию первого фантома на реакцию второго фантома,
- 4) выяснить реакцию второго фантома на реакцию первого.

2. «Индикация»

«С маятником»

С маятником в руках можно делать многие упражнения. Приведем лишь некоторые варианты.

Вариант 1. Положить на стол, на небольшом расстоянии друг от друга, две художественные открытки с портретами. С помощью маятника попытаться определить отношение изо-

браженных на портретах людей друг к другу. Для этого установить (подвесить) маятник в промежутке между открытками и без всяких мыслей спокойно наблюдать за тем, как он начнет двигаться. У большинства людей этот опыт получается быстро и убедительно. Маятник действительно начинает двигаться. Причем со сменой пар портретов характер его движения изменяется. Постепенно как-то «само собой» становится понятно, что означает тот или иной характер движения маятника.

Вариант 2. Этот вариант отличается от предыдущего тем, что вместо обычных портретов используются самые разнообразные их «заменители»: изображения цветов, животных, минералов, придуманные слова и т.д. Техника исполнения остается той же.

Вариант 3. Перед участником на столе лежит лист бумаги, на котором с помощью циркуля начерчена дугообразной формы шкала с нанесенными на нее отметками. В правой руке он держит маятник. Дается установка, что шкала измеряет степень агрессивности – миролюбия. Теперь можно с помощью этой шкалы и подвешенного над ней маятника измерять (и сравнивать) агрессивность – миролюбие разных фантомов. Установку можно поменять и начать измерять с помощью той же шкалы какое-либо иное качество.

«Чувствительная указка»

1. В правую руку взять указку (стержень из дерева, пластмассы, металла) и с помощью фокусированного дыхания конъюгировать. Для этого нужно какое-то время «дышать в указку» и осознавать, что она (указка) при этом чувствует.

2. Поменять ее на другую указку, сделанную из другого материала, и выполнить те же действия.

3. Повесить на стену кусок красного картона. Приставить к нему конец указки и с помощью фокусированного дыхания «продышать» картон через указку. После этого красный картон заменить на синий (зеленый, желтый...) и повторить процедуру. Результаты сравнить.

4. Повесить на стену пейзаж (натюрморт, фотографию интерьера или архитектурного ансамбля, абстрактный рисунок). Используя указку как чувствительный щуп, исследовать картину, выявляя точки: а) напряжения – релаксации, б) тревоги – покоя, в) миролюбия – агрессии, г) ясные – «смутные» и т.д.

5. Взять в левую руку портрет и проделать то же самое: а) в позиции сотрудника, б) в позиции «медиума».

6. С помощью указки сканировать окружающее пространство.

7. Использовать указку для сканирования своего отражения в зеркале.

8. Использовать указку для сканирования оси времени (или линии судьбы).

9. Делать все вышеперечисленные вещи с помощью воображаемой указки.

Примечание. Это упражнение можно делать на фоне звучащей музыки или с использованием ароматизаторов.

«Изучение ситуации»

Дана картина, изображающая некоторую ситуацию межличностного взаимодействия. Задача состоит в том, чтобы с помощью дополнительных исследовательских процедур прояснить неопределенные моменты ситуации. Это может быть «раскачивание» образа с помощью музыки или иных художественных образцов. Это может быть применение тестов или диалог с теми или иными персонажами. Это, наконец, может быть использование маятника с набором разнообразных шкал. Главная задача упражнения состоит в том, чтобы научиться применять *набор разнообразных средств* для развития и углубления своего понимания сложного образа (сложной ситуации).

3. «Воздействие на плотный гештальт»

«Коллаж»

На столе лежит репродукция картины большого формата. Например пейзаж. Рядом в коробке – различные мелкие предметы. Это, в частности, могут быть маленькие кусочки плотной бумаги разной формы и цвета, рисунки предметов, вырезанные по контуру, и прочее. Участники некоторое время рассматривают картину, проникаясь ее настроением. Обмениваются своими ощущениями и переживаниями. Затем им дается инструкция «сдвинуть» общее настроение в заданном направлении. Для этого они могут выбрать один из находящихся в коробке предметов и положить на ту или иную точку картины.

Результат обсуждается. Затем дается новая инструкция, и процесс повторяется.

Упражнение «Коллаж» может иметь очень большое количество вариантов.

«Фрагмент»

Репродукция пейзажа большого формата. В отличие от аналогичного упражнения, приведенного выше, в данном случае задача состоит в том, чтобы, закрывая небольшой фрагмент картины, добиваться изменения общего ее настроения в ту или иную сторону.

«Изменение цвета»

Для этого упражнения хорошо использовать слайд-проектор. Демонстрируется картина (любая). С помощью светофильтров меняется общая цветовая гамма картины. Это неизбежно влечет соответствующие изменения. Задача состоит в том, чтобы максимально полно осознать все эти изменения. В дальнейшем необходимо научиться достигать аналогичного эффекта с помощью мысленного окрашивания картины в те или иные тона и точно так же следить за всеми ее тонкими изменениями. В конце упражнения вернуться к восприятию картины в обычном освещении.

«Вариации»

Огромные возможности для воздействия на тонкий гештальт через воздействие на плотный несут в себе разные виды искусства. Примером являются музыкальные вариации, где с помощью порой незначительных изменений на плотном гештальте достигаются существенные сдвиги на тонком. Если ведущий владеет этими средствами, он может с успехом использовать их в своих занятиях. Аналогичные возможности открывает искусство театра, живопись. Практически любой вид искусства имеет здесь свои возможности. Если ведущий хорошо знаком с каким-либо видом искусства, он может самостоятельно изобретать бесконечное число примеров и упражнений.

Четвертая группа упражнений

Четвертая группа упражнений посвящена изучению приемов непосредственного оперирования с тонким гештальтом. Здесь мы уже не столько работаем над развитием умения воспринимать и осознавать воспринятое, сколько получаем в свои руки возможности непосредственного воздействия на собственную психику. Таким образом, технику интенсивного художественного восприятия мы превращаем в метод самоизменения и воздействия на окружающих.

Главным инструментом такого оперирования является активное внимание. В комплексной реальности такие способности души, как внимание, также обладают своего рода добавленными свойствами. В частности, внимание наделяется свойствами, чем-то приближающими его к руке. Объект, на котором мы сосредоточиваем внимание, мы как бы «берем» его, отделяем от всего остального, приближаем к себе и т.д. То есть активно действуем с помощью внимания.

На этой возможности *активного действия с помощью внимания* и построены предлагаемые ниже упражнения.

«Музыка в стакане»

На специальный поднос поставить стакан и наполнить его водой. Игровой миф: вода – текучая субстанция, и она символизирует время. Время – душа музыки. Кроме того, вода хорошо передает («слышит») звуки и вообще все вибрации. Сейчас зазвучит музыка, которая будет «поймана» в стакане воды.

Включается музыка. Во время ее внимательного слушания участник фиксирует взгляд на стакане с водой, настраиваясь на идею совместного с ним слушания музыки. Музыка входит в стакан и растворяется в воде. После этого со стаканом можно манипулировать как с любым другим конъектом. В том числе и во второй позиции. В конце занятий воду можно выпить. Внимательно проследить за всеми изменениями собственного состояния.

«Коктейль»

Предъявляется целый комплекс художественных образцов положительного характера: демонстрируется последовательность слайдов, на стенах висят репродукции, звучит музыка, звучат

стихи, используются ароматы. Дается вербальная установка собирать все элементы и аккумулировать их ресурсы в стакане с водой (или соком) при помощи челночного дыхания. В конце весь этот «коктейль» можно выпить в том, конечно, случае, если все его «ингредиенты» обладают для вас позитивным смыслом.

У животных есть способность инстинктивно отделять полезное от вредного. Аналогичную способность нужно развить у себя, прежде чем делать это упражнение. Для определения положительно действующих на вас образцов можно воспользоваться маятником или применить какие-либо аналогичные техники. И, безусловно, большая доля ответственности лежит здесь на ведущем.

«Застывшая музыка»

Музыкальному произведению, как и любому музыкальному образцу, можно придать статическую форму множеством способов, используя свойства комплексной реальности:

- загнать, как джинна, в бутылку;
- растворить в бокале с вином, водой, соком, молоком...
- поместить в кристалл, в рисунок, в статуэтку, в цветок и т.д.

«Смешение красок»

На столе лежат два куска цветного картона. Участник держит в руке металлический стержень, которым он прикасается к одному из листов так, как будто это кисть, которую он обмакивает в краску. Для усиления эффекта хорошо использовать челночное дыхание, с помощью которого «втянуть» краску в стержень. После этого краска «переносится» на другой лист (другого цвета). Внимательно следить за всеми реакциями.

В более сложном варианте можно смешивать разные цвета на специальном листе чистой бумаги. Результат можно отслеживать по изменению реакции какого-либо портрета на этот лист. Для этого же можно использовать маятник.

«Подпитывание фантома»

На столе лежит художественная открытка с портретом. Почувствовать, энергия какого цвета была бы приятна и полезна фантому. После этого с помощью челночного дыхания осуществить перенос необходимой энергии с листа картона на портрет. Следить за всеми реакциями фантома.

«Качели»

Взять в левую и правую руку по открытке с портретами. Поочередно сосредотачивать внимание то на одном, то на другом, вызывая ощущение перехода «чего-то» из руки в руку. Продолжать до получения выраженного эффекта.

Одним из возможных результатов будет явное доминирование одного образа над другим, когда один как бы «забрал силу» у другого.

Произвести интеграцию. Затем поменять открытки местами и повторить упражнение.

«Отделение фантома»

Вариант 1. Установить интенсивный контакт с портретом. Затем портрет закрыть листом бумаги, сохранив при этом ощущение присутствия фантома в помещении. Закрыть глаза, представляя фантом находящимся прямо перед собой. Повернуться вправо на девяносто градусов, почувствовав фантома с левой стороны. Еще раз повернуться в эту же сторону, почувствовав фантом у себя за спиной. Еще раз повернуться в ту же сторону. Теперь фантом находится справа от вас. Еще один поворот – и он снова перед вами. Теперь повторить все эти действия, представляя, что при всех поворотах фантом постоянно оказывается перед вами, т.е. сам меняет свое местоположение.

Вариант 2. Начало то же. Портрет закрыть листом бумаги, сохранив при этом ощущение его присутствия. Закрыть глаза. После этого представить, что он немного приблизился к вам, затем еще немного. Повторяйте до тех пор, пока вам удастся сохранять эффект его приближения. Завершить упражнение можно двояким образом. Во-первых, можно так же постепенно вернуть фантом на его прежнее положение, после чего открыть глаза и убрать лист бумаги, скрывающий портрет. Второй способ для более продвинутых: приблизить фантом к себе вплотную. После этого «впустить» его в себя и интегрироваться с ним.

Вариант 3. Начало то же, что и в двух первых вариантах. После того, как вы закрыли глаза, сдвиньте фантом немного влево (вправо), затем еще немного. Повторяя это действие многократно, обведите фантом вокруг себя и поместите на прежнее место.

Вариант 4. То же, что и предыдущее, но только теперь нужно дать возможность фантому походить вокруг вас, чтобы ощутить его походку, пройтись по комнате, повернуться к вам боком, спиной, посидеть на стуле или на кресле в той позе, какая ему покажется наиболее подходящей, полежать на диване. Вы тоже можете не стоять (сидеть) на одном месте. Пройдите с ним по квартире, переходя из одной комнаты в другую и т.д. Окончание упражнения может быть двух типов, как и в варианте 2.

«Виртуальный синтез»

Начать с челночного дыхания в качестве разминки. Взять портрет и картину, изображающую цветы. С помощью челночного дыхания «перегнать» образ цветов на портрет. Затем портрет «перегнать» на пейзаж. Все убрать, кроме пейзажа. Предъявлять различного рода стимулы фантому, невидимо присутствующему в пространстве пейзажа. Закончить интеграцией.

«Перемещение фантома»

Техника перемещения фантома означает развитое умение отождествлять/растождествлять его с разными точками пространства и времени, а также с разными точками (участками) собственного тела, с другими телами и предметами. Одним из применений ее может быть посылка фантома (фантомов) в тот момент прошлого, когда было трудно и нужна была помощь. Это перекликается с некоторыми приемами НЛП. Аналогичным образом можно послать «группу поддержки» в ту точку будущего, где по вашим прогнозам она может понадобиться. Можно обозначить точное время этой точки, а можно привязать ее к некоторым признакам будущей ситуации. По сути такого рода перемещение фантомов означает *переброску ресурсов*.

«Магический жезл» (группа упражнений)

Вариант 1. С помощью жезла (стержня) сканировать картину (пейзаж, абстракцию, архитектурный ансамбль, интерьер), как это описано в упражнении «Чувствительная указка». Выявить самую высокоэнергетическую точку А, а затем точку с самой низкой энергией В. Используя техники фокусированного и челночного дыхания, произвести перекачку избыточной энергии из точки А в точку В. Это упражнение можно делать с одним стержнем, а можно и с двумя, находящимися в правой и левой руках.

Вариант 2. Принцип тот же, но перекачка энергии совершается в ту или иную точку собственного тела.

Вариант 3. Перекачка энергии совершается из одной картины в другую.

Вариант 4. Перекачивать энергию в собственную фотографию, фиксирующую момент негативного состояния.

Вариант 5. Исполняют двое. Один участник держит жезл в левой руке и с его помощью сканирует картину. В правой руке он держит другой жезл, за который держится второй участник (левой рукой). Его задача состоит в том, чтобы уловить все импульсы, идущие по жезлу, и понять их смысл.

Часть третья

КОНЪЕКТИВНЫЕ МИРЫ

Глава восьмая

КОНЪЕКТИВНЫЕ МИРЫ КАК ПРЕДМЕТ ОСВОЕНИЯ

Формально тема настоящей главы относится к теме главы предыдущей, ибо речь в ней идет об организационном *аспекте* комплексной реальности. Однако мы считаем целесообразным посвятить ей особую главу. *Во-первых*, из соображения удобства: тема эта достаточно объемная и ее лучше излагать отдельно. *Во-вторых*, с темой конъективных миров связан довольно большой и самостоятельный раздел практикума. В-третьих, здесь мы выходим на новый, более высокий структурный уровень организации. То, что мы обсуждали раньше, имело смысл и для отдельно взятого конъекта. То, что мы будем обсуждать теперь, относится уже не к отдельно взятым элементам комплексной реальности, а к закономерностям образования больших и сложных конъективных систем. И это, пожалуй, самое главное.

Вообще, слово «мир» имеет несколько распространенных значений:

Первое – мир как мироздание, Космос.

Второе несколько уже – мир как природа, еще уже – природная среда человека.

Третье – мир как социум, например сельская община. Именно в этом смысле употребляют данное слово, когда говорят: «всем миром» или «на миру и смерть красна»... Мир как международное сообщество, система держав, есть тот же социум, но на более высоком структурном уровне организации.

Четвертое – мир как согласие, состояние без конфликта, без войны: «худой мир лучше доброй ссоры». Этот смысл, надо заметить, согласуется с предыдущими, ибо согласие (внутренняя гармония и мера) – необходимое условие существования

любого из трех перечисленных выше миров, условие их устойчивости.

Пятое – мир личности как комплексная характеристика, включающая мир внешних связей и отношений и мир внутренних.

Конъективный мир вбирает в себя все эти смыслы. Как это возможно? В этом необходимо разобраться.

Начнем с общего представления о конъективных мирах. Мы уже говорили о том, что в комплексной реальности действуют одновременно принципы организации реальности внешней и реальности внутренней. Несколько разных конъектов могут находиться в одной комнате или даже лежать на поверхности письменного стола. В своем внешнем аспекте они подчиняются, в частности, законам физического мира. Но, будучи не только объектами, но и конъектами, они взаимодействуют также и как элементы психической реальности. Существенно то, что между конъектами возникают многообразные связи и отношения. При этом общая тенденция такова, что конъекты складываются в большие и сложные системы, которые затем превращаются в относительно замкнутые и самодостаточные миры, подчиняющиеся законам как физической, так и психической реальности. Эти миры обладают определенной внутренней полнотой, живут своей жизнью и развиваются в сторону установления внутренней гармонии и равновесия. Внутри миров возникают свои конфликты и противоречия, но они не разрушают гармонии, присущей миру (в противном случае мир не может существовать).

Именно признак относительной замкнутости и самодостаточности (завершенности) отличает то, что мы называем конъективным миром, от обычной конъективной системы. Система может существовать и мыслиться наряду с другими системами, может вступать с ними во взаимодействия и образовывать системы высшего порядка. Мир претендует на полноту, единственность и исключительность. Если вы входите в такой мир, то вы уже не можете одновременно находиться в другом мире и входить в какие-то отношения с его элементами. Конъективный мир – не то, что лежит перед вами. Он – то, в чем вы находитесь. Этот мир забирает вас целиком: либо вы в нем, либо вы вне его. Находясь в конъективном мире, вы сами являетесь его частью, одним из его конъектов. Первым миром в нашем опыте, о котором мы сознательно не помним, по-видимому, является

внутриутробный мир, мир нашей жизни до рождения. Его абсолютность для нас, его замкнутость и полнота, его самодостаточность, наша в него абсолютная включенность и неотчужденность – все это делает мир внутриутробной жизни идеальным образцом конъективного мира.

Любой иной конъективный мир в этом отношении является его менее совершенным повторением.

В каком-то смысле, конечно, можно говорить о некоторой аналогии между конъективным миром и, скажем, миром физических тел, или миром химических элементов, миром растений, микромиром... «Объективных» миров тоже существует целое множество. Это тоже внутренне замкнутые и универсальные целостности, подчиняющиеся своим собственным внутренним законам и устанавливающие внутри себя свою собственную внутреннюю гармонию. Разница в том, что эти миры – миры объектов; человека *как субъекта* в них нет. В конъективном же мире вы присутствуете, и вы в него включены целостно. Если считать это существенным признаком конъективного мира (а для этого есть серьезные основания), то любая большая конъективная система может стать для вас конъективным миром в том случае, если она обладает предпосылками к тому, чтобы включить вас в себя, «впустить вас в себя», ответить собственной целостностью на вашу целостность. В конъективном мире можно жить.

С конъективными мирами связан один интересный парадокс. Перемещаясь между ними, мы не проходим пути, не следуем по какой-то траектории, не пересекаем каких-либо границ и т.п. Мы просто исчезаем в одном мире и возникаем в другом, попадаем в другой. Нет и не может быть карты, где эти миры были бы как-то расположены друг относительно друга в некотором едином пространстве. Такого единого пространства не существует. У каждого мира свое собственное пространство. По какой такой траектории нужно двигаться, чтобы попасть из мира ароматов в мир геометрических фигур, или в мир чисел (ведь и мир чисел может оказаться конъективным миром)? Такой траектории нет. С другой стороны, если «тропинка» из одного конъективного мира в другой все же находится, то это может означать одно из двух: либо два конъективных мира слились в один, либо они перестали существовать для вас как ваши конъективные миры. Художественное произведение может существовать для вас в качестве конъективного мира, в который

вы вошли и в котором вы какое-то время живете. Два произведения могут образовать конъективный мир лишь в том случае, если они вступили в непосредственное художественное взаимодействие и тем самым образовали единый конъективный мир. Либо они становятся просто объектами изучения. Ваш конъективный мир – это всегда живой организм, и вы – его часть. Один орган не может быть частью двух или более организмов. Во всяком случае, в норме.

Сложный конъект или конъективная система, универсализуясь (генерализуясь), раскрывает себя как мир. И наоборот, раскрывая себя как мир, она универсализуется. Этот мир как бы говорит мне: «я – универсум, я – все, помимо меня – ничего». Чтобы конъективный мир увидеть, чтобы вступить с ним в какое-то отношение, я должен в него войти, стать его частью (стать причастным). В сказке «Гуси-лебеди» яблонька тогда только смогла помочь девочке, когда та поела ее яблочки. То же самое произошло с другими волшебными помощниками. Входя (попадая) в конъективный мир, я становлюсь одним из его элементов. Я начинаю чувствовать и осознавать себя его органической частью. В сказке Р. Киплинга «Маугли» закон джунглей предписывал произносить при встрече формулу: «Мы с тобой одной крови, ты и я». Одновременно происходит встречное превращение: все элементы конъективного мира становятся в определенной мере мной (объективацией меня или моей части). В результате возникает известный изоморфизм моей самости как целого (меня как целостности) и конъективного мира как целого. Все сказанное, помимо прочего, означает, что между мной и конъективным миром по определению *нет и не может быть отчуждения*. В противном случае, конъективный мир распадается. Он вынужден тогда нас «покинуть», как Лоэнгрин, уплывший со своим волшебным лебедем в ответ на первое и незначительное (с обыденной точки зрения) проявление недоверия.

Если я вхожу в конъективный мир камней, они, во-первых, как бы очеловечиваются. Но не только. Между ними и мной устанавливается что-то вроде «симпатической связи», и я в каждом из них обнаруживаю некий отсвет, «проекцию» меня самого. При этом они не становятся одинаковыми, но сохраняют и даже развивают собственную неповторимость и своеобразие. Чтобы это произошло, я и в самом себе должен обнаружить нечто от камней, почувствовать себя одним из них. Я должен совершить акт «волшебного превращения» и стать на какое-то

время камнем, что вовсе не значит «окаменеть». Для этого, разумеется, не нужно повторять, наподобие Винни Пуха («Я – тучка, тучка, тучка...»), «я камень, я камень...». Нужный результат достигается с помощью совершенно иных техник.

Если же я вхожу в мир чисел, то открываю в себе способность или свойство «быть числом». С другой стороны, число, в каком-то смысле, становится человеком, очеловечивается, приобретает черты антропоморфности. Самое любопытное, что особенно напрягать свое воображение при этом вовсе не нужно. Это происходит само собой.

Универсализация конъективного мира приводит к тому, что конъективный мир поглощает, растворяет в себе и ассимилирует ту картину мира, которая неразрывно связана с моим «я», с моей личностью, моей самоидентичностью. Он ее не вытесняет, но даже как бы высвечивает, делает более рельефной и выпуклой. Моя картина мира просвечивает в каждом конъективном мире, но просвечивает по-разному. И если мне почему-то важно или интересно лучше рассмотреть собственную картину мира (и себя самого в ней), рассмотреть под разными углами зрения и в разном освещении, то хотя бы ради этого стоит потратить некоторое время для игры с конъективными мирами (путешествия в конъективные миры).

Конъективным миром для человека может стать конкретное художественное произведение. И тогда все, что было сказано об отношении человека и конъективного мира, оказывается характеристикой взаимодействия человека и художественного произведения. В частности, то, что при интенсивном взаимодействии с произведением человек как бы входит в этот живой мир, становясь «одним из» его элементов, «вживается» в него. С другой стороны, этот «малый» мир «втягивает» в себя не только человека, но и картину «большого» мира, становясь своего рода очками, сквозь которые видится целое. И потому любая художественная миниатюра, помимо прочего, включает в состав своего содержания картину мира в целом, свой особый способ восприятия жизни (умонастроение). Здесь возникает некая двойственность: с одной стороны, произведение есть предмет, который я воспринимаю, постигаю, к которому как-то отношусь, с другой стороны, мы составляем живое единство и таким образом вместе с ним смотрим на жизнь, воспринимаем ее, постигаем ее и относимся к ней.

Конъективный мир может возникать и в контексте игры. Многие известные игры, имеющие длительную культурную

историю, такие миры образуют. Но не только они: «игра могла, например, отправляться от определенной астрономической конфигурации или от темы баховской фуги, от фразы Лейбница или Упанишад, далее же, в зависимости от намерения и способности играющего, вызванная к жизни главная мысль могла развиваться и шириться или обогащаться в своей выразительности через отзвуки родственных ей представлений»¹. В этом коротком фрагменте книги Г. Гессе «Игра в бисер», процесс игры фактически предстает как процесс формирования конъективного мира, втягивающий в свою орбиту все новые элементы.

Даже этих весьма поверхностных и предварительных замечаний, касающихся природы и свойств конъективного мира, достаточно для того, чтобы сделать некоторые важные выводы.

1. Конъективных миров существует множество. Полный их список составить не представляется возможным. Любой такой список будет принципиально открытым. Его всегда можно будет чем-то дополнить.

2. Множество конъективных миров каждого человека до известной степени индивидуально. Так же как индивидуален до известной степени состав конъективного мира, так и индивидуальна его структура.

3. Конъективный мир отражает не только особенности конкретной личности, но и особенности культуры, к которой принадлежит человек. В значительной мере конъективный мир – явление культурное. Многие конъективные миры имеют давнюю историю, уходят корнями в архаическую культуру. В мифологию, прежде всего. Любой миф несет в себе свои конъективные миры.

4. Все конъективные миры, при их огромном разнообразии, подчиняются некоторым общим законам и в этом смысле похожи друг на друга. Сходство конъективных миров, принадлежащих одной культуре и тем более одной личности, является тем более глубоким, что в них находит свое воплощение общая картина мира.

5. Картина мира человека или группы людей находит свое выражение в конъективных мирах. При этом единая картина мира предстает во множественности конъективных миров, проявляясь в них (через них) с разных сторон.

¹ Гессе Г. Игра в бисер. М., 1969. С. 61.

Каждый конъективный мир образуется на некотором едином основании. Число – основание мира чисел. Геометрическая фигура – основание мира форм. Аромат – основание мира ароматов. Камень – основание мира камней и т.д. Могут быть и иные основания. Например деятельностные. Определенная деятельность порождает свой конъективный мир. Деятельность кузнеца формирует свой кузнечный мир, а деятельность повара – свой. Все это давно уже нашло свое весьма выразительное отражение в сказках. Основанием конъективного мира может стать человеческая личность. В том случае, если этой личностью являюсь я сам, то речь идет о моих личных мирах. Если – другой человек, то это может быть мир влюбленного, или мир фаната и т.п. Вариантов здесь существует довольно много.

А вот еще один интереснейший пример описания особого конъективного мира: «Представим себе в качестве некоторого единого мира, взятого в синхронном разрезе, зал музея, где в разных витринах выставлены экспонаты разных эпох, надписи на известных и неизвестных языках, инструкции по дешифровке, составленные методистами пояснительные тексты к выставке, схемы маршрутов экскурсий и правила поведения посетителей. Поместим в этот зал еще экскурсоводов и посетителей и представим себе это все как единый механизм (чем, *в определенном отношении*, все это является). Мы получим образ семиосферы. При этом не следует упускать из виду, что все элементы семиосферы находятся не в статическом, а в подвижном, динамическом соотношении, постоянно меняя формулы отношения друг к другу»².

Конъективный мир не возникает мгновенно и не создается искусственно. Он складывается естественно, вырастает или как бы «проступает», подобно морозным узорам на стекле. Процесс его складывания – *процесс мирообразования* – включает в себя ряд необходимых моментов. К ним, в частности, относятся:

1. *Подбор (селекция)*. То есть разделение на «своих и чужих». Одни конъекты оказываются внутри конъективного мира, втягиваются в его орбиту, другие вне его, извергаются «во тьму внешнюю». Всегда есть некоторое интуитивно ощущаемое (или отчетливо понимаемое) *основание принадлежности*: «быть числом», «быть минералом», «быть шахматной фигурой», «быть элементом моей домашней обстановки» и т.д. «Своим» по опре-

² Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 253.

делению является человек, входящий в этот мир. Иначе он просто не может в него войти, а это равносильно тому, что данный мир для него просто не существует.

2. *Порождение новых конъектов.* Развитие конъективного мира может потребовать образования новых его конъективных элементов. Такие элементы могут быть образованы путем конъективации объектов, которые до этого не входили в комплексную реальность, но соприкасаясь с ней, обрели новые конъективные качества, как бы намагнитились. Может также иметь место образование новых конъективов на основе объективации внутренних (психических) реалий. Объективация внутреннего означает появление некоторых внешних объектов, на которые это внутреннее начинает устойчиво проецироваться и тем самым опредмечиваться. Рождающийся таким образом конъект приобретает качества символа, выражающего *смысл*. Так процесс складывания конъективного мира запускает процессы генерирования новой комплексной реальности, процесс расширения ее горизонтов.

3. *Универсализация и замыкание.* Расширение горизонтов комплексной реальности как бы уравнивается противоположным процессом – установлением горизонтов и замыканием границ *данного* конъективного мира. При этом конъективный мир, складываясь и включая меня в свой состав, как бы занимает для меня место «всего мира», становится единственным моим миром. Субъективно он становится бесконечно большим. *Этот* мир, становясь *моим* миром, приобретает смысл *всего* мира. Он поглощает собой картину мира в целом, становится ее заместителем. Кукушонок, начиная свою карьеру в чужом гнезде с должности *одного из* птенцов, очень скоро становится *единственным* птенцом. Эта, в общем-то, нормальная тенденция развития конъективного мира может приобретать гипертрофированные масштабы, и тогда мы получаем результаты искаженные, даже болезненные. Про такого человека говорят, что он «целиком ушел в...», «полностью поглощен...» и т.п. В каких-то случаях это может оказаться полезным, например способствовать достижению выдающихся успехов в какой-то определенной деятельности. А в каких-то... Вспомним в качестве иллюстрации роман В. Набокова «Защита Лужина». Постепенный уход в конъективный мир шахмат заканчивается окончательным уходом из мира человеческой жизни. Не менее выразительные примеры связаны с конъективным миром карточной игры.

4. *Складывание отношений.* Элементы конъективного мира не просто образуют некоторое множество, но складываются в систему, где действуют различного рода отношения и связи. Конъективная природа элементов накладывает существенный отпечаток на характер этих отношений. Они так же как и сами конъекты несут на себе печать принадлежности к реальности внешней и реальности внутренней. С одной стороны, они взаимодействуют как объекты физические. С другой – они вступают в отношения ролевые, наподобие человеческих. Мы только что вспоминали о шахматах. Трудно найти лучшую иллюстрацию сказанному. Таковы вообще почти все сложные игровые системы. Они складываются в конъективные миры. Эти миры обладают, с одной стороны, четко фиксированным набором законов своего строения – правил. С другой стороны, за этой конечностью элементов, отношений и законов открывается зияющая бесконечность вариантов (партий).

Чтобы не создавалось ложного впечатления, будто именно игровые системы являются основной сферой проявления (наиболее развитой формой) тенденции конъективного мира к складыванию системы внутренней организации, приведу пример из совершенно иной области. Пример широко известный – музыкальный лад. Семь звуков (для простоты обойдемся именно этим числом), настроенных строго определенным образом. Они все находятся друг относительно друга в определенных объективных чисто физических (акустических), вполне измеримых отношениях. Одновременно их отношения выходят за пределы физических и образуют некое подобие человеческих отношений. Прежде всего отношения иерархии, главенства и подчинения. Есть звуки устойчивые. Есть звуки неустойчивые, *подчиненные* устойчивым, *тяготеющие* в устойчивые (*стремящиеся* в направлении устоя). Из этого рождается так называемая функциональная система отношений тонов и аккордов. От того, как именно строится лад (гамма), в каких частотных отношениях находятся звуки, зависит своего рода «настроение» лада, его *эмоциональное качество*, что древние греки называли «этосом». Собственно, любая художественная система дает нам подобные примеры.

Шахматы и музыка – примеры из сферы культуры. Эти конъективные миры являются частью культуры, они имеют за собой длительную историю, они насыщены богатыми и разнообразными смыслами. Однако складывание отношений – уни-

версальная закономерность любого конъективного мира, самого что ни на есть скромного. Пример найдете в любом доме, включая собственный. Предметы быта и обстановки складываются в свой собственный мир, независимо от того, замечаете вы это или нет. В вашей квартире есть вещи главные и вещи подчиненные (и это не связано напрямую с их утилитарными функциями или ценой). Любимые тапочки могут оказаться в теневой иерархии вещей гораздо выше, чем недавно купленная стиральная машина, достаточно дорогая и обладающая множеством полезных функций. Волшебные сказки нередко обнаруживают перед нами эти скрытые отношения, действующие в мире вещей. Например «Щелкунчик» Гофмана.

5. *Становление динамических законов.* Если есть элементы и их связи, это неизбежно реализуется в процессе их динамического взаимодействия. В свою очередь, эти процессы образуют устойчивые динамические связи, складываются в законы. Даже если человек сам принимает участие в образовании конъективного мира, субъективно дело представляется ему таким образом, что он, входя в этот мир, ориентируясь в нем, *обнаруживает* эти связи. Человек вообще, как правило, не узнает в конъективных мирах собственного отражения и не видит своих следов. Путешественник, попавший туда, где до него не ступала нога цивилизованного человека, открывает для нас новые территории. Из этого следует, что работа с конъективными мирами предполагает такое важное направление, как освоение роли открывателя, исследователя законов конъективного мира. При этом, разумеется, наши открытия будут в значительной степени *открытием самих себя.*

6. *Двойственный характер отношений и законов.* Элементы конъективного мира – конъекты – имеют двойственную природу. Они являются одновременно объектами и субъектами (во всяком случае, несут в себе субъективное начало). Из этого следует, что двойственную природу имеют и возникающие между ними отношения, и законы, управляющие процессами их взаимодействия. Их отношения в силу сказанного обретают также смысл межличностных отношений, включающих симпатию, антипатию, господство, подчинение и т.п. Так, в любом из конъективных миров можно найти любовь и вражду между элементами. (Как тут не вспомнить о философии Эмпедокла, который трактовал Любовь и Вражду на уровне универсальных категорий Бытия.) Можно также найти «лидерствующий» элемент – не

только «царя зверей», но и царя минералов и т.п. В общем, все как в сказке. Что касается процессов взаимодействия, то они по той же самой причине выступают еще и в качестве взаимного *поведения*, а управляющие этими процессами законы приобретают смысл поведенческих *норм*, в том числе и своеобразных этических норм. Если теперь вспомнить, что человек, входящий в конъективный мир, осваивающий его, также оказывается его элементом, становится понятным, что данные этические нормы (нормы поведения) распространяются и на него. Из этого следуют вещи, которые современному взрослому (здравомыслящему) человеку могут показаться несколько диковатыми: если я хочу, к примеру, постигнуть внутреннюю «жизнь» мира домашней утвари, то я должен войти в этот мир и вести себя в нем этично, в частности, не обидеть ненароком какую-нибудь старенькую сковородку или страдающую комплексами кастрюльку. Не верите? Обратитесь к сказкам.

7. Любой мир имеет свою *историю*. Это справедливо и для конъективного мира. История может быть более или менее «настоящая» или же «придуманная». На то она и история конъективного мира, чтобы тоже быть конъективной, т.е. объединять в себе объективные и субъективные моменты. Объективный и субъективный моменты не обязаны быть строго уравновешенными. Один из них может явно превалировать. Например, история развития того или иного вида искусства все же базируется на большом количестве объективно представленного материала, на множестве документальных свидетельств и т.п. Правда, существует еще подбор материала и его интерпретация – большой простор для субъективного самовыражения. А вот совсем другой пример. Известная повесть Л. Кассила «Швамбрания» описывает продолжительную игру детей в особую придуманную ими страну. Эта страна, конечно же, имела свою яркую и интересную историю. Между прочим, в этой их Швамбрании тоже не обошлось без шахмат. Шахматы вообще обладают большой мирообразующей активностью. То там, то тут мы обнаруживаем их след. Замечательный пример – «Алиса в Зазеркалье» Л. Кэррола.

8. *Мифологизация*. Конъективные миры не просто имеют обыкновение «обрастать» мифами. Миф и конъективный мир сущностно связаны друг с другом. Миф сообщает миру свой мифологический логос, свой способ организации содержания. Мир

сообщает мифу пластическое предметное воплощение. Миф обнаруживает себя в мире, а мир обнаруживает миф в себе.

Сейчас мы попробуем разобрать в качестве примера один из конъективных миров.

Мир деятельности

Для человека деятельность, в которой он достиг определенного уровня, с которой он «сжился», приобретает характер комплексной реальности. Ее элементы конъективируются и затем организуются в особый конъективный мир. По сути, лишь в такой деятельности он и может достигать «артистизма». В первую очередь это касается профессиональной деятельности в области искусства. Но не только. Обычный физический труд вполне может стать такой деятельностью. Не будем брать в качестве примера труд садовника. Этот пример слишком очевиден хотя бы потому, что садовник имеет дело с живым и с красотой (особенно если он выращивает цветы и занимается благоустройством сада). Не менее очевидным представляется пример искусного кулинара. Однако те же самые выводы нам позволяет сделать труд каменщика, гончара, плотника, столяра.

Рассмотрим с этой точки зрения такие элементы деятельности, как *материал, инструмент, продукт (результат), субъект.*

«Материал»

Сознание настоящего мастера (ремесленника в высоком понимании этого слова) всегда в известной степени мифологично. Для него материал его трудовой деятельности есть нечто значительно большее, чем только материал. Он не может сохранять вполне объективное отношение к нему, не может оставаться в границах субъектно-объектной диссоциации, но неизбежно замыкает «цепь» между материалом как внешним объектом и своей внутренней реальностью. Это значит, что он превращает материал из объекта в конъект. Как таковой он начинает восприниматься и осознаваться по-новому и обретает соответствующие дополнительные свойства. Так появляется особое «чувство материала». У гончара это чувство глины, у каменщика – чувство камня, у плотника и столяра – чувство древесины. Это особое чувство позволяет не задерживаться на поверхности воспринимаемого, но как бы проникать внутрь, чувствовать его изнутри.

А внутреннее чувство материала, способность чувствовать его изнутри постепенно дополняется симметричным ощущением того, что «чувствует» сам материал.

Происходят уже известная нам анимация и субъективация конъекта. Так, замешивая глину, стремясь к нахождению неких оптимальных пропорций, гончар может чувствовать своеобразные импульсы, исходящие от материала. Эти импульсы служат подсказками в его действиях. Глина может «возражать», а может «соглашаться» с этими действиями. Она может досадовать или радоваться, испытывать дискомфорт или удовлетворенность. Аналогичным образом трансформируется восприятие любого материала. И если от материала не исходит положительных импульсов, если он не кажется «добрым», работа не обещает быть успешной.

Развитие этой тенденции может привести к формированию фантома, представляющего собой персонализацию материала. Все наши знания, ощущения, интуиции, восприятия – все, что так или иначе связано с материалом, синтезируется здесь воедино и предстает в персонализированной форме, в форме другого субъекта, с которым мы теперь можем вступить в какие-то отношения, прежде всего в диалог. Функционально этот фантом очень напоминает духов стихий – так называемых элементарей и стихийалей. Вне зависимости от того, существуют ли элементарии в объективной реальности, в реальности комплексной фантомы материалов существуют; с ними действительно можно взаимодействовать и даже учиться у них соответствующему мастерству. Таким образом, материал как бы «обретает душу», или (другая сторона медали) во внутреннем мире мастера образуется специализированный модуль сознания, функционирующий как «душа материала».

Вот как об этом же говорится в книге В.П. Зинченко «Живое знание»: «Аристотель считал, что творец находится сам “внутри формируемого им материала”, например. Скульптор отсекает от дикого камня все лишнее, кроме того, что находит внутри него. Когда же он ошибается, отсекая что-то от своего образа, он испытывает физическую боль. Значит, в глыбе мрамора существует искомый образ, а в этом образе находится сам скульптор. Он не ищет образ в глыбе, а освобождает его (и себя) из нее. Из темницы, в которую он переселился... Подобное возможно лишь в том случае, если человек одухотворяет свой предмет, вкладывает в него и в действие с ним свою душу, или хотя бы ее частицу»³.

³ Зинченко В.П. Живое знание. Самара, 1998. С. 123–124.

Сказанное не исчерпывает всех превращений, которые происходят с материалом по мере его «врастания» в комплексную реальность. Однако для того чтобы проиллюстрировать важность данного перехода, достаточно и этого.

Инструмент

С инструментом происходят аналогичные превращения. Хотя здесь есть и некоторые существенные отличия. Материал в процессе деятельности занимает положение пассивное, «страдательное», он, прежде всего, претерпевает действия, совершаемые над ним. Положение инструмента можно охарактеризовать как активное (или полуактивное). Он действует вместе с мастером. Осознаваться это совместное действие может по-разному. В одном случае мастер орудует инструментом, во втором случае он действует с помощью (при участии) инструмента, в третьем случае действует сам инструмент, а мастер является проводником его воли. Кроме того, материал в процессе деятельности должен трансформироваться, качественно изменяться, а значит, в каком-то смысле исчезать в конечном продукте.

Инструмент в процессе деятельности не утрачивает, не теряет себя, а реализует, т.е. в идеальном смысле утверждает. Он, конечно, изнашивается, может испачкаться, затупиться. Он может получить какие-то более серьезные повреждения, сломаться, в конце концов. Но сути это не меняет. Для инструмента, в отличие от материала, деятельность есть способ утверждения, а не отрицания его качественной определенности. Поэтому между инструментом и мастером устанавливаются длительные отношения.

С материалом у него тоже возникают длительные отношения, но совсем в ином смысле. Так, с глиной как определенной субстанцией у гончара отношения длятся всю жизнь. Но именно как с определенной субстанцией, а не этим именно куском глины и вне зависимости от формы данного куска. В основе его отношения лежит именно чувство субстанции. Инструмент же предстает в качестве конкретной вещи, сделанной из конкретного куска железа, дерева и т.д. Эта вещь индивидуальна и устойчива; она обладает стабильной формой и функцией. Фантом глины (или иной субстанции) живет в каждом куске глины и одновременно ни в каком из кусков конкретно. Фантом инструмента индивидуален. Он является «душой» именно этой вещи.

Инструмент все более срастается с самим мастером, становится частью, продолжением его тела и его души.

Все эти различия определяют и разный характер взаимоотношений между мастером и материалом, с одной стороны, и мастером и инструментом, с другой. Антиномия материала состоит в том, что, беря в руки кусок глины, мы, с одной стороны, имеем дело с глиной вообще, а с другой стороны, именно и данным куском. Поэтому фантом глины, с одной стороны, является хозяином глины, который дарит нам этот конкретный кусок (или мы берем его помимо его на то согласия). С другой стороны, фантом глины есть душа именно данного ее куска. Его отношение к мастеру может быть враждебным или благосклонным, он может быть хозяином, ревниво охраняющим свои владения, или дарителем, иногда советчиком, учителем, помощником. Но в любом случае он держит дистанцию и никогда не отождествляется с мастером.

Антиномия инструмента выглядит совершенно иначе. С одной стороны, инструмент есть самостоятельная индивидуальная сила, единица, персона. С другой – продолжение мастера (его руки и его ума), часть его собственной индивидуальности, одна из его существенных сил. В первом случае он друг (слуга или раб) мастера, во втором – сам мастер.

Это определяет этику отношений между ними. Это же определяет и правильную (эффективную) психотехнику выстраивания отношений мастера к материалу, с одной стороны, и к инструменту – с другой.

Продукт

Продукт или конечный результат деятельности существует в двух основных ипостасях: а) в качестве не реализованной еще цели (замысла), т.е. идеально (потенциально), б) в качестве уже сделанной вещи или осуществленных в чем-то перемен, т.е. материально (актуально). Кроме того, продукт существует, с одной стороны, как общая идея или норма вещи, а с другой стороны, как конкретная единичная вещь.

Предположим, что продуктом является глиняный кувшин. Как замысел, еще не изготовленный кувшин несет в себе, во-первых, общие (культурные) нормы такого рода изделий, а во-вторых, конкретные идеи конкретного мастера по поводу вполне конкретной будущей вещи. Процесс становления и развития замысла, который начинается до начала практической деятель-

ности и продолжается одновременно с этой деятельностью, соединяет внутренний и внешний планы сознания мастера. В этом уже видна его конъективная природа. В этом процессе происходит борьба и становление гармонии между общим, внеличным, идущим от культуры и ее норм, и индивидуальным, личным, стремлением к самоактуализации. В этом процессе присутствует внутренний диалог, а следовательно, имеет место феномен полисубъектности. Кроме того, образ несуществующей вещи (замысел) несет в себе плотный и тонкий планы (плотный и тонкий гештальт). Причем тонкий гештальт оказывается здесь тем важнее, чем большее значение приобретают эстетические качества, красота и выразительность изготавливаемой вещи.

В качестве материально существующей, т.е. уже сделанной вещи, тот же самый кувшин несет в себе все те же содержательные моменты, но в опредмеченном, снятом виде. Он является собой воплощение культурных образцов и норм, он несет в себе намерения, желания, представления и чувства конкретного человека-мастера, он предлагает определенный конкретный вариант разрешения противоречия между ними. Помимо этого, как непосредственный предмет для созерцания он может быть воспринимаем (осознаваем) в любой из трех основных позиций. В частности, третья позиция позволяет творчески реконструировать какие-то моменты, связанные с формированием замысла мастера, некоторые особенности его характера, эпохи, повлиявшей на формирование его сознания и т.д.

Субъект

Субъект деятельности по мере ее «врастания» в комплексную реальность деятельности также претерпевает соответствующие метаморфозы. В первую очередь следует обратить внимание на развитие феномена *полисубъектности*. Ее проявления здесь достаточно разнообразны, а их возникновение обуславливается разными факторами. Рассмотрим некоторые, на наш взгляд, наиболее важные источники полисубъектности.

Полисубъектность как результат конъективации элементов деятельности

Об этом отчасти было уже сказано выше. Конъективация элементов деятельности (материала, инструментов, изделий, помещения и его обстановки, включая элементы дизайна и т.д.)

ведет к появлению соответствующих фантомов (или модулей сознания), соответствующих тем или иным конъектам. Не все элементы деятельности с одинаковой интенсивностью втягиваются в этот процесс. Какие-то явно доминируют, какие-то остаются в тени. Они как бы продолжают спать, тогда как другие уже проснулись и активно действуют. Такое пробуждение неодушевленных предметов несет в себе нечто «волшебное». Происходит чудесное превращение неодушевленной вещи в живое существо. Вещи оживают, и в них пробуждается сознание. Не важно, где фактически это сознание «находится», «вложено» ли оно в саму вещь, или в нас самих формируется соответствующий модуль сознания. Функционально он является сознанием данной вещи.

Назовем процесс, при котором вещь, выступавшая первоначально лишь в качестве объекта, превращается в персону, обладающую статусом субъекта, *онтологическим переходом*. Не случайно онтологический переход – типичный сюжетный элемент многих волшебных сказок. Достаточно вспомнить «Золушку» или «Синюю птицу». В сказках нередко оживает материал деятельности, инструмент или изделие. Например инструмент деятельности (молоток или топор) оказывается «хозяином» соответствующего вида деятельности, абсолютным Мастером, демонстрирующим чудеса совершенства в своем виде деятельности, что нередко позволяет ему выступать в качестве так называемого «волшебного помощника».

Этот фантастический образ правдив по сути. Формирование и развитие соответствующих тому или иному аспекту деятельности специализированных и при этом относительно самостоятельных (т.е. обладающих внутренней свободой) модулей сознания (фантомов) позволяет получить *эффект волшебного помощника*. Каждый такой модуль сознания становится своего рода экспертом, мастером, несущим ответственность за свою сферу деятельности. Модуль способен к обучению и самосовершенствованию. Кроме того, он обладает самостоятельными возможностями осуществлять выход на подсознание, которое снабжает его необходимой информацией (включая программное обеспечение) в соответствии с его «узким профилем». Каждый такой модуль обладает специализированным, суженным сознанием (вспомним: «специалист подобен флюсу»). Но именно эта суженность дает ему преимущество постоянной предельной концентрации на одном предмете. Не такая ли суженность (предельная концентрация) сознания позволяет «спящему» лунатику проявлять не-

обычайную ловкость, например ходить по карнизам? Не эта ли суженность сознания делает возможными все «чудеса», достигаемые с помощью гипноза? Логично предположить, что именно такая суженность сознания специализированных фантомов (модулей) обеспечивает им более свободный доступ к ресурсам подсознания. Не к любым, конечно, а строго «по специальности».

Представим теперь, что во внутреннем мире Мастера живет и действует целый коллектив, хорошо организованный и отлаженный коллектив таких «волшебных помощников», своего рода «виртуальная команда». Такую команду, конечно, создать очень нелегко. Не легче и управлять ею, поддерживать в ней мир, согласие и лад. Зато какие громадные преимущества она дает тому, у кого она есть!

Для того чтобы такая виртуальная команда возникла, необходимо, разумеется, долго и упорно работать, осваивая выбранный вид деятельности. Но это лишь одно из условий. Если в своей работе мы цепко держимся за свое собственное «единое и неделимое», никем и ничем не заменимое «я», если мы не можем хотя бы ненадолго ослабить «сцепление» своего собственного индивидуального сознания с предметом и процессом деятельности, если хотим все делать только сознательно и только сами, то мы задушим в зародыше каждого фантома, не дав ему вырасти, окрепнуть и развиваться в настоящего «волшебного помощника». Таким образом, необходима специальная установка сознания, позволяющая не бояться полисубъектности как таковой. Надо смело входить в состояние частичного расщепления сознания, сохранять самый общий контроль над ситуацией, опустив частности. Нужно позволять себе отходить от строгой объективности и критичности. Нужно уметь впускать сказку в свое мировосприятие, позволить сознанию стать слегка мифологичным. И тогда топор начнет сам рубить, игла – сама шить, суп – сам вариться, а кирпичи – сами укладываться в ровные ряды. Так у хорошего воина меч сам рубит, у хорошего художника кисть сама движется по холсту, скрипка у хорошего скрипача сама играет, а у поэта строки сами ложатся на бумагу.

Полисубъектность как результат конъюктивации «сущностных сил»

Под сущностными силами мы имеем в виду, в основном, две вещи: во-первых, *части тела*, принимающие постоянное участие в данной конкретной деятельности и играющие в ней

важную роль. Во-вторых, необходимые для осуществления данной деятельности *способности, таланты*. Сюда относятся и особенности нервной и психической организации, а также душевные и духовные качества.

Идея конъективации частей тела может вызвать некоторое недоумение. Однако на самом деле нет ничего более естественного, ибо часть тела, такая, например, как рука, есть конъект по самой своей природе. Ведь она – часть меня самого, непосредственный проводник моей воли; но я могу смотреть на нее как бы со стороны, как на внешний по отношению ко мне объект. Очень хорошо это понимают дети. Те, кому довелось обучать детей, наблюдая при этом за их поведением, возможно, замечали, что дети нередко обращаются к частям своего тела как к самостоятельным персонам. Если голова хорошо соображает, ребенок может ее погладить, а если часто ошибается или отвлекается, может, например, хлопнуть себя по лбу. Мне пришлось в свое время обучать музыке мальчика, который имел обыкновение разговаривать со своими руками, хвалить их или ругать. В особых случаях он даже применял к ним физические наказания: шлепал провинившуюся руку, да так, что она краснела (не от смущения, разумеется).

Мы можем найти соответствующие примеры в сказках – в этом путеводителе по комплексной реальности. Помните лису, которая, спасаясь от погони, просила глаза – смотреть зорче, уши – слушать лучше, а ноги – бежать быстрее? А затем, решив наказать свой хвост за плохую службу, лиса высунула его из норы, за что и поплатилась. Здесь лиса преувеличила степень самостоятельности собственной части тела. Однако в чем-то она все же была права. Диалог с частями своего тела не только возможен, но в ряде случаев очень полезен. Он способствует развитию модулей сознания (отвечающих строго за деятельность соответствующей части тела или органа) и установлению с ними режима сотрудничества.

Подобный подход к собственному организму, возможно, открывает совершенно иные возможности для решения задач его оздоровления или развития заложенных в нем возможностей. Во всяком случае, многие традиционные системы включают в себя представление о том, что каждая часть тела, каждый орган обладает своим (малым) сознанием. Так в некоторых руководствах по йоге мы можем прочесть достаточно подробные инструкции по поводу того, в каком тоне следует разговаривать с

тем или иным органом, кому строго приказать, а кого вежливо попросить.

И есть большой смысл в том, чтобы, обучая ребенка, скажем, игре на фортепиано, делать это не с позиции «Я тебя научу», а с позиции «Давай с тобой научим твою руку и твои пальцы, как правильно стоять и как правильно двигаться».

Конъективация способностей (таланта) выглядит более привычной и естественной, особенно если речь идет о творческих способностях. Дело в том, что при наличии таланта многие важные и ответственные моменты деятельности у человека получаются как бы сами собой, «по наитию». Сам он до конца не осознает, как он это делает – это с ним просто происходит. Так композитор не знает, каким образом в его голове созревают музыкальные идеи (мелодии и т.д.), поэт – как он находит нужные слова и складывает из них стройные и образные стихи. Но и точно мыслящий математик, и инженер часто не могут объяснить, как у них родилось нужное решение.

То же самое относится и к способностям более «элементарным». Например, обладатель абсолютного музыкального слуха, как правило, не знает, как он отгадывает на слух ноты, а хороший художник не всегда может объяснить, как действует его глазомер и как он чувствует цвет и форму. Во всяком случае, он не может заменить их своим знанием о них. Все это заставляет относиться к своим способностям с надеждой, а если они помогли, то с благодарностью, т.е., как минимум, вежливо. Но это уже и есть полисубъектность.

Полисубъектность как результат конъективации Учителя и Мастерства

Этот источник полисубъектности связан с процессом *передачи* умения осуществлять деятельность. Учитель есть передающий, мастерство – передаваемое. Взаимодействие Учителя и Ученика – передача. Звено цепи, где Ученик превращается в Учителя для последующих Учеников, составляет канал преемственности.

Конъект Учителя и конъект Мастерства имеют трансперсональную природу. Несмотря на то, что учитель и передаваемое им мастерство суть далеко не одно и то же, в комплексной реальности они (как конъекты) могут сливаться подобно сиамским близнецам. Фантом Учителя (модуль сознания, соответ-

ствующий образу Учителя), как правило, включает в себя Мастерство (соответствующий информационно-операциональный комплекс) как органическую часть своего содержания. Так что фантом Учителя оказывается, помимо прочего, персонализацией мастерства. Этот момент весьма развит в восточных традициях, где настоящий Ученик стремится внимательно наблюдать за Учителем, буквально *впитывая* в себя его образ во всех мельчайших подробностях, включая походку, интонации, а главное – внутреннее состояние. При этом он как бы пытается воспроизвести в себе его сознание. Иными словами, он делает все возможное, чтобы поселить фантом Учителя в своем внутреннем мире, сделать этот фантом максимально близким, почти тождественным своему Учителю. Этот «внутренний Учитель» продолжает учить даже тогда, когда настоящего Учителя нет рядом.

Антиномическим дополнением к формуле «Мастерство есть Учитель» является формула «Мастерство не есть Учитель». Согласно второй формуле, мастерство – это не сам Учитель, а то, что передается от Учителя к Ученику, сообщая последнему некую дополнительную силу (власть, дополнительные возможности). Для того чтобы придать передаваемому Мастерству характер зримый, предметный, его облачают в некий конкретный пластический образ. Мастерство предстает как вещь, передаваемая из рук Учителя (Мастера) в руки Ученика. Характер вещи выражает характер Мастерства. Этой вещью может быть Меч (Мастерство воина), Кисть (Мастерство живописца). Поскольку такой предмет *отделим* от человека, с ним могут происходить всякие самостоятельные приключения: он может быть потерян, спрятан, найден (в том числе и не тем, для кого он был спрятан), украден, возвращен и т.д., что порождает множество мифологических и сказочных сюжетов.

Однако вместо вещи для осуществления передачи Мастерства может быть использовано действие – физическое, вербальное (словесное), ментальное (мысленное) или какое-либо их сочетание. Так складывается ритуал (посвящения). Впрочем, ритуал часто включает в себя и момент передачи символического предмета.

Во всех этих случаях взаимодействие с трансперсональными фантомами Учителя и Мастерства связано с определенными этическими принципами и обязательствами, нарушение которых может повлечь за собой негативные последствия.

Полисубъектность как результат конъективации сотрудничества

Большинство видов деятельности предполагает взаимодействие многих людей. Причем чем сложнее действие, тем в большей мере оно контролируется на бессознательном уровне. У отдельного человека, включенного в этот процесс, возникает отчетливое осознание того, что он является частью живого целого, обладающего собственной волей и характером. Так рождается феномен *комперсональности* (о чем уже было сказано в другом месте), фантом человеческого объединения.

Во многих случаях является жизненно важным, чтобы такой фантом возник. Его существование в сознании людей, включенных в сообщество, объединенное общими целями (интересами, деятельностью), не только способствует успеху деятельности, но иногда является просто необходимым для выживания сообщества. Яркий пример тому – воинское сообщество (в том числе и современная армия). В таких случаях применяются специальные средства, направленные, во-первых, на то, чтобы такой комперсональный конъект (фантом) возник у каждого члена сообщества, и, во-вторых, на то, чтобы эти образы (модули сознания) были максимально согласованными. К этим средствам относятся:

- общая символика,
- унификация внешнего вида,
- унификация поведения,
- миф (история сообщества, понимание его предназначения и принципов жизни),
- ритуалы.

Далеко не только для военных объединений характерно образование (специальное культивирование) комперсональных фантомов. Любая корпорация, имеющая достаточную историю своего существования, обретает такой фантом. То же можно сказать и о спортивной команде, творческом объединении, политической партии, социальном и культурном движении, творческом коллективе и т.д.

Для эффективного участия в таком движении необходимо иметь соответствующий модуль сознания. Это служит дополнительным источником полисубъектности в сознании человека, включенного в деятельность.

Полисубъектность и интеграция

Мы уже видим, что источников, порождающих полисубъектность, достаточно много. Сама по себе полисубъектность не дает силы, а создает лишь предпосылки для ее обретения. Сила возникает лишь в том случае, если множество модулей сознания (фантомов) хорошо скоординированы в своих действиях. Если этого нет, то действия модулей порождают внутреннюю энтропию, т.е. мешают друг другу. Поэтому возникает особая задача интеграции всех модулей сознания. Сознательное «я» с этой задачей справиться не может. И не просто потому, что задача эта является весьма сложной в структурном отношении, но и потому, что она требует оперативности и быстроты. Но главная причина заключается в том, что деятельность большинства такого рода специализированных фантомов в значительной мере закрыта для сознания.

Единственная возможность решения задачи интеграции состоит в формировании *специализированного модуля сознания*, обладающего особыми функциональными возможностями для осуществления интеграции разных специализированных фантомов в единый слаженный организм (команду). Этот модуль интегрирует все остальные модули, в том числе модуль Учителя и Эго. Назовем этот особый модуль *Интегратором*. Мы о нем не раз слышали, но под другими именами. Сократ, например, говорил, что действует и говорит по подсказке Гения, сидящего где-то в его голове. Интегратор контролирует деятельность как целое. Уровню Интегратора соответствует деятельность как единый конъект.

Чтобы интегратор мог появиться во внутренней реальности человека, необходимо освободить центральное место в сознании, предназначенное для него, от своего собственного «я», от иных кумиров и идолов.

Каждая деятельность нуждается в своем Интеграторе. Это же можно сказать о жизни человека в целом.

Достаточно ли приведенных соображений для того, чтобы убедиться в том, что не только деятельность художественная, но вообще любая развитая, умелая, совершенная (мастерская) деятельность обладает ярко выраженными свойствами комплексной реальности? Но если это так, то рамки возможного применения психотехники, направленной на овладение свойствами комплексной реальности, резко расширяются. Она становится *психотехникой Мастерства*. Она становится психотехникой Искусства, но в другом, более широком смысле этого слова.

Деятельность является едва ли не самым емким и многогранным основанием для образования конъективных миров. На основе деятельности формируются самые разные конъективные миры. Ведь и разных видов деятельности существует немало. Однако в культуре немало примеров обратного отношения, когда на основе конъективного мира рождается деятельность по освоению этого мира.

Есть *мир вкуса*, связанный прежде всего со вкусом различного рода пищи. Развитию этого мира сопутствует развитие особого вида деятельности, известного как «кулинарное искусство». У этой деятельности огромная история и огромный опыт, который складывается в особую культуру.

Есть *мир запахов*, мир ароматов. Ему также соответствует своя особая деятельность по производству ароматических веществ и по обслуживанию процесса их «потребления» и использования. Здесь также существует своя развитая культурная традиция. То, что стало широко известным как «ароматерапия», представляет собой, по-видимому, небольшую часть этой культуры.

Есть *мир предметного окружения*. И есть деятельность, осваивающая законы этого мира. Современный дизайн. Есть соответствующая культура, достаточно древняя, обладающая своим особым языком, своей системой понятий и представлений. Ее китайский вариант стал сегодня широко известен. Это фэн-шуй.

Аналогичных традиционных систем, осваивающих различного рода конъективные миры (или бытие в форме конъективных миров) существует немало. Отнесем сюда и нумерологию, и астрологию, и йогу, и аюрведу и многое другое. Можно сказать так, что любая подобная система несет на себе печать конъективного мира в той степени, в какой она несет на себе печать мифологического мышления. А мифологическое мышление, как мы понимаем, не есть просто некий пережиток далекого прошлого, а необходимый «орган» духовного организма человека, ибо мы не перестали и не перестанем жить в комплексной реальности и в ее разнообразных мирах.

В качестве современной, «модернизированной» системы, связанной с конъективным миром, назовем знаменитый «Тест Люшера». Он сочетает современные научные подходы и технологии с откровенно конъективным предметом – *миром цвета*.

Практикум к главе восьмой

Одним из устойчивых качеств комплексной реальности является тенденция к формированию различного рода относительно замкнутых конъективных миров. Фантастические образы подобных миров мы встречаем в волшебных сказках, которые по праву можно было бы считать путеводителем по комплексной реальности.

Искусство, мир художественной культуры – яркий пример и весьма развитой образец такого мира. Но внутри него мы видим множество других относительно самостоятельных конъективных миров, которые можно выделить по разным основаниям – по эпохам, по жанрам, по видам искусства... Наконец, любой крупный художник создает свой собственный конъективный мир.

Любой такой мир сложен, но не хаотичен. Он соединяет в себе разнообразие и избыточность, порядок и свободу. Ему присуща органика сложных живых систем. Конкретное произведение – отблеск или, если угодно, тень этого единого мира. Оно тоже представляет собой организованный, живой конъективный мир. В подавляющем большинстве случаев именно оно и становится главным предметом исследовательских интересов, именно оно анализируется и описывается различным образом. Однако и иные миры (например музыкальный мир композитора) обладают столь же стройной структурой и представляют собой не менее интересный предмет исследования.

Искусство не единственный пример конъективных миров. Эти миры обступают нас со всех сторон. Особенно в детском возрасте. Это также относится и к детству человеческого общества, где основной реальностью человеческого бытия выступала мифическая реальность. И все эти миры, в свою очередь, интересовали и интересуют искусство, которое, с одной стороны, само является конъективным миром, с другой стороны, выступает универсальным инструментом освоения конъективных миров любого рода.

Из вышесказанного следует, что одной из важнейших задач художественной психотехники является, во-первых, освоение различного рода конъективных миров и, во-вторых, формирование способностей (умений, техники, приемов и т.д.) освоения этих миров и ориентация в них.

Среди этих миров едва ли не самым сложным является художественный мир. Впрочем, *интуитивное* взаимодействие с

ним может оказаться даже более легкой задачей: ведь сложный художественный мир ведет себя как живой субъект, который сам идет вам навстречу. Что же касается *осознанного* освоения этого мира, освоения аналитического, то здесь мы сталкиваемся с его внутренней сложностью, что называется, лицом к лицу.

Обратим внимание на двойной смысл слова *мир*. В первом значении это слово обозначает некую высокоорганизованную, многоуровневую, относительно замкнутую (завершенную) и самодостаточную систему объектов. Мир в смысле Космос. Мир всегда законосообразен, он содержит принципы своей гармонии в самом себе. Во втором значении это слово означает некоторое человеческое сообщество. Например, деревня, община. Выражения «в миру», «на миру», «всем миром» связаны именно с таким пониманием этого слова. Близок этому и «мир» как противоположность войны или ссоры, ибо здесь речь идет о гармоническом состоянии человеческого сообщества. Собственно, мир и есть система, элементы которой существуют в гармонии, в ладу, в мире друг с другом и с целым. Их противоборство – аспект их лада. В противном случае, мир разрушается. После всего, что было уже сказано о коньектах, нетрудно догадаться, что выражение «конъективный мир» несет в себе оба значения. Любой конъективный мир организуется одновременно и по законам своеобразного объективного «космоса» и по законам сообщества. Конъективный мир не просто состоит из конъектов, а и сам в своей целостности является конъектом. Отличные иллюстрации понятия «конъективный мир» дают волшебные сказки. Путешествуя по конъективным мирам, мы путешествуем по своего рода сказочным пространствам.

Имеет смысл включать в систему практических занятий работу с иными, структурно более простыми конъективными мирами. Таких конъективных миров существует множество. Поэтому нам имеет смысл «укрупнить» картину и выделить несколько важных для нас типов конъективных миров. Заранее оговоримся, что предлагаемая ниже типология имеет чисто практическое значение, является, так сказать, рабочей типологией.

Типы конъективных миров:

1. **Миры модальностей.** Сюда относятся миры, образуемые ощущениями разных модальностей: зрительные ощущения, слуховые ощущения, вкусовые ощущения, обонятельные ощущения, кинестетические ощущения и т.д. Сами эти модальности

классифицируются разными способами. Но нас интересуют не столько способы научной их классификации, сколько формирование на их основе соответствующих конъективных миров – процесс, происходящий в живой практике и фиксирующийся в живой культуре. Эти миры, как и любые конъективные миры, развиваются и усложняются. Образуются на элементарной основе, но достигают затем достаточно высокой сложности.

- 1.1. **Мир запахов (ароматов).** Такое словосочетание имеет место в живом словоупотреблении, что косвенно указывает на существование соответствующего конъективного мира.
- 1.2. **Мир вкуса.**
- 1.3. **Мир звуков.**
- 1.4. **Мир зрительных ощущений (света и цвета).**
- 1.5. **Мир кинестетических ощущений.** На его основе формируется мир тела (тело как Космос), но взятое изнутри, т.е. на основе лишь внутренних ощущений.
2. **Миры структур (первичных и производных).** Эти миры могут существовать и сами по себе. Однако они, как правило, входят в состав иных миров, приобретая в их контексте новые смыслы. Среди таких миров на первое место по значению следует поставить мир искусства.
 - 2.1. **Мир пространственных структур.** Элементарные геометрические формы и отношения в их конъективном качестве.
 - 2.2. **Мир временных структур.**
 - 2.3. **Мир чисел и числовых отношений.**
3. **Миры природных объектов и явлений.**
 - 3.1. **Мир камней.**
 - 3.2. **Мир металлов.**
 - 3.3. **Мир растений.**
 - 3.4. **Мир животных.**
 - 3.5. **Мир состояний и явлений природы.**
 - 3.6. **Мир ландшафта.**
 - 3.7. **Мир природных циклов.**
4. **Мир жилища и селения.**
5. **Мир имен и символов. Язык как конъективный мир.**
6. **Мир человека.**
7. **Мир социума.**

Понятно, что предложенная выше типология конъективных миров не претендует на полноту, а также на то, что она является

единственно возможной. Многое здесь зависит от конкретных задач. Наша задача весьма скромная – дать первоначальное панорамное представление, некий исходный взгляд, позволяющий схватить сам факт многообразия этих миров.

Кроме того, мы интересуемся прежде всего тем, что и как с этими мирами мы можем делать. На вопрос «что?» ответить не сложно. Во-первых, мы можем эти миры *осваивать*. Во-вторых, мы можем обрабатывать (совершенствовать) *технику* взаимодействия с этими мирами (вхождения в эти миры, их исследования, манипуляции с их элементами), т.е. технику их освоения и использования. По сути, это две стороны одного процесса.

Теперь перейдем к ответу на вопрос «как?». Здесь мы поступим следующим образом. Сначала разберем тему «Структурирование и функционализация», так как в первую очередь именно с этими двумя моментами связан переход от отдельно взятого конъекта к конъективной системе, а затем и к конъективному миру. После этого попробуем осуществить небольшое путешествие в какой-то один из конъективных миров.

Структурирование и функционализация

В этой группе упражнений активно используется принцип контекстуализации. Множество конъектов объединяются в единую систему. В этой системе происходит распределение функций, и формируются более сложные структуры взаимодействия. В данном случае не столь принципиальным становится тип конъекта. Это могут быть портреты, листы цветного картона, указка либо что-то другое. От участников требуется именно умение удерживать в своем сознании целостные системы, представляя их как целиком, так и поэлементно.

«Команда»

Дано множество портретов или других ф-конъектов. Выбрать (интуитивно) из этого множества некоторую группу таких, которые а) являются «психологически совместимыми», б) образуют хорошую команду для решения определенных задач. По мере усложнения этого упражнения, исходное множество ф-конъектов, а также размер команды следует постепенно увеличивать. Кроме того, варьируются задачи, которые должна решить команда. Если задача имеет интеллектуальный (творчес-

кий) характер, то упражнение не должно заканчиваться собственно созданием команды. Нужно попытаться действительно решить с помощью данной команды поставленную проблему.

«За столом»

Два варианта: а) круглый стол, б) прямоугольный или квадратный стол.

Реквизит:

1. Модель стола (круглого или прямоугольного). Это может быть нарисованный на бумаге или вырезанный из картона круг или прямоугольник.

2. Наборы карточек (картинок), изображающих предметы разных классов:

- камни,
- цветы,
- насекомые,
- птицы,
- планеты и прочее.

В каких-то случаях это могут быть сами предметы (камешки, куски разноцветной бумаги или материи, засушенные листья и прочее). Это могут быть также портреты. В дальнейшем изображения можно заменить словесными обозначениями.

Исходная игровая установка: предметы, изображенные на карточках (или представленные в натуральном виде) суть замещения каких-то неизвестных нам людей (превращенные в предметы люди).

Игровая задача: «рассадить» их за столом максимально гармоничным способом. Ориентируясь на собственную интуицию, найти вариант, максимально «устраивающий» всех собравшихся. Найденный вариант осмыслить и прокомментировать.

Примечание. Обратить внимание на то, как, в зависимости от того, кто и в каком порядке размещается за столом, меняется напряженность пространства стола и эмоционально-смысловое наполнение этого пространства. Кроме того, данные характеристики пространства проявляются неодинаковым образом в разных точках стола.

«За столом» – модель тестовой ситуации. Можно самостоятельно найти значительное количество такого рода тестовых ситуаций:

а) следовательно, несколько подозреваемых, настоящий преступник (криминальная ситуация);

б) корабль, долгое совместное путешествие, вынужденное общение.

На основе этих ситуаций создаются соответствующие упражнения.

«Беседа»

Вокруг «стола» расположены 8 портретов. Ведущий дает установку: «Представьте себе, что вы входите в комнату, где собралось это общество. Идет беседа. Один из ее участников произносит следующую фразу: "...»

Вопросы:

1. Кому принадлежала эта фраза?
2. Кто первый отреагировал на это высказывание?
3. Какова была реакция?

Примечание. Отвечая на последний вопрос, указать:

- а) двигательную (невербальную) составляющую реакции (поза, мимика и жест, нечленораздельные звуки);
- б) интонационно-экспрессивную составляющую (речевые интонации);
- в) вербальную составляющую (словесная реакция).

«Геометрия стола»

Открытки с портретами «рассаживать» за столы разной формы (квадратный, круглый, прямоугольный, треугольный, пятиугольный, шестиугольный, ромбовидный и прочее). Сравнить характер взаимодействий, задаваемых формой стола.

«За столом–2»

Вариант 1. Берется 4–6 портретов. Участники по очереди пытаются разместить портреты вокруг стола так, как бы они сами расположились наиболее естественным и непринужденным образом. Стремиться к тому, чтобы возникало как можно меньше напряжений. Когда первый участник сделал это, следующий соглашается с ним либо вносит некоторые необходимые, по его мнению, изменения. И так все по очереди (по кругу). После этого следует обсуждение.

Вариант 2. Портреты размещает инструктор «случайным» образом. Задача участников – определить узел наибольшего напряжения и узел наибольшего согласия. Можно для каждой пары выявить значения шкал:

- симпатия – антипатия,
- понимание – непонимание,
- сходство – отличие,
- притяжение – отталкивание,
- тепло – холод и т.д.

Вариант 3. Один из участников размещает портреты заведомо неблагоприятным образом, стремясь специально создать узлы напряжения. Задача остальных участников – разгадать его «коварство», отыскав эти узлы.

Вариант 4. Исходную комбинацию задает инструктор. Один из участников находит точку наибольшего напряжения и разрешает это напряжение путем рассаживания конфликтующих соседей. Тем самым создается новая точка наибольшего напряжения. Задача следующего участника – найти и ликвидировать эту точку и т.д.

Вариант 5. Стол прямоугольный. Задача состоит в том, чтобы определить, кого посадить во главе стола (в торце, лицом к двери, спиной к стене), кого напротив, кого по левую руку, а кого по правую и т.д.

Вариант 6. Заменить портреты иными ф-конъектами.

«Консилиум»

Выбирается некий объект для «экспертизы». Формируется группа фантомов-экспертов. Организуется процедура экспертизы. Это может быть анкета, интервью, диалог между фантомами и участниками тренинга.

«Раскраска»

- Раскрашивать разными цветами зоны квадрата багуа (фэн-шуй).
- Раскрашивать разными цветами контуры фигуры человека, как бы программируя его «ауру».
- Раскрашивать разными цветами суточный круг (график дня), задавая смену состояний.
- Раскрашивать разными цветами дни предстоящей недели.
- Нарисовать абстрактную фигуру, символизирующую предстоящее сложное и ответственное мероприятие, а затем раскрасить ее эмоционально позитивными цветами.

Эти приемы окажутся действенными в той мере, в какой удастся совершить перенос всех значимых элементов опыта в комплексную реальность эксперимента. Раскраска может производиться как реальная, так и воображаемая.

«Парные роли»

Дана группа фантомов. Из множества возможных пар найти такие, которые могли бы стать образцом отношений типа:

- господство – повиновение,
- подавление – сопротивление,
- сотрудничество (в различных разновидностях),
- любовь – равнодушие,
- взаимность,
- взаимопонимание «без слов»,
- конфликт,
- флирт,
- обманщик – жертва и т.д.

«Толкование сновидений»

Два портрета: один – сновидец, другой – толкователь. Сновидцу задать последовательно вопросы, позволяющие выяснить, часто ли он видит сны, склонен ли он их запоминать, оказывают ли они на него эмоциональное воздействие, как долго он находится под впечатлениям, какие сновидения являются для него наиболее типичными и т.д. Затем с помощью толкователя находится интерпретация сновидений.

«Цепочка»

Вариант 1. На основе портрета (или иного ф-конъекта) создать фантом. Отделить и поместить мысленно рядом с собой. Затем перейти к реконструкции другого фантома на основе другого портрета (или иного ф-конъекта). Делать это *вместе* с первым фантомом, так сказать, общими усилиями. Второй фантом также следует отделить от конъекта и поместить рядом с собой. Потом можно перейти к формированию третьего фантома. Длина цепочки зависит от ваших возможностей. Затем вся цепь должна быть проинтегрирована.

«Испорченный телефон»

На стенде висит большое количество портретов. Вместе с участником группы они образуют замкнутую цепь. Участник произносит фразу и следит, как фантомы передают ее друг другу. Фраза затем возвращается к нему по цепочке.

«Машина времени»

Первый шаг в освоении этой техники связан с осознанием того факта, что портрет человека, жившего много лет назад, сделанный художником, который также принадлежал к временам давно прошедшим, уже сам по себе является мостом, связующим времена. Эта связь актуализируется в момент восприятия картины. Вступив в диалог с фантомом, мы можем осознавать это одним из трех способов:

1) вы напрямую разговариваете «сквозь время», подобно тому, как разговаривают по телефону с жителем другого государства;

2) вы переноситесь в его время;

3) вы переносите его в современность.

Чередую эти варианты, мы оттачиваем технику переноса. Когда это получается с достаточной устойчивостью, можно начинать практиковать другие направления переноса, т.е. произвольно назначать те или иные пункты на координате времени.

Один из способов использования этой техники состоит в посылке фантома (группы фантомов), выполняющих в данном случае функцию «волшебных помощников» в тот момент вашего прошлого, когда вам было трудно (оказание помощи себе-прошлому).

Аналогичным образом можно заблаговременно послать ресурс в будущее (оказание помощи себе-будущему).

Более сложные варианты этой техники связаны с решением таких задач, как:

– перемещение фантома в далекое прошлое с целью развития сознательных представлений о соответствующем «духе времени»;

– перемещение фантома в те периоды вашей жизни, которые недоступны непосредственно для вашей памяти (раннее младенчество, внутриутробное существование);

– решение прогностических и профилактических задач (программирование будущего).

В связи с этим обратим внимание, что техника переноса фантома может быть использована и по отношению к собственному «я».

Мир имени

Речь идет не об имени вообще, а об именах людей, которые нас окружают. Выбор именно этого конъективного мира в определенном смысле случаен. В принципе мы могли бы выбрать любой другой мир и на его примере показать какие-то приемы практической работы. Мы выбрали именно этот по нескольким соображениям. *Во-первых*, материал внешне предельно прост и доступен, можно сказать, всегда под рукой. *Во-вторых*, взаимосвязь имен, их организованность в особый мир достаточно очевидна, и вопрос этот не требует от нас специальной проработки. *В-третьих*, имя не требует конъективации, ибо изначально обладает конъективной природой. Теряя эту природу, имя перестает быть именем. Имя – вещь и имя – человек. Имя – звучание и имя – смысл. Имя само есть единство внешнего и внутреннего, чего-то исключительно простого и бесконечно сложного. Имена неразрывно связаны с непосредственным контекстом нашей человеческой жизни, они с нами постоянно, а мое имя – это, отчасти, я сам. Принадлежа к *определенному* конъективному миру, имя (как *слово*) имеет отношение ко всем мирам, ибо все миры имеют свое имя и все в них поименовано. Так что осваивать элементы любых миров (играть с ними) можно, используя не только соответствующие предметы (конъекты), но и их имена. Внутреннюю диалектику имени, ее многогранную сложность великолепно раскрыл А. Лосев в работе «Философия имени»⁴. Здесь же следует упомянуть принципиально важную для нас работу Павла Флоренского «Имена. Метафизика имен в историческом освещении. Имя и личность»⁵. *Конъективная природа имени* отчетливо обнаруживается в следующем отрывке из этой работы: «Во-первых, оно *представляет* своего носителя, указывая, кто есть некто, и затем, что он есть. Во-вторых, оно *противопоставляется* своему носителю, влияя на него, – то как

⁴ Лосев А.Ф. Философия имени / В кн. Лосев А. Самое само. М., 1999. С. 29–204.

⁵ Священник Павел Флоренский. Соч.: В 4-х т. М., 1999. Т. 3(2). С. 169–358.

предзнаменование грядущего, то – как орудие наговора, то, наконец, – как орудие призывания»⁶. И еще: «Имя – тончайшая плоть, посредством которого объявляется духовная сущность»⁷. Анализируя специфику имени как *особого* предмета исследования, Флоренский замечает: «При изучении ономастологических типов «объективный» путь едва ли практически осуществим... А раз так, то явно выступает необходимость интуитивного проникновения в имена... Трудность ономастологического анализа – в постоянной необходимости оберегать ум от чувственных представлений, гораздо более ярких, нежели интуиции, которые нужно изложить... процессу самой работы над именами – медитации – надлежит быть чистым.

Что же есть предмет такой медитации? – Не образы, а *самое имя*, как слово, словесный организм. А в нем – важное значение имеет звук его. Но было бы неправильно сказать, что ономастология исходит только из звука: ее предмет есть имя. В этом слове сгущен также опыт веков»⁸. В другом месте, обосновывая значимость ономастологических исследований, Флоренский не просто проводит параллель между именем и произведением искусства, но утверждает, что имя есть произведение искусства, причем такое, которое прошло испытание в течение веков. Его бесконечно глубокое и богатое содержание воплощено в предельно лаконичной форме. То есть, имя, согласно этой логике, есть *шедевр*⁹.

Достаточно ли этих свидетельств для того, чтобы просто заинтересоваться этим предметом и попробовать войти в мир имени и слегка осмотреться в нем, используя некоторые приемы техники интенсивного художественного восприятия?

Тогда попробуем выстроить соответствующий практикум на эту тему. Это будет всего лишь *примерный* комплекс. В каждом конкретном случае его нужно выстраивать с учетом а) особенностей группы и ее участников, б) опыта занятий (в данном случае сложность предмета такова, что опыт занятий у группы должен быть достаточно серьезный), в) конкретизации предмета и задач, г) условий проведения занятий и времени, отведенного именно на эту тему. Кроме того, следует учитывать и то

⁶ Священник Павел Флоренский. Соч.: В 4-х т. М., 1999. Т. 3(2). С. 163.

⁷ Там же. С. 182.

⁸ Там же. С. 234.

⁹ Там же. С. 216–218.

обстоятельство, что, как правило, по ходу работы приходится импровизировать, гибко меняя последовательность упражнений, а иногда и сами упражнения придумывать на ходу.

Первое, что следует сделать, – это выбрать, так сказать, «жанр» предполагаемого группового действия, т.е. определить, «во что играем». В данном случае, играть будем в исследовательскую группу, перед которой стоит задача экспериментального исследования характеристик *мира имени* и, собственно, самих конкретных имен. Коль скоро это – исследование, то все результаты, получаемые в ходе работы, должны как-то фиксироваться (протоколироваться, записываться на магнитофон или как-то еще). Решение о способе фиксации желательно принять всей группой.

В построении тренинга мы будем использовать в том числе и те упражнения, которые уже были нами описаны, хотя и с соответствующими модификациями. Начать лучше с такого упражнения, которое хорошо бы вводило в атмосферу предмета, но его «исследовательская ценность» при этом может и не быть высокой. Первое упражнения мы используем «для разминки».

«Искусственные имена»

Это – вариант упражнения «Искусственный язык», но с акцентом именно на получение некоторого списка несуществующих имен. С этими именами можно различным образом «поиграть»:

1. Попытаться представить тех людей, которые стоят за этими именами, определить их внешние данные, их характер, особенности поведения. То есть по возможности реконструировать их образы.

2. Попытаться определить отношения между ними. Кто с кем дружит, кто кому безразличен, кто с кем находится во враждебных отношениях и т.п.

3. Выбрать произвольно пару имен и попытаться более подробно описать историю и характер взаимоотношений этих людей. Можно поиграть в «брачное агентство», которое должно подбирать оптимальные пары для брачного союза.

4. Выбрать 4–5 имен и на этой основе создать «сценарий» развития их взаимоотношений в условиях длительного совместного проживания, скажем, на необитаемом острове.

Такого рода игр можно придумать довольно много. В том числе и с использованием упражнений, предложенных в предыдущих главах.

Дальнейшие упражнения мы для простоты изложения разделим на а) упражнения с одним именем, б) упражнения с парой имен, в) упражнения с группой (3 и более) имен.

Упражнения с одним именем

«Полочка в рамке»

Упражнение это было описано выше. Рамка означает границу, внутри которой находится произведение искусства. Предмет, лежащий на полочке в рамке, выступает в качестве художественного произведения. В качестве произведения (художественного текста) выступает выбранное имя, написанное на специальной карточке. Можно обойтись и без полочки. В этом случае в рамку вставляется лист бумаги с красиво написанным именем.

«Картину» повесить на стену. Играющий представляет себя в качестве посетителя картинной галереи. Он неспешно подходит к картине, останавливается перед ней и некоторое время рассматривает, как рассматривают картины. При этом он внимательно фиксирует все возникающие у него чувства, переживания, ассоциации, фантазии. Все, что возникает на внутреннем плане. Его чутье должно подсказать ему момент, когда созерцание «картины» можно закончить. То же самое должны проделать все участники группы. Затем поделиться пережитым опытом.

Желательно провести этот опыт, как минимум дважды, используя одно мужское имя и одно женское.

«Притяжение – отталкивание»

Выбранное имя написать на карточке. Подготовить 9 карточек с названием семи основных цветов, а также черного и белого. Вместо карточек с названиями цветов можно использовать кусочки цветного картона (или цветной бумаги) одинакового размера и формы. После этого начинать эксперимент. Положить на стол карточку с написанным именем. Справа от нее на расстоянии около 5 см положить карточку с названием (образцом) цвета. Почувствовать отношение, возникающее между ними (притяжение, отталкивание, покой). Результат записать в протокол. Повторить процедуру для всех остальных карточек с названиями цвета.

Аналогичный опыт повторить с серией карточек, на которых написаны названия драгоценных и полудрагоценных камней (камни предлагает ведущий, либо их можно выбрать всей группой). Число таких карточек не более десяти. Еще одна серия – названия (имена) металлов.

Опыт можно проводить по принципу: один активный участник, остальные – наблюдатели. Другой вариант – все работают одновременно и независимо друг от друга. Потом результаты сравнивают. Отмечают совпадения.

В конце эксперимента можно попытаться придумать собственное толкование получившихся результатов.

«Резонанс»

Это упражнение похоже на предыдущее. Отличие состоит в том, что определять нужно не притяжение/отталкивание, а наличие резонанса, возникающего между именем и другими конъектами. Если резонанс возникает, имя начинает восприниматься (звучать, светиться в сознании) ярче (так же как и резонирующий с ним конъект).

Другое отличие состоит в том, что в качестве конъектов-резонаторов хорошо использовать сложно организованные конъекты. В том числе художественные произведения или их фрагменты. В этом случае ведущий должен отобрать резонансный материал заранее. От выбора материала в значительной мере зависит результативность всего опыта.

«Субстанция имени»

Вариант упражнения «Субстанция звука». Выбирается некоторое имя. Имя берется со стороны его звуковой формы. Сосредоточиться на его звучании, на имени как звуке. Определить такие его *добавленные свойства*, как материал, из которого этот звуковой предмет состоит, его свойства, агрегатное состояние и т.д. Например, какое-то имя может оказаться большим, гладким, твердым, достаточно тяжелым и т.д. Другое воспринимается как игра воды... Очень важно сравнивать впечатления, которые одно и то же имя оказывает на разных участников группы. Необходимо исследовать таким способом несколько разных имен.

Один из результатов этого упражнения состоит в том, что имя как бы *обретает тело* (материализуется, воплощается). И с ним теперь можно соответствующим образом работать.

«Измерения»

Это упражнение предполагает работу с использованием конъективных инструментов. В данном случае речь идет об измерительных инструментах. Они хорошо известны, но мы их используем в игровом контексте. Это – маятник и дугообразные шкалы. Заранее подготовить дугообразную шкалу с тем числом делений, которое представляется группе приемлемым. Например от 0 до 100. Смастерить маятник. Написать список параметров (характеристик), которые группа хотела бы измерить.

1. Выбрать имя. Написать его на карточке. Положить эту карточку на стол.

2. Выбрать измеряемый параметр и назвать его вслух.

3. Поместить маятник над центром шкалы (центр окружности, частью которой могла бы стать дугообразная шкала). Спокойно ждать.

4. Вскоре маятник сам начнет раскачиваться. Направление его движения укажет на определенную точку шкалы. Соответствующее значение шкалы записать.

5. Выбрать другое имя и положить карточку с этим именем на стол. Повторить всю процедуру заново. Потом еще с несколькими именами.

6. Результаты сравнить и обсудить.

7. Выбрать следующий параметр и проделать для него всю процедуру заново.

Делать это пока интересно. Результаты опытов можно представить в виде таблицы.

«Соответствия»

Установление различного рода «соответствий» между далекими и, на первый взгляд, совершенно не связанными друг с другом вещами – характерная черта архаического сознания, которая дошла до нашего времени в традиционных системах. Например из трактатов по астрологии мы узнаем, какие минералы, металлы, «стихии», растения, планеты, созвездия и т.д. соответствуют тому или иному времени рождения на свет (или даже времени того или иного события). Это же характерно и для многих других подобных систем. Аналогичным образом в древних (индийских, китайских) источниках по музыкальной теории говорить о том, чему соответствуют те или иные ступени музыкаль-

ной гаммы. Это – устойчивая тенденция. Можно интерпретировать ее по-разному. В частности, в контексте наших рассуждений, эти соответствия обнаруживают некий смысловой резонанс и структурный изоморфизм разных конъективных миров. То есть мы подсознательно чувствуем связь между ними и даже интуитивно угадываем, какой элемент конъективного мира А соответствует некоторому известному элементу из конъективного мира Б. Между этими мирами действует нечто вроде «симпатической связи». Грех не воспользоваться столь благоприятным обстоятельством для формирования на этой основе психотехнических упражнений. Особенно, если речь идет об освоении какого-либо конкретного конъективного мира.

1. Выбрать имя. Написать его на карточке.

2. Выбрать несколько конъективных миров. Например, мир чисел, мир минералов, мир цвета, мир ароматов, мир геометрических фигур...

3. В каждом из этих миров выбрать примерно десяток разнотипных элементов. Записать названия этих элементов на карточки.

4. Положить карточку с именем на стол. Взять стопку карточек с элементами одного из миров и разложить их справа от карточки с именем в порядке, так сказать, убывания сродства.

5. Прodelать ту же операцию с элементами других миров.

6. Результаты оформить в виде таблицы.

7. Повторить то же самое с другим именем.

Постепенно это выявление соответствий будет происходить все более уверенно. Спустя какое-то время даже выработается навык использования «языка соответствий» для описания любых конъектов.

«Розовые очки»

Выражение «смотреть на мир сквозь розовые очки» хорошо известно. Эффект розовых очков нетрудно воспроизвести. При чем цвет «очков» может быть любым.

Реквизит:

– белая эластичная лента длиной около 80 см, шириной около 3 см;

– квадратики цветного картона разного цвета. На каждый цвет по два квадратика. Сторона квадратика примерно 4,5 см.

Техника выполнения:

1. Эластичную ленту повязать вокруг головы на уровне лба и висков. Не туго. Узел на затылке.

2. Взять два квадратика одного цвета (например синего). Заложить их под ленту на виски цветной стороной внутрь.

3. Посидеть спокойно, слегка расслабившись, наблюдая за постепенными изменениями внутреннего состояния. Примерно через минуту вы почувствуете, что изменилось не только ваше внутреннее состояние, но и восприятие окружающего, поток мыслей и т.д. То есть теперь вы смотрите на мир «сквозь синие очки».

4. Поменяйте «очки», сменив синие квадратик, скажем, на желтые. Прделайте это несколько раз, чтобы освоиться с техникой. После этого можно приступать к исследованию нашего главного предмета – имени.

5. Напишите на карточках несколько имен.

6. Наденьте «розовые (синие, зеленые, желтые...) очки».

7. Возьмите в руку одну из карточек с именем. Представьте себе, что это имя человека незнакомого, но с ним вам предстоит завтра встретиться по какому-то важному делу. Посидите так некоторое время, запоминая все ощущения, мысли, предчувствия, которые возникают в вашем сознании.

8. «Смените очки» и повторите опыт.

9. Рассказывайте о своих переживаниях вашим коллегам. Желательно, чтобы они как-то фиксировали эти рассказы. Потом результаты обсудить и проанализировать.

«Танцующий маятник»

Эта, на первый взгляд, странная техника почему-то довольно устойчиво «работает» в самых разных группах. Началось все со сказок, точнее, с названий сказок. Внешне все выглядит очень просто. Берем чистую карточку. На ней пишем название какой-нибудь известной сказки. Например «Гуси-лебеди». Затем один из участников группы берет в руки маятник (шнурок с грузиком) и устанавливает его над карточкой (локоть опирается на стол, пальцы держат шнурок). Через некоторое время маятник начинает раскачиваться. Меняя по ходу движения направления, амплитуду, иногда приостанавливаясь, иногда переходя на вращение по часовой стрелке или против. Спустя какое-то время он останавливается и после основатель-

ной паузы начинает движение вновь, повторяя практически без изменения уже пройденный рисунок. Выглядит это так, будто маятник вновь и вновь исполняет один и тот же «танец». Для каждой сказки танец будет свой, особенный. Он как бы рассказывает своим танцем сказку, прорисовывая общую структуру (логику) сюжета.

В дальнейшем стало ясно, что таким образом можно раскрыть (выразить в форме «танца» маятника) любой сюжет (сценарий), любую программу развития. В том числе легко представить, что внутренняя жизненная программа, зашифрованная в имени, будет проявлена. Техника, используемая при этом, была только что описана. Только вместо названия сказки нужно написать на карточке определенное имя. А дальше все будет происходить известным образом. Самое трудное – интерпретация получившегося рисунка. Никаких «хитрых приемов» расшифровки здесь применять не нужно. Просто в процессе работы вдруг начнет становиться все понятней язык маятника. Догадки приходят сами собой. И проблема интерпретации решается сама собой.

«Чувствительный цветок»

Взять лист бумаги и нарисовать на нем простой и «наивный» цветочек: стебелек с двумя листиками (справа и слева) и собственно цветок (головка цветка). В чем-то этот рисунок напоминает человека – туловище (стебель), ручки (листья), голова (сам цветок). Теперь возьмем другой листок бумаги и напишем на нем «страшные» слова («ненависть», «предательство», «война», «катастрофа» и т.п.). Свернем этот листок в трубочку и сквозь трубочку подуем на цветок. Большинство отчетливо видят, как цветок съжился. Теперь отогреем его «хорошими словами» («мир», любовь», «дружба», «правда», «милосердие», «доброта» и т.п.), которые напишем на другом листе бумаги. Свернем и этот лист в трубку и подуем сквозь эту трубочку на цветок. Реакция цветка оказывается вполне предсказуемой. Теперь, после того как у вас с цветком налажился некий первоначальный контакт, можно приступать к более сложной работе.

Вы уже догадались: берем лист бумаги и пишем на нем имя. Сворачиваем и дуем в эту трубочку на цветок. Постарайтесь заметить, запомнить и понять реакцию цветка.

«Реакция на цвет»

Превратим имя в персону. Для этого напишем имя на листе бумаги, вставим лист в рамку для фотографий и повесим на стену. Получился своеобразный нефигуративный портрет. Теперь с ним можно работать как с портретом. В частности испытать его отношение к разным цветам. «Цветовой импульс» можно направить на «портрет» разными способами. Они вам уже известны. Например с помощью челночного дыхания: вдох – внимание на лист цветной бумаги, выдох – внимание на «портрет». Реакцию вы почувствуете интуитивно. Если это кажется сложным, можно воспользоваться вспомогательным приемом и нарисовать условный портрет, состоящий из овала, двух точек – глаз и, скажем, черточки посередине, означающей нос. И такой же условный рот. Теперь у нас есть лицо, которое будет менять выражение.

Важно проделать этот опыт не с одним, а с несколькими именами.

«Реакция на зеркало»

То же, что и предыдущее упражнение, но вместо цветового импульса нужно ставить перед «портретом» зеркало, как бы давая ему возможность увидеть в нем самого себя. Реакция может оказаться достаточно сложной и дать нам много информации для размышления.

«Художественное воздействие»

Еще более сложный вариант двух предыдущих упражнений. На этот раз мы применяем художественные стимулы воздействия, показывая «портрету» репродукции картин, давая ему послушать музыкальные отрывки, читая стихи...

«Тестирование»

Суть этого упражнения уже известна. Оно описано в разделе работы с портретами («позиционность и полисубъектность»). Только на этот раз вместо обычного портрета мы используем портрет условный, имя в качестве портрета. Аналогичным образом можно воспользоваться другими упражнениями из этой же серии. Например такими, как «Дом», «Путешествие», «На концерте».

«Портреты неизвестных (незнакомец)»

Подобрать несколько портретов с таким расчетом, чтобы участники группы их не знали. Вывесить их на стене. Дать участникам группы, не переговариваясь друг с другом, подобрать им подходящие имена. Результаты сравнить и обсудить.

«Место на картине»

На стену повесить репродукцию картины (пейзажа). В руку взять карточку с именем. Отправить «фантома» имени внутрь картины. «Увидеть», какое именно место в пространстве картины «фантом» имени предпочтет занять. Результат обсудить, постараться при этом понять причины именно такого предпочтения.

«Сканирование картины»

Вариант упражнения «Чувствительная указка». Сканировать с помощью указки картину, держа в другой руке карточку с написанным именем. Сканировать таким образом несколько картин, сравнивая реакции на разные картины одного и того же фантома имени. Затем сменить имя и вновь исследовать те же картины.

«Косвенное восприятие»

Реквизит и техника та же, что и в упражнении «Розовые очки». Но вместо квадратиков цветного картона под эластичную повязку подсунуть карточку с именем (в районе лба или затылка). Посидеть так некоторое время. Вскоре восприятие окружающего несколько изменится. Теперь вы смотрите на мир глазами «духа имени». Постарайтесь сохранить в памяти целостный образ этого состояния и этого опыта.

Упражнений с одним именем можно было бы привести значительно больше. Но в этом нет необходимости. Общий принцип уже понятен, а если так, то любой желающий может придумывать для себя все новые и новые. Так что переходим к упражнениям с парой имен.

Упражнения с парой имен

«На качелях»

Это упражнение является вариантом уже рассмотренного упражнения с аналогичным названием. Но вместо открыток с портретами, в наших руках теперь находятся карточки с именами. Две карточки: одна – в левой, другая – в правой руке. В течение некоторого времени нужно ритмично (не спеша) раскачивать маятник внимания, концентрируя его то на одном имени, то на другом. С точки зрения техники, особое значение имеют два момента. Во-первых, имена ставятся в определенное отношение друг с другом, образуя общий смысловой контекст. Образно-смысловой «шлейф» одного имени вступает во взаимодействие с образно-смысловым «шлейфом» второго, отчего эти «шлейфы» как бы высвечивают друг друга, выталкивают друг друга в сферу осознанности. Во-вторых, имена в этом упражнении воспринимаются (осознаются) во второй позиции, т.е. не как нечто, а как некто. Обратим внимание на существование здесь важного тонкого момента. Имя может восприниматься как определенная звуковая форма, как акустическое *нечто*. Это акустическое нечто обнаруживает определенные добавленные свойства, из которых постепенно складывается то, что мы в другом месте обозначили с помощью термина «тонкий гештальт». Оно не перестает восприниматься как нечто, но это нечто уже далеко не только акустическое. И в том, и с другом случае мы воспринимаем имя в первой позиции. Кроме того, если мы предполагаем, что это именно имя, человеческое имя, мы тем самым уже имеем в виду, что существует *некто*, которому это имя принадлежит. То есть оно теперь *чье-то*. И за ним, следовательно, стоит *кто-то*. Такое восприятие, как мы помним, есть восприятие в третьей позиции. Если же мы само имя как нечто превращаем в персону, персонализируем, то переходим во вторую позицию. В этом случае акустическое тело имени обретает собственную душу. Имя само по себе становится психичесностью.

Таким образом, простое упражнение «на качелях» может оказаться весьма сложным, если мы будем выполнять его не «как получится», а отработывая сознательно ту или иную позицию восприятия (осознания).

«Парные роли»

Сказанное относится и к упражнению «Парные роли». Его также можно выполнять в разных позициях. Для его выполнения необходимо подготовить а) 15–20 карточек с написанными на них именами, б) список парных ролей (ролевых пар): учитель – ученик, господин – слуга, мастер – подмастерье, отец – сын и т.п. Выбор ролевых пар лучше предоставить самим участникам группы, так как они, быть может, предложит именно те варианты, которые как-то отвечают их личным интересам или проблемам.

Выбираем ролевую пару и затем начинаем интуитивно раскладывать имена по парам. Возможно, какие-то имена останутся, т.е. для кого-то не найдется пары. Для таких имен нужно выяснить, на какую роль из данной пары (например учитель или ученик) это имя больше подходит. А также какое из существующих имен могло бы выступать для него в качестве партнера.

Затем берем другую ролевую пару и повторяем все сначала. Все результаты эксперимента следует фиксировать.

«Выбор партнера»

Вариант уже описанного выше упражнения «Выбор партнера» отличается лишь тем, что вместо открыток с портретами мы используем карточки с именами. Поскольку имя – стимул значительно более лаконичный, чем портрет, карточек с именами может быть больше. Не пять – шесть, а десять – пятнадцать.

«Двое, трое, четверо»

Берется небольшая стопка карточек с именами и кладется пустой стороной вверх. На столе выделяется некоторая небольшая зона – игровое пространство, означающее, к примеру, веранду или гостиную. Из стопки вытягиваются две карточки и помещаются в игровую зону (на этот раз надписью вверх). По смыслу игры это значит, что две персоны находятся в комнате или на веранде, где между ними происходит какое-то взаимодействие. На этом этапе упражнения необходимо реконструировать их общение, понять, каким бы оно могло быть, опираясь при этом исключительно на свои «смутные» ощущения от каждого из имен и от факта их совместного присутствия.

Далее таким же случайным образом вытаскивается еще одна карточка, и обладатель имени помещается в пространство общения. Здесь задача состоит, во-первых, в том, чтобы почувствовать («увидеть»), что произошло при этом с теми двумя, кто уже присутствовал в гостиной, как прореагировал каждый из них и как изменился стиль их общения. Во-вторых, нужно «увидеть» новую структуру взаимодействия (теперь уже трех участников), которая постепенно сложилась после прихода третьего.

Вытащить четвертую карточку и повторить то же самое.

После этого ведущий убирает одного из четырех (но только не того, кто «пришел» последним). Увидеть результат «ухода» одного из четырех. Потом убрать еще одного. Остаются двое, но уже не те, что были в самом начале. В качестве более сложного варианта можно предложить участникам самим почувствовать, кто из четверых первым захочет уйти. Потом сделать то же самое для оставшейся тройки.

Очевидно, что упражнений этой группы может быть немало больше. При необходимости любой ведущий может придумать самостоятельно любое необходимое их количество.

Упражнения с группой имен

«Концерт»

Это упражнение является вариантом упражнения «Концерт», которое сначала должно быть освоено с портретами. В данном же контексте оно выполняется с именами. Предложу два варианта. Первый – более трудный, второй – облегченный.

Вариант первый состоит в том, что на стену в качестве портретов вешаются листы бумаги (всего 5 – 6 листов), на которых написаны имена. Затем включается запись с серией музыкальных примеров разного характера, и «имена начинают как-то на музыку реагировать».

Во втором варианте кто-то из участников группы рисует на листах бумаги 5–6 «квазипортретов» (овал, две точки вместо глаз, черточки, обозначающие рот и нос). Внизу (или наверху) пишутся имена. Далее все происходит в том же порядке.

Результаты следует подробно восстановить и обсудить.

Упражнения «Команда», «За столом», «Драматургия» выполняются в соответствии с уже данным описанием, только вместо портретов используются карточки с именами.

«Семья»

Это упражнение может быть развернуто в целую игру, причем достаточно продолжительную и внутренне разнообразную. В этой игре взаимодействуют два конъективных мира – мир имен и мир семьи (семейных отношений).

На доске или на листе ватмана строится «дерево семейных отношений», куда входят муж и жена, их родители, их дети, их (мужа и жены) братья и сестры и т.д. Набор позиций определяются самими участниками игры. Параллельно выстраивается второй ролевой набор – друзья тех, кто входит в первый ролевой набор. Например друг младшего сына, подруга старшего сына и т.п.

Игра начинается с того, что ведущий устанавливает имя главы семейства. Предположим, что имя мужа – Иван. Теперь общими усилиями подыскиваем имя для супруги. Неизбежно возникнет несколько разных предложений. Тогда выстраиваем сценарии, стараясь ответить на вопрос, что будет, если супруги – Иван и Наталья, и что будет, если супруги – Иван и Елена? И так далее. Из нескольких сценариев выбираем один. Критерии выбора могут быть разными: самый счастливый сценарий, самый бесконфликтный сценарий, самый интересный сценарий и т.п. Так, двигаясь шаг за шагом, порождая, сравнивая и выбирая сценарии, заполняем всю схему.

После этого выбираем несколько имен (наиболее важных в данной схеме) и пытаемся составить их смысловые характеристики. Эту работу можно выполнять всем вместе, разбившись на команды, или самостоятельно (поодиночке).

В конце бывает интересно сравнить результаты с уже существующими интерпретациями имен (например теми, которые даны в упоминавшейся уже книге П. Флоренского). Желательно, конечно, чтобы участники не читали подобных материалов перед игрой. Поэтому лучше предлагать ее без предварительной подготовки, неожиданно.

Однажды мы проводили эту игру с группой учителей одной московской школы. Проанализировав результаты и сравнив их с интерпретациями Флоренского, мы все были поражены степенью их сходства. Другими словами, несколько с иных сторон, но группа вышла на те же, по сути, образы, стоящие за именами.

Находясь под впечатлением игры, я на следующий день продолжил опыты самостоятельно, используя для этой цели

портретный эффект. Выбрал несколько имен. Выбрал несколько известных портретов русских писателей и художников, настроился на диалог (упражнение «Диалог») и «попросил» каждого из них дать свою интерпретацию предложенных имен. Вооружившись предварительно карандашом и бумагой, я старательно записывал те слова, которые как бы сами собой возникали в моей голове, что и воспринималось в данном (игровом) контексте как речь самих портретов. Надо заметить, что портреты, как бы понимая, что вы должны успевать за ними записывать, стараются «диктовать» не спеша. Вот результаты моих опытов.

Репин Илья Ефимович. Портрет писателя Короленко Владимира Галактионовича. 1912. Г.Т.Г. (Москва)

ЮРИЙ

Юрий – человек, который может быть крепким, но *крепость* эта не от природы, не от Земли. Он – пахарь, а не колос. Он не вырастает из земли, а трудится над ней. Может быть, даже насилует ее. Так он должен всю жизнь трудиться над своей натурой, вспахать ее, проливать свой пот. Иначе он сам зарастет бурьяном.

Юрии чаще бывают честными. А если нет, то это совсем пропащие люди. Двигается к цели тяжело. Он не просто идет к ней сам, а погоняет самого себя, как пахарь лошадь или быка.

Опасна для Юрия лень. Он не имеет права давать себе послаблений. Такая его судьба.

Он – погонщик.

Он – конь.

И он – плуг.

Что-то из этого может возобладать. Если первое. То он может стать хорошим руководителем, лидером. Если второе – подчиненным. Есть немало Юриев, склонных искать себе начальников, руководителей. Но он тогда постоянно бунтует. Чаще – внутренне. Реже – внешне.

Быть плугом труднее всего. Но это значит вскрывать таланты.

Ну, что ж... Дальше думай сам...

Крамской Иван Николаевич. Автопортрет. 1874. Картон. Масло. Г.Т.Г. (Москва).

ЮРИЙ

Да, что ж я тебе скажу... Честно, недолюбиваю я Юриев. Как-то мне их жаль. Несамостоятельные они какие-то. Ненатуральные. А если и самостоятельные, то самостоятельность эта какая-то сделанная, а не из глубины души идущая. Это вовсе не лицемерие, не фальшь душевная. Это такая их судьба, врожденное отягощение натуры. Хуже всего он видит и понимает самого себя. И часто себя придумывает. И оглядывается на других – как?.. верно?.. неверно?

В нем и хорошего много. Свет какой-то внутренний, теплота. Свет какой-то слегка сумеречный. То розоватый, то желтоватый, то терракотовый. Тепло они излучают вообще вокруг, а не направляют его на конкретного человека.

Его образ расплывчат. Он как ком глины. Хороший скульптор увидит образ, сокрытый в куске глины. И вылепит его. Плохой этого сделать не сможет. Точнее, сделает это плохо. Юрий сам еще должен лепить себя. Ну а так как хороших скульпторов вообще мало, то и получается нечто посредственное. Так что Юрий без таланта и воли – загубленный материал. С другой стороны – это редкостная удача, редкостная возможность творить себя.

Но это не для большинства. Чаще получается ни то, ни се.

ТАТЬЯНА

Люблю это имя. Все самое русское и все самое женское. Не только и не столько слабости, но и женская сила, и женский сильный ум. Она хочет вам верить, и обмануть это доверие – и грех, и глупость; непростительная, а может и непоправимая ошибка. Посмотрите, как она ходит, как она двигается. Особая плавная и легкая при этом стать в сочетании с простотой...

Ярошенко Николай Александрович. Портрет поэта Плещеева Алексея Николаевича. 1887. (Харьковский музей изобразительных искусств).

ЮРИЙ

Юрий, Юрий... Имя-то и неплохое. Красивое. Какое-то круглое. И в руках подержать приятно. Не уколешься, не измажешься...

Бревно тоже круглое...

Но шар может вообще в любую сторону катиться. Куда захочет. Юрий – не мяч и не перекаати-поле, которого ветер гонит, куда захочет. Тяжеленький такой шарик, как из мрамора. Мне кажется, что Юрии должны мрамор любить, находя с ним внутреннее сродство. Но куда он хочет катиться сам – вот вопрос, на который ему ответить труднее всего. И чем раньше – лучше в младенчестве – он этот ответ получит, тем легче он примет его за свое внутреннее побуждение. В этом и состоит его парадокс: он хочет двигаться своей волей, но эту волю он должен или получить извне, или как-то исхитриться вырастить в себе. На Юриев в детстве сильно влияет мать, а затем жена. Ему же не хватает энергии от отца. Но по разным причинам получить ее в достаточной мере ему не удается. Подчиняться же – не дает самолюбие. Юрий к тому же еще и очень самолюбив, но тщательно это скрывает.

Так и лежат эти шары (не все, конечно) там, где их положила судьба. Но иногда достаточно лишь легкого внешнего толчка (лучше для них самих незаметного) – и покатился шар. Лишь начав движение, он вдруг узнает о своих истинных намерениях.

Перов Василий Григорьевич. Портрет писателя Достоевского Федора Михайловича. 1871. Г.Т.Г. (Москва)

ВЛАДИМИР

Владимиров свет обернется «Владимиркой», и не заметите даже, как, потянувшись за вождем, окажетесь во тьме. Он обнимает народы, но пройдет мимо человека, не оттолкнет, а просто не заметит. Что ж, он плох? Да нет, хорош. Или зол? Добр по своему, по-владимирову. Доброту он может проявить через дело, в деле он только видит смысл и пользу. Это – не деячество, не «гешефт». Это – труд и втягивание в процесс труда тех, о ком он радеет. Это – воля, избытком которой он может и хочет делиться с людьми. И не принять этот подарок опасно, можно навлечь на свою голову беду. Нет, он не тиран, не деспот. Он просто требовательно ждет, что вы примете ту линию, которую он считает верной.

Знал я Владимиров. Грелся их теплом. Освещался их светом. Да только по мне лучше брести одному зимней дорогой – авось не заблужусь, авось не замерзну. Их свет мешает им самим видеть. Они не делают разницы между нарисованной в их вообра-

жени картины и реальными людьми, которым до этой картины, быть может, и дела-то нет. Хорошо, когда он при реальном деле, которое уже и без него начало пробивать себе дорогу. Тогда он может стать очень полезным и сумеет быстрее вывести людей на ту дорогу, которую они искали и без него. Но не дай Бог ему начинать с пустого места или приходиться к людям с новым для них словом. Он и здесь, скорее всего, добьется своей цели. Плата за это все может оказаться неоправданно высокой.

Идеалист он! Слишком идеалист!

Брюллов К.П. Портрет кн. З.А. Волконской. 1830. Местонахождение неизвестно.

ВЛАДИМИР

Безукоризнен и блестящ... Чаше честен, почти благороден. Правда, есть в нем некоторая, отчетливо ощущаемая ограниченность. И это при, как правило, сильном уме. Воля его тоже сильна. Но это лишь внешне должно проявляться последовательно и неуклонно. На внутреннем плане, в том сумраке, где лишь мы, женщины, как кошки, видим ясно и отчетливо, он весьма уязвим и им легко управлять. Он силен лишь мужской силой и в этом его слабость. С интриганами и лжецами ему лучше просто не иметь дело. И он поступит разумно, держась от них как можно дальше.

Врываются ли мне они как женщине? Скорее, да... на балу. Или на охоте. На такую руку хорошо опереться, слезая с лошади или выходя из кареты. Стану ли я делиться с ним сокровенными своими мыслями? Возможно. Но, скорее, потому, что он не будет передавать моих слов другим, а не потому, что я очень рассчитываю на сердечное его понимание. Таких людей должно быть определенное число. Жизнь с ними светлей и чище.

Такие вот тексты получились. Как «услышал», так и записал, без всякой редакции.

В самом начале моих экспериментов я думал, что свойство слышать «речь, исходящую с картины», есть какая-то моя особенность, чтобы не сказать «странность». Однако по мере того как все большее число людей решилось испытать подобные техники на себе, становилось все более очевидным, что эти эффекты обнаруживаются практически у всех. К их же собственному удивлению.

Скажу честно, далеко не все, что «продиктовали» мне портреты, совпадает с моим собственным опытом общения с носителями имен. Среди моих друзей и знакомых достаточно много Владимиров, да и Юриев (моих тезок) немало. Все они достаточно разные. Но здесь мы упираемся в другой вопрос. Вопрос о том, насколько «программа имени», если таковая вообще существует, детерминирует характер человека и его «судьбу». Этот вопрос мы оставим в стороне, как не имеющий отношения к теме книги. Для нас важнее другое. Подобного рода опыты (как и прочие, связанные с портретным эффектом) убедительно демонстрируют способность талантливо созданного художественного образа входить во внутреннее пространство человека (рискнувшего вступить в интенсивное с ним взаимодействие) и в этом внутреннем пространстве оживать, восстанавливать полноту «собственных» душевных функций и персональных особенностей. Я не знаю, в какой мере явившийся таким образом фантом является действительно Достоевским. Но думаю, что человек, созданный здесь художником (т.е. его, художника, версия Достоевского), оживает, проявляя при этом свои особенные качества и имеющего (способного иметь) свои суждения по достаточно широкому кругу вопросов. И я убежден, что все эти эффекты есть не что иное, как значительно усиленные, интенсифицированные элементы художественного восприятия. Они присутствуют в любом акте художественного восприятия, но не проявляются в такой мере и проходят чаще всего незамеченными.

Должен сказать несколько слов о «технике безопасности». Не имея достаточного опыта работы с подобными «материями», не стоит заниматься этими опытами в одиночку. Лучше всего это делать в группе. В этом случае можно сравнить свой опыт с опытом своих партнеров, что, помимо прочего, позволяет убедиться в том, что данный опыт – не личный «глюк», а *общезначимые* (существующие не только для меня, но и других людей) свойства комплексной реальности и конкретных конъектов. И второй совет – не заниматься этим ночью, когда можно, не имея на это намерения, «провалиться» на более глубокий уровень транса.

Сейчас, завершая разговор о конъективных мирах, мы можем несколько уточнить наши представления о художественном трансе. Следуя логике принятого в начале «реальностного» подхода, мы описывали художественный транс как переход в художественную (комплексную) реальность. Теперь мы зна-

ем, что комплексная реальность раскрывается многообразием конъективных миров. В соответствии с этим и художественный транс раскрывается многообразием состояний. Художественный транс на более конкретном уровне – не просто переход в комплексную реальность, а переход в какой-либо конкретный конъективный мир. Так путешествие – не просто перемещение в пространстве неизвестно куда, но поездка в определенном направлении, в определенное место. И поездка в Африку – не то же самое, что поездка к Белому морю.

Развивая эту мысль, можно даже сказать, что *любой конъект, если с ним взаимодействовать достаточно долго и достаточно интенсивно, ведет вас в свой собственный мир и, следовательно, погружает в свой собственный транс*. Но все эти миры и все эти транссы все же подчиняются единым законам – законам формирования и развития комплексной реальности.

Глава девятая

ВДОХНОВЕНИЕ КАК ТРАНС

Любое состояние человека потенциально несет в себе характеристики конъекта и может быть осмыслено как *конъективное состояние*. Заметим, что конъективные состояния также способны служить основой для соответствующих конъективных миров. С одной стороны, можно говорить о мире чувств. С другой – отдельно взятое состояние может окрашивать собой все и порождать целый мир, который, как это и свойственно конъективным мирам, способен на какое-то время вытеснить собой всю остальную реальность, становясь главным и единственным миром человека.

Однако не всегда это состояние будет осознано именно таким образом. И далеко не всегда наше поведение в связи с тем или иным состоянием (наша реакция на него) учитывает его конъективную природу. Это в большинстве случаев лишает нас возможности по-настоящему овладеть данной реальностью. Возьмем в качестве примера состояние грусти или меланхолии. Для физиолога оно может быть представлено в виде набора совершенно объективных параметров, характеризующих протекание нервных и биохимических процессов в организме. Для лектора, которому предстоит выступать перед большой аудиторией, оно представляется помехой чисто внутреннего, субъективного характера, которую он постарается подавить усилием своей воли. Кто-то будет культивировать его в себе и все глубже погружаться в уныние. А вот поэт или композитор могут попытаться выразить это внутреннее состояние, вынести его вовне, отлить субъективное содержание в объектно представленной форме. Они каждый своими средствами осуществляют переход внутреннего во внешнее, субъективного в объективное, т.е. *конъективируют* внутреннее состояние. Если конъективация объекта означает его погружение в контекст внутренней реальности, его насыщение субъективным содержанием, то конъективация субъективного состояния, напротив, предполагает движение от внутреннего к внешнему, соединение внутреннего с внешним.

Для искусства движение в обоих указанных направлениях представляет собой действие, вытекающее из самой его приро-

ды. Поиск все новых средств установления связи внутренней и внешней реальности – постоянный момент развития художественной культуры. Эти средства могут быть использованы для достижения не только чисто художественных, но и иных целей, в частности, терапевтических. Классический пример – Гойя, с помощью рисования побеждавший приступы душевной болезни. Конъективация внутренних состояний, как нам кажется, дает наилучшие возможности для управления ими без какого-либо насилия над их природой.

Феномен конъективации душевных состояний находит свое отражение в языке. Каждый из нас согласится с тем, что тревога, радость, печаль и т.д. суть эмоциональные состояния. Однако мы все неоднократно слышали, читали и использовали сами такие выражения, как «В сердце закралась тревога», «Ты – моя радость», «В его доме поселилась печаль» и многие другие. В этих выражениях тревога, радость, печаль предстают перед нами не только в качестве внутренних состояний субъекта, но и как нечто объективное и в каком-то смысле независимое от него. Тревога, которая может в меня *закрасться*, уже есть нечто существующее до того, как это произойдет. Сначала она (тревога) жила где-то вне меня, а потом взяла и «закралась». Обратим внимание, что в этой фразе присутствует не один конъект, а два. Вторым является сердце. Физически сердце не есть вместилище эмоций. В него (объективно) ничего не «закрадывается». В комплексной реальности сердце не только часть организма, но и часть моего внутреннего мира, активный участник моей эмоциональной жизни. В комплексной реальности сердце принадлежит не только телу, но и душе. На этом примере мы видим, что в комплексной реальности субъективное состояние выступает как связующий момент между душой и телом, а тело при этом не остается только лишь телом, но становится чем-то вроде материализованной части души.

Выражение «Ты – моя радость» фиксирует конъективацию конкретного человека, который, помимо прочего, становится теперь персонификацией аффекта радости. Если ты – моя Радость, то радость моя имеет цвет твоих глаз, твою походку, твои волосы, и я могу стоять у окна и ждать, когда моя Радость появится из-за поворота и начнет приближаться к дому... Если Радость – это ты, то радость обладает характером, свободой воли, она может быть непредсказуемой и делать вовсе не то, что мне хотелось бы. А значит, Радость может принести мне не только радость. Челю-

век стал Радостью, а радость стала Человеком. Здесь вновь зафиксирована двойная конъективация. Конкретный человек и конкретное чувство соединяются в одном конъекте.

Выражение «В его доме поселилась печаль», как мы уже догадываемся, также содержит два конъекта. Это печаль, добавленным свойством которой является ее способность поселиться и жить в доме, и дом, в котором могут поселяться чувства. Дом вообще является одним из самых насыщенных конъектов. В нем живут не только чувства, но и воспоминания, образы людей, которые в нем жили или часто бывали, он может служить источником моральной силы, поддерживать, вдохновлять, может угнетать или избличать. Он – важнейшая и постоянная часть комплексной реальности человеческой жизни. В данной фразе это обстоятельство лишний раз находит подтверждение.

Теперь извлечем вновь слова «тревога», «радость», «печаль» из контекста рассмотренных только что высказываний. Поместим их в другой контекст – в контекст человеческого взаимодействия. «Я хочу поделиться с тобой своей радостью», «поделись со мной своей тревогой», «позволь мне разделить с тобой твою печаль». Во всех этих случаях также происходит конъективация двух вещей. Во-первых, конъективируется субъективное переживание. Оно приобретает *добавленные свойства*, делающие его похожим на хлеб, вино или тяжелую ношу (на то, чем можно поделиться). Во-вторых, конъективируется процесс человеческого общения, где души, не только обмениваются информацией, но распределяют между собой груз (или богатство) наполняющих их аффектов.

Эти примеры, при всей их простоте и обыденности, позволяют сделать некоторые обобщения, правильность которых нам еще предстоит проверять:

1) человеческие чувства как важнейший элемент душевной жизни человека *имеют тенденцию конъективироваться*, обретая при этом все основные свойства комплексной реальности;

2) конъективация чувств и иных субъективных состояний предполагает их *включение в контекст, основные элементы которого также суть конъекты*;

3) возникающая в результате комплексная реальность может быть как *индивидуальной, так и групповой*. Последнее обстоятельство имеет особое значение, поскольку на этой основе формируется эмоционально насыщенная комплексная реаль-

ность, *объединяющая людей*, позволяющая им интегрироваться не только внешне, но и внутренне.

Очевидно, что приведенные примеры из области человеческих чувств демонстрируют закономерности общего характера, относящиеся к любым состояниям человека. Состояния интеллекта, состояния сознания, состояния человеческого организма (например, болезнь) – все это подчинено действию *общих закономерностей конъективации состояния человека*.

Нам нет смысла даже пытаться выстраивать какую-либо типологию конъективных состояний и предпринимать сравнительный анализ конъективных состояний различного типа. Мы просто утонули бы в их многообразии. Поэтому мы выберем иной способ освещения этой проблемы: сосредоточим наше внимание на одном состоянии, но таком, которое представляло бы для нас особый интерес. Мы постараемся на примере этого состояния достаточно подробно рассмотреть все наиболее важные моменты, характеризующие его конъективную природу.

В качестве такого состояния мы выбираем *вдохновение*.

Вряд ли кого-либо удивит подобный выбор. Во-первых, вдохновение максимально близко отвечает нашей основной теме: вдохновение и искусство – понятия столь тесно связанные, что делают излишними специальные комментарии на этот счет. За исключением, пожалуй, одного. Состояние вдохновения ассоциируется, в первую очередь, с творческим или исполнительским процессами. Вдохновение композитора, поэта, художника, скульптора, актера, певца. Все это привычно и не вызывает вопросов. А вот вдохновение читателя, зрителя, слушателя не то чтобы вызывает возражения, но, на первый взгляд, не кажется ни очевидным, ни особенно важным.

Однако мы понимаем, что художественное восприятие представляет собой такую форму взаимодействия человека с искусством, которая органически синтезирует и реализует весь информационный и функциональный потенциал художественного произведения. При этом в процесс восприятия художественного произведения вовлекается творческий потенциал личности. Восприятие и понимание художественного произведения есть акт творческий, связанный с решением множества эвристических задач, требующих включения интуиции, активного участия бессознательных механизмов. Без вдохновения ни один полноценный акт художественного восприятия обойтись не может.

Да и сама художественная психотехника предполагает не просто взаимодействие с художественным произведением, но именно *интенсивное* взаимодействие, не просто художественное восприятие, а *интенсивное* художественное восприятие. Иными словами, работа с художественным произведением, чтобы быть продуктивной, должна включать в себя вдохновение. Один из результатов такой работы – формирование *устойчивого навыка вхождения* в это творческое состояние.

Мы попытаемся сейчас описать состояние вдохновения как конъективное состояние, т.е. такое, которое переносит испытывающего его человека в комплексную реальность. Однако для начала вспомним некоторые из наиболее часто упоминаемых его свойств:

1) вдохновение относится к числу *измененных состояний* расширенного типа (связанных с *расширением сознания*). Оно сопровождается общим энергетическим и эмоциональным подъемом, чувством расширения возможностей, свободы и раскрепощения, уверенности в положительном результате собственных усилий;

2) важной чертой этого состояния является *позитивный характер* отношений человека к миру, к жизни, к другим людям, к самому себе, отсутствие (снятие) элементов отчуждения;

3) вдохновение – чувство *радостное*. Оно приносит наслаждение творчеством и удовлетворение его результатами. «Восторги вдохновения» – языковой штамп, свидетельствующий именно об этом. Так называемые «муки творчества» относятся к состоянию ожидания вдохновения. Когда оно приходит, муки заканчиваются;

4) вдохновение есть состояние *повышенной продуктивности*. Оно всегда связано с деятельностью, включающей творческую компоненту. В состоянии вдохновения существенно повышаются как качественные, так и количественные характеристики производимой деятельности. Человек в состоянии вдохновения проявляет огромную работоспособность. Вместо усталости он может испытывать чувство насыщения новой энергией. Будто во время работы он не устает, а отдыхает. Повышается общая результативность его творческих усилий, действия становятся точнее, снижается количество ошибок. Нередко, действуя наугад, «по наитию», человек точно попадает в цель. Продуктивность вдохновения не означает, что его результат должен всегда иметь характер внешнего предмета. Результат может быть и

внутренним, не проявленным вовне, но это, скорее, исключение, чем правило. Завершенный процесс творчества предполагает, что его результат в той или иной форме будет опредмечен;

5) вдохновение – состояние *эвристическое*. Оно несет в себе возможности решения задач в условиях дефицита необходимой информации и при отсутствии определенного известного заранее алгоритма решения. Нередко этот алгоритм не удается восстановить и после того, как творческая задача была решена. Результат так и остается предметом, вызывающим восхищение и удивление;

6) вдохновение имеет *предметную направленность*. Вдохновение всегда связано с деятельностью. В каком-то смысле оно означает предельное слияние субъекта с осуществляемой им деятельностью. Но деятельность как таковая обладает предметной направленностью. Во-первых, она направлена на некоторый объект, преобразование которого составляет ее задачу, и, во-вторых, ее реальный или предполагаемый результат также имеет предметный характер;

7) отмечается особая *эмпатия*, возникающая у субъекта деятельности по отношению к объектам и средствам (инструментам, орудиям и т.д.) деятельности. Происходит, например, слияние человека с музыкальным инструментом, с автомобилем, с самолетом и т.д. Такое слияние расширяет осознание объекта, позволяет почувствовать его как бы «изнутри», сообщает всем действиям большую уверенность и точность;

8) любой человек, чья деятельность связана с состоянием вдохновения, может назвать ряд факторов, способствующих появлению этого состояния, и ряд факторов, мешающих его развитию. Эти *вдохновляющие факторы* часто имеют достаточно индивидуальный характер. Но они, как правило, имеют место, и люди творческого труда стремятся их учитывать;

9) вдохновению присуща известная *непредсказуемость и спонтанность*. В значительной степени непредсказуем момент прихода вдохновения. Действие упомянутых выше вдохновляющих факторов имеет лишь вероятностный характер. Точно так же не вполне предсказуема и сама деятельность, направляемая вдохновением. Она всегда включает в себя момент неожиданности, импровизации. Наконец, сам результат деятельности по вдохновению не может быть с точностью предсказан заранее;

10) в состоянии вдохновения человек в той или иной мере чувствует себя проводником не своих, а «чьих-то» творческих

импульсов, исполнителем не своей, а идущий извне творческой воли. Этот «*медиумизм*» состояния вдохновения известен давно. Образ Музы, посещающей поэта, достаточно четко выражает эту идею. Да и само слово «вдохновение» говорит именно об этом: Некто вдыхает в человека творческий импульс (программу), которую тот послушно реализует.

А теперь возвращаемся к языку комплексной реальности.

На этом языке вдохновение может быть описано как измененное состояние сознания, соответствующее глубокой конъюнктивации деятельности, имеющей интенсивный творческий характер. Как таковая она предполагает высокую степень участия бессознательных механизмов и доступ к соответствующим (хранящимся в подсознании) источникам информации. Для того чтобы обеспечить необходимую степень взаимодействия с ресурсами подсознания, требуется определенная *перестройка способа осознания всего процесса деятельности*, включая отношение объективной и субъективной, внешней и внутренней сторон этого процесса. Именно перестройка способа осознания и порождает соответствующую «*реальность вдохновения*», которая отвечает основным характеристикам комплексной реальности.

1. Преодоление субъектно-объектной диссоциации (собственно конъюнктивация). По сути, это и есть существенный признак перехода в комплексную реальность. В состоянии вдохновения этот признак проявляет себя достаточно разнообразно. Прежде всего происходит своеобразное слияние субъекта деятельности как с процессом деятельности в целом, так и с основными ее элементами (объектом деятельности, материалом, средствами, результатом). В результате этого слияния деятельность и все ее составляющие осознаются двояким образом: и *со стороны*, извне, и как бы *изнутри*, как часть жизненного процесса человека, осуществляющего деятельность. Так мы воспринимаем, например, наши собственные руки, исполняющие пассаж на фортепиано или осуществляющие иные сложные движения, требующие специального мастерства. В состоянии вдохновения такой способ восприятия распространяется на иные объекты. Например художник может воспринимать таким способом холст, мольберт, кисти, краски. Именно так может музыкант воспринимать и осознавать музыкальные звуки, мело-

дию, аккорды, музыкальный инструмент. Противоположность внешнего и внутреннего преодолевается. Объект (внешнее) и мое знание о нем (внутреннее) сливаются воедино.

Здесь, таким образом, обнаруживает себя общая особенность комплексной реальности, где отождествление и растожествление парадоксальным образом сочетаются друг с другом. Так, я есть одновременно и тот, кто обладает телом, и само тело. Я есть сознание и обладающий сознанием. Сознание есть то, что обладает осознаваемым содержанием (мыслями, образами) и само это содержание. А образ одновременно есть то, что находится передо мной, то, что во мне и я сам.

2. Антиномия свободы – так можно назвать развитие предыдущей характеристики. Заключается данная антиномия в том, что творческая деятельность воспринимается одновременно в двух противоположных модусах: то, что делаю я сам, и то, что со мной происходит (делается через меня). *Тезис* этой антиномии («я делаю») обеспечивается отчетливым ощущением расширения богатства моей свободы, моих возможностей, моей творческой мощи. Я как бы резко пробуждаюсь. Границы моего сознания расширяются. Видение предмета творчества становится объемным (панорамным) и одновременно более детальным, что позволяет схватить его целиком и при этом ясно воспринимать самые незначительные детали. Память послушно выдает требуемую информацию, а воображение мгновенно рисует то, что необходимо. Я не цепляюсь за мелочи и не привязываюсь к промежуточным результатам. Так ребенок, строящий замки из песка, готов в любой момент все стереть и начать заново. Я делаю то, что хочу, и это оказывается тем, что надо. Я играю. В игре я свободен, активно свободен, «свободен для...». Это доставляет мне наслаждение.

Антитезис антиномии («со мной происходит») также опирается на вполне отчетливые и яркие переживания. Я не знаю, откуда приходят новые силы и новые возможности. Я не могу искусственно вызвать в себе это состояние и воспринимаю его как дар. Я не могу воспрепятствовать прекращению чуда и возвращению к обычному состоянию. Я действительно пробуждаюсь, но не по своей воле, и я не знаю, кто меня разбудил. Все мои способности обостряются и работают на редкость слаженно и гармонично, но моя сознательная воля не участвует в организации этой слаженности и фактически лишь отдает распоря-

жения, не представляя себе, каким образом исполняются все ее прихоти. Так, наверно, чувствовал бы себя человек, неожиданно оказавшийся на капитанском мостике огромного крейсера с великолепно обученной и очень послушной командой, который при этом ничего не знал бы ни о кораблях, ни об их устройстве, ни о принципах их эксплуатации и управления ими. Однако тревога проходит по мере того, как я начинаю верить в совершенство корабля, мудрость его создателей и благие намерения команды. Чем больше я верю во все это, тем большей радостью наполняюсь. Я не делаю ничего – только наблюдаю за тем, как все прекрасно складывается. Мое участие – лишь видимость, но видимость необходимая. Все совершается само, но все совершается через меня и иным путем совершаться не может. Я играю, но не так, как играет игрок; я не стремлюсь ни к какому результату, ни к какому выигрышу, а играю так, как играет роса в лучах солнца. Игра происходит во мне и через меня. Я свободен, пассивно свободен, «свободен от...». И это тоже доставляет мне наслаждение.

В состоянии вдохновения странным образом сочетаются тезис и антитезис этой антиномии, доставляя человеку двойное, но внутренне противоречивое наслаждение.

Сказанное относится и к процессу деятельности, и к ее замыслу. Он рождается во мне как бы независимо от моей воли, и в то же время он целиком есть продукт моей свободной творческой активности. Мало этого – он не только рождается во мне, он приходит ко мне извне. И все эти отношения меня и моего замысла имеют место при всей их кажущейся несовместимости.

3. Полисубъектность. Эта важная характеристика комплексной реальности связана с антиномией свободы, о которой шла речь выше. Но здесь она приобретает дополнительный смысл. Заключается он в том, что я, субъект творческой деятельности, даже находясь в полном одиночестве, совершаю ее не один. Во мне самом в этот момент есть кто-то более важный, сильный и мудрый, чем я. И он помогает мне, руководит мной. Кто это – альтер-эго, Муза, сократовский Гений или кто-то еще? Суть не в этом. В любом случае это – фантом, фокусирующий и персонифицирующий в себе те силы, которые «играют» во мне в процессе творчества. Умение взаимодействовать с ним – необходимая составляющая профессионализма в сфере творческой деятельности.

В волшебных сказках этот фантом представлен в образе «волшебного помощника». Так, в сказке «Василиса Премудрая» девочка получила в наследство от матери куколку, которую следовало покормить и затем пожаловаться ей на свои несчастья, приговаривая: «Куколка, покушай и моего горя послушай». После этого нужно было лечь спать, а куколка сама делала всю необходимую работу. Стоит обратить внимание на то, что многие волшебные помощники предпочитают работать тогда, когда основное сознание спит, так сказать, «утро вечера мудренее». Во-первых, в таком состоянии наше личное сознание не мешает «волшебному помощнику», а во-вторых, сон, в определенном смысле, есть выражение веры в него. И действительно, многие открытия, иные творческие решения приходили людям именно во сне. Впрочем, это условие не является обязательным во всех сказках.

В каком-то смысле вдохновение сочетает в себе пробуждение, расширение сознания с элементами сна, сновидения (грез) или гипнотизма. В этом еще один парадокс данного состояния.

4. Телесные изменения (точнее было бы сказать, изменения, связанные с телом). Мы выделим четыре аспекта такого рода изменений, которые считаем очень важными. Первый аспект – *видимые (регистрируемые) извне изменения телесного характера*. Человек в состоянии вдохновения преобразуется внешне. Меняется не только его поведение, может измениться цвет лица, ритм дыхания и ряд иных «объективных» параметров. Благодаря тому, что существует некоторый набор относительно устойчивых внешних признаков состояния вдохновения, оно может быть выражено средствами живописи, скульптуры, средствами театрального искусства, киноискусства. Сформировались даже соответствующие штампы. Эти изменения можно зафиксировать с помощью специальных приборов. Более того, к ним можно добавить и такие, которые не воспринимаются «невооруженным глазом» и поддаются фиксации лишь с помощью особых технических средств. Таковыми являются химические изменения в составе крови, кожно-гальваническая реакция, электрическая активность мозга и многое другое. Все это действительно может быть отнесено к числу объективных параметров.

Тем не менее слово «объективные» мы ставим в кавычки. Дело в том, что объективными в полном смысле они являют-

ся лишь для объективного исследователя. Однако все, даже чисто внешние изменения несут на себе конъективную нагрузку. Речь прежде всего идет об изменениях, видимых без помощи специальной аппаратуры. Они *выразительны*, они несут в себе *культурные смыслы*, за внешними признаками просвечивает *внутреннее, субъективно переживаемое состояние*. И именно оно является действительно существенным. Именно это является культурно значимым. «Но уже импровизатор чувствовал приближение бога <...> Он дал знак музыкантам играть <...> Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукою черные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое каплями пота <...> и вдруг шагнул вперед, сложил крестом руки на грудь <...> музыка умолкла <...> Импровизация началась»¹.

Второй аспект – *субъективное переживание изменений телесного характера, сопровождающих вхождение в состояние вдохновения*. На первый взгляд может показаться, что речь идет о тех же самых явлениях, но только воспринимаемых самим субъектом. Это верно лишь в самой незначительной степени. Действительно, если у человека на лбу выступили капли пота, то это могут заметить и окружающие, и он сам. Впрочем, сам он может и не обратить на это внимания. Речь должна идти о картине изменений в целом. А она существенно иная. Прежде всего, изменяется восприятие энергетики тела, энергии как бы становится количественно больше, и она становится качественно иной. Кажется, будто тело наполняется «чем-то иным». При этом возникают разнообразные специфические ощущения: тепло или жар в теле (в груди, в крови), освобождение от неких «пут», «цепей», «тяжести» и т. п., иллюзия преодоления гравитации (чувствую, что взлетаю, хотя и остаюсь на месте) и некоторые другие. К этому прибавляется изменение образа собственного тела в целом. Какие-то его части (не имеющие отношения к деятельности) становятся то ли меньше, то ли прозрачнее, то ли отходят в тень. Другие части (вовлеченные в деятельность), напротив, обретают полноту бытия: они не просто воспринимаются ярче и отчетливее, но наполняются эмоциями и смыслами. Так, рука композитора фокусирует в себе предчувствие музыкальной идеи, она пропитывается потоком музыкального вре-

¹ Пушкин А.С. Египетские ночи / Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1960. Т. 5. С. 283.

мени, она способна не только двигаться, но и ожидать, слушать, реагировать. Рука становится сущностью материальной и идеальной одновременно. Как бы компенсацией того, что некоторые части тела «уходят в тень», является «расширение состава тела». Оно теперь включает в себя некоторые предметы, служащие постоянными орудиями творческой деятельности – кисть для художника, инструмент для музыканта и т.д. Кроме того, часть окружающего пространства тоже как бы присоединяется к телу (к телу музыканта «присоединяется» музыкальное время). И чем интенсивнее творческий транс, тем шире раздвигаются границы пространства моего «я». В конечном итоге именно пространство моего творчества и становится моим «творческим телом». Вещественность как таковая теряет свое значение.

Третий аспект – *восприятие с помощью тела*. У тела или некоторых его частей появляется добавленное свойство – способность воспринимать окружающую реальность и осмысленно реагировать на нее. Речь идет не о том вполне нормальном и привычном восприятии, когда уши воспринимают звуки, глаза – свет и т.д. Речь идет об ином, измененном восприятии, при котором все тело реагирует на впечатления, получаемые через глаза, уши, иные органы чувств, а также на образы памяти и воображения. Можно сказать еще и так: помимо специализированного восприятия через разные органы чувств все более развивается (проявляется) интегральное восприятие действительности всем телом. Единое сознающее тело (воплощенное в теле сознание) воспринимает а) окружающую реальность как таковую, б) «отсветы», «отзвуки», «проекции» окружающей реальности в теле. Кроме того, оно соотносит, сопоставляет первое со вторым. Эти «проекции» внешних впечатлений на тело не есть только лишь тень реальности, обедненная, лишенная объема и яркости. В них содержится и новое, дополнительное знание, новая информация. В них результат аналитической работы подсознания, оценки, прогнозы, подсказки. Нужно только уметь расслышать и понять эту тихую речь тела, принять и прочесть его послание. В состоянии вдохновения эта способность обостряется. Мы видим цветок и где-то у груди ощущаем воздействие его цвета и формы. Переведем взгляд на другой предмет, и ощущение в груди изменится. Аналогичным образом действуют звуковые и все прочие впечатления. Причем нет такой части тела, которая не обладала бы способностью подобного реагирования. Тело становится как бы второй душой, весьма чувствительной,

и прислушиваться к ней необходимо. Впрочем, все несколько сложнее.

В комплексной реальности действует принцип единства отождествления и растождествления (назовем его «*странным тождеством*»). Применительно к данному случаю это означает, что тело, с одной стороны, отождествляется с душой, раскрывает свое с ней единство и слияние, с другой стороны, обнаруживает свое отличие от души и нетождественность ей. При этом одушевленное тело может восприниматься и осознаваться как «я сам» и как «второе «я», с которым можно вступить в диалогическое отношение. Возникает эффект зеркала: я (душа) отражаюсь в своем теле. Что же касается отражения, то это и «я» и «не-я» одновременно. В какой-то момент мое зеркальное отражение начинает демонстрировать самостоятельное, не зависящее от меня поведение. Как в сказке.

Четвертый аспект – *спонтанная активность тела*. Мое одушевленное, чувствующее и мыслящее тело, проявляющее в этом свою относительную независимость «от меня», доводит свою автономность до степени самостоятельного действия. Существует много известных эффектов такого рода, причем даже более выразительных. Например так называемое «автоматическое письмо». Многочисленные примеры аналогичного свойства дают эксперименты с использованием рамки и маятника, спиритические сеансы и многое другое. Во всех этих случаях действия тела действительно носят такой характер, что слово «автоматический» напрашивается само собой. Однако в нашем контексте я бы не стал его использовать. Активность тела, в котором проявляются высшие творческие способности человека, как-то не хочется сравнивать с работой автомата. В состоянии вдохновения спонтанные импульсы, идущие к телу, осознаются; они как бы читаются сознанием, тело становится проводником, мостом, соединяющие сознательную и бессознательную стороны личности. Самостоятельность и спонтанность тела носит здесь совершенно иной характер. Это самостоятельность помощника, участника единого действия. Она направлена на воссоединение целого, на синтез, осуществляемый на новом, более высоком уровне интеграции.

Такова, например, творческая спонтанность тела актера. Одна из главных психотехнических задач актерской профессии как раз и состоит в том, чтобы добиться такой творческой спонтанности, направленной на достижение сознательно по-

ставленной художественной задачи. Когда удается достигнуть этого, тело действительно начинает самостоятельно жить и творить образ. Творить в значительной степени непредсказуемо, импровизационно, но в полной гармонии с сознательной творческой волей художника. Если говорить о профессии музыканта, то и здесь мы увидим нечто очень сходное: и автоматизм, и проявления спонтанной творческой активности. Так, выучив трудный пассаж, музыкант пользуется способностью руки (и нервной системы) с автоматической точностью воспроизводить заложенную в мозг программу. Однако, исполняя музыкальное произведение как художественное, «в образе», музыкант опирается на способность тела «додумывать» творческую задачу, «достраивать» творческий замысел, наделяя его такими нюансами, которые никак невозможно было бы придумать нарочно. Художник, скульптор, танцор также могут привести много примеров, подтверждающих сказанное. Спонтанность творческого процесса, в котором полноправным участником является тело, может подтвердить и поэт:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы тянутся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут.

(А.С. Пушкин. «Осень»)

В этом уже приводимом ранее отрывке представлена целая цепочка относительно самостоятельных сущностей – конъектов, включающая тело (*пальцы*). Эти конъекты образуют своего рода творческую эстафету. Мысли, рифмы, пальцы, перо, стихи – все они существуют и действуют как бы вполне свободно и спонтанно, рождая в итоге высокоорганизованное художественное целое. Обратим внимание: мысли, рифмы, пальцы, перо, стихи в контексте комплексной реальности представляют собой вполне равноправные элементы – конъекты.

Все аспекты телесных изменений, о которых сейчас шла речь, могут быть выражены краткой формулой: *состояние вдохновения включает интенсивную конъективацию тела как элемента творческого процесса.*

5. Изменения восприятия и осознания предметной стороны творческого процесса, или предметные изменения. Эти изменения достаточно многообразны.

Позиционность. Здесь проявляет себя та многогранность комплексной реальности, которая связана с восприятием «в позициях». Состояние вдохновения усиливает этот эффект, делает его очень ярким и одновременно очень значимым для достижения творческого результата. Трудно сказать, какая из известных нам позиций восприятия и осознания играет более важную роль. Важны все три.

Первая позиция. Для успешного протекания любого творческого процесса осознание всех его аспектов в первой позиции является абсолютной необходимостью. Особенно это относится к художественному творчеству. Возьмем работу композитора. Каждый звук, каждый мелодический оборот, каждый аккорд тщательно «взвешивается», проверяется композитором в плане его воздействия на его собственный музыкальный слух, эмоциональное состояние, чувство вкуса... Это и есть восприятие в первой позиции, когда конъект берется в единстве его объективных качеств и тех воздействий, которые он оказывает на меня самого. Все музыкальные средства, используемые при написании произведения, отбираются композитором, в том числе и путем их «испытания» на самом себе. Так кулинар в своей работе не может обойтись без дегустации приготавливаемого им блюда на разных стадиях готовности. Для кулинара главным критерием является «вкусно – не вкусно». Что-то похожее есть и у музыкантов. Иногда даже используется само это выражение. Так, о хорошей аранжировке говорится «вкусная аранжировка», а об интересной гармонизации – «вкусные гармонии».

Впрочем, с художественной точки зрения данный критерий не является самым важным. «Вкусно – не вкусно» означает, по-просту говоря, степень непосредственного удовольствия, который доставляет нам тот или иной раздражитель. С этой точки зрения, музыкальный аккорд, например, может быть более или менее «вкусным». Однако помимо этого аккорд несет на себе и иные художественные нагрузки. Во-первых, он связан с целым комплексом разнообразных ассоциаций и смыслов, большинство из которых, не будучи осознаваемыми, составляют, тем не менее, единый и целостный ассоциативный фон. Далее, аккорд вызывает в нас не просто чувство удовольствия, но и конкретный эмоциональный отклик (чувство тревоги и напряженности, радость, меланхолию, томление...), что, конечно же, гораздо существеннее для формирования смысла произведения и выстраивания его образного содержания. Эти содержательные

моменты не могут быть рационально «просчитаны». Они должны быть «прочувствованы», для чего существует только один путь – «пропускать через себя» все используемые средства. Это и означает воспринимать и осознавать их в первой позиции.

Восприятие и оценка сочиняемой музыки в первой позиции связана еще с двумя важными моментами. Первый – чувство формы, или чувство целого. Оно проявляет себя в таких ощущениях, как завершенность – незавершенность, равновесие – неуравновешенность, слаженность – «рыхлость» и других. Кроме того, в процессе звучания музыки могут возникать характерные ощущения недосказанности или, напротив, длиннот, затянутости. В последнем случае может добавиться как бы ослабление «сцепления» внимания с музыкальным потоком. Все эти ощущения служат своеобразными «индикаторами», с помощью которых композитор осуществляет интуитивный контроль над процессом становления художественной формы рождающегося произведения.

Художественная правда. Чувство художественной правды, безусловно, является критерием интуитивного характера. Причем таким критерием, который имеет универсальное значение для всей сферы искусства, независимо от стиля и художественного направления. Хотя способы реализации этого принципа могут быть разными. Художественная правда как категория несет в себе ценностный смысл. Она не привязана к тому или иному художественному методу. Во всяком случае, было бы неверным толковать ее в качестве атрибута реалистически ориентированного искусства.

Выражение «чувство художественной правды» несет в себе два основных смысла. Первый схватывает субъективную сторону вопроса и относится к тому, насколько адекватно и правдиво художник выражает свое внутреннее содержание, чувства, отношения, мироощущение и т.п. Близкими по значению будут такие понятия, как «искренность» и «точность выражения». Художник в этом смысле правдив постольку, поскольку он правдиво себя выражает. Второй смысл, напротив, подчеркивает объективный аспект проблемы художественной правды. Здесь уже речь идет не столько об искренности и точности *выражения* себя, сколько о точности и глубине *постижения* мира и жизни. В таком значении «художественная правда» ближе к понятию «истина». От художника в данном случае требуется не столько умение быть искренним и находить точные средства для само-

выражения, сколько умение попадать в суть вещей, имеющих значение для человеческой жизни.

Такая *двунаправленность* понятия «художественная правда» (и соответствующего ему чувства), соединяющая внутренний и внешний, субъективный и объективный аспекты, указывает на конъективную природу этого понятия. Иными словами, *художественная правда есть характеристика, относящаяся к комплексной реальности*. Как таковая она не регистрируется и не познается чисто объективными средствами, но предполагает включенность субъекта во взаимодействие с художественным текстом. Это взаимодействие означает активность соответствующих бессознательных механизмов, а результат его «имплантируется» в живую плоть произведения и осознается как собственное (имманентное) свойство художественного целого. Соответственно, чувство художественной правды органически связано с состоянием сознания, при котором человек переносится в комплексную реальность, т.е. с конъективным восприятием и конъективным сознанием. В состоянии вдохновения это чувство художественной правды в значительной мере обостряется и работает как непосредственный индикатор, чутко реагирующий на все творческие действия создателя художественного текста (композитора, живописца, поэта). Художественную правду художник, что называется, «чует нутром» («чувствует сердцем»), как и качество художественной формы. Причем в отношении художественной правды существует еще меньше «объективных» критериев, чем в отношении художественной формы. Способность улавливать, осознавать и понимать собственные «непосредственные» реакции на художественное воздействие (на текст) приобретает в этих условиях решающее значение.

Во всех перечисленных случаях восприятие художником (композитором) создаваемого им произведения в первой позиции имеет инструментальный характер и несет в себе ясную направленность на достижение творческого результата. Во всех случаях включение в действие и обострение способности такого восприятия связано с состоянием вдохновения.

Превращение установки на восприятие в первой позиции в инструмент профессиональной творческой деятельности предполагает развитие навыка использования сигналов, исходящих из глубин собственного естества (от внутренней реальности) как особого рода индикаторов, сообщающих определенную полезную рабочую информацию (творческие подсказки). Сре-

ди этих индикаторов большую роль играют ощущения телесного характера (кинестетические ощущения). В контексте комплексной реальности это осознается как способность чувствительного, умного тела адекватно реагировать на художественные воздействия, мгновенно оценивать те или иные его параметры и обнаруживать для нас (сообщать нам) эти оценки в форме различного рода сигналов, поступающих от тела к нашему сознанию.

Все, о чем было сказано выше, имеет ту или иную проекцию на «экран» кинестетических ощущений. Назовем его условно «телесный экран». Так, гедонистическая оценка художественного материала (художественных средств) дает отчетливую телесную проекцию. В теле возникает чувство комфорта, равновесия, тепла, уюта, общей удовлетворенности, иногда с легкой примесью приятного возбуждения. Очень важной компонентой этого букета переживаний является некоторая релаксация, сопровождаемая ощущением положительного энергетического баланса и общей гармонии. Тело становится открытым к взаимодействию с внешней средой. Все эти ощущения противоположны кинестетическим проявлениям негативных состояний, таким как тревожность, подавленность и др. В качестве примера музыкального стимула кинестетических реакций такого рода можно назвать джазовую гармонию и некоторые тембровые эффекты. Аналогичного рода стимулы есть в любом искусстве. Точнее будет сказать, что материал любого искусства оценивается также с позиций гедонистического критерия, вызывая при этом соответствующие телесные «отзвуки».

Телесная реакция на ассоциативно-смысловую сторону художественных средств является наименее очевидной, но она все же имеет место. Во-первых, сам факт замыкания ассоциативной связи на идеальном плане рождает «резонансное» ощущение замыкания внутрителесных связей. Повышение уровня системности и связанности (целостности) «наверху» рождает соответствующее ему повышение ощущения системности и связанности «внизу». И чем выше уровень смысловой целостности и связанности «наверху», тем полнее ощущение целостности «внизу». Такова, мне кажется, реакция тела на всякий акт понимания, который всегда включает в себя момент повышения уровня целостности, связанного с включением в систему нового (не принадлежавшего ей ранее) элемента. Напротив, непонятность, разорванность, диссоциированность смысловых

элементов на ментальном уровне вызывает соответствующую проекцию на телесный экран. Тело как бы теряет целостность, распадается. Разумеется, такого рода ощущения являются очень слабыми, и необходима особая тренированность, чтобы воспринимать их достаточно отчетливо.

Во-вторых, тело может реагировать на характер возникающих ассоциаций, смыслов, образов. Не раскрывая их конкретного содержания, тело может просигнализировать нам о том, например, насколько тревожными, мрачными, или, напротив, радостными и светлыми они являются. В частности мы можем ощутить свое тело более тяжелым или, наоборот, почувствовать легкость.

Разнообразны и богаты телесные реакции на аффективный аспект художественного материала. Причина тому понятна. Эмоциональные реакции человека по самой своей природе связаны с телесностью и содержат кинестетическую компоненту. Здесь какие-либо специальные комментарии не нужны, за исключением, пожалуй, того, что телесная компонента художественной эмоции носит несколько более завуалированный характер. Умение читать знаки аффектов на телесном «экране» – важнейшая составляющая психотехнической подготовленности (развитости) как профессионала в области искусства, так и вообще любого художественно развитого человека.

Чувство формы также имеет свою телесную проекцию. Это, на первый взгляд, не столь очевидно и не столь понятно. Поэтому об этом стоит сказать специально. Слова, с помощью которых мы выражаем чувство художественной формы, нередко носят ясно выраженный телесный (кинестетический) характер. Так, мы можем сказать, что форма произведения обладает или не обладает «равновесием», что она «крепко сбита» или «разваливается на куски», чрезмерно «перегружена», «тяжеловесна». Все это ассоциации телесного характера. Они естественным образом проецируются на наше собственное тело. Но дело не только в этом. Художественное произведение осознается не как мертвое, а как живое целое. И форма художественного произведения приобретает смысл морфологии живой целостности, живого организма. Как таковая она не только оценивается извне, но и сопереживается. Наше тело представляет собой такую же живую целостность, обладающую живой, внутренне целесообразной формой. Законы художественной формы и законы морфологии нашего тела в чем-то сходны, родственны. Подобно тому как, видя чужое увечье, мы ощущаем его как свое, испы-

тывая определенные чувства в собственном теле, мы способны ощутить совершенство или «увечность» художественной формы на «экране» собственного тела. Такая «эмпатия формы» и лежит, по-видимому, в основе способности «чувствовать телом» совершенство или несовершенство формы художественного произведения.

Чувство художественной правды. Ну какое отношение к телу и кинестетическим ощущениям может иметь чувство правды? Как ни странно, самое прямое. Мы вообще верим своему осязанию больше, чем глазам, а глазам – больше, чем ушам. Если мы не доверяем тому, что нам говорят, мы стараемся это «увидеть своими глазами». Когда мы «не верим своим глазам», нам остается одно – потрогать своими руками (младенец же тянет предмет в рот!). Возможно, именно так он получает высшее подтверждение достоверности его существования. Вспомним эпизод из читанной всеми книги Марка Твена. Том Сойер встречается на дороге Гека, в гибели которого был уверен, и Гек предлагает Тому дотронуться до него, ибо тот не верит своим глазам и не знает, явилось ли ему привидение или начались галлюцинации. В случаях, когда мы не верим своим глазам и сомневаемся, уж не спим ли мы, одно из испытанных средств – ущипнуть себя. Телесное ощущение, возникающее при этом, возвращает нам *чувство реальности*. Вообще наиболее реальным, заслуживающим доверия представляется то, что «можно потрогать» или «положить на стол». Мы еще говорим «веские аргументы», «весомые факты», что означает метафору возможности проверить их на вес, т.е. опять-таки подержать в руках. Иногда для того, чтобы «прибавить вес» своим словам, человек бьет ладонью или стучит кулаком по столу. Этим не просто достигается большая звучность, исходящего от нас акустического сигнала, но и добавляется кинестетический фактор, служащий дополнительным аргументом в пользу того, о чем говорится.

Есть и иные моменты, обеспечивающие связь телесных ощущений и представлений, с одной стороны, и чувства правды, с другой. Едва ли не наиболее примитивным (а, возможно, и исторически наиболее древним) вариантом процесса «поиска истины» является поисковая деятельность, когда ищется или спрятанный кем-то предмет или потерянная вещь, или, к примеру, гриб. Первым инстинктивным движением, которое мы делаем после того, как увидели глазами искомый предмет, является движение хватательное – мы спешим взять его в руки. Именно

в этот момент мы испытываем эмоционально насыщенное переживание удачного завершения поиска. В этот момент помимо осязательных ощущений в теле возникает целый букет иных ощущений, связанных с чувством облегчения, снятия напряжения и т.д. Наше тело в процессе напряженного поиска и выглядит, и чувствует себя совершенно иначе, чем в момент обретения искомого. Чтобы убедиться, что сказанное относится не только к поиску физических предметов, но и к поиску творческих решений, понаблюдайте за человеком, бьющимся над решением трудной задачи. Вы увидите, что вся его поза в процессе поиска и в данном случае весьма сильно отличается от той, которую он принимает в момент нахождения истины. Удивительного тут ничего нет. Ведь момент нахождения вещи есть одновременно момент обретения знания о том, где она в действительности находилась. Так что мы не делаем большой натяжки, сближая поиск истины и поиск материального предмета.

Мы говорили выше о том, что чувство художественной правды имеет не только объективную, но и субъективную сторону, которая связана с коммуникацией между людьми, т.е. приобретает этический смысл правды (искренности) и обмана (двуличия, лицемерия). То, что правдивость в этом смысле имеет связь с телесными проявлениями и ощущениями, известно всем. Когда человек сознательно лжет, ему приходится делать усилия, чтобы его тело не выдало его. Ему нужно специально стараться «честно смотреть в глаза», говорить «с искренней интонацией», а не «фальшивым голосом», не краснеть, не делать ненужных суетливых движений и т.д. и т. п. Чтобы все это получалось, необходим или особый талант лжи, или долгая упорная тренировка. Тем не менее до конца подавить телесные реакции все же не удастся, их можно только замаскировать и по возможности свести к минимуму. На этом основано действие знаменитого «детектора лжи». По сути, детектором лжи является не прибор, фиксирующий изменения телесных параметров, а само тело, которое реагирует на ложь изменением своих параметров. Тело – правдолюбивое существо. Когда мы говорим или слышим правду, тело реагирует на это чувством освобождения и восстановления целостности. Потому-то «говорить правду легко и приятно».

Тело играет роль детектора лжи не только в деятельности секретных служб. Его роль «индикатора правды» простирается гораздо шире. В частности художник (композитор, поэт и т.д.)

получают от тела специфические импульсы, сигнализирующие о том, что он отклонился от правды или, наоборот, приблизился к ней. Насколько он чувствителен к этим подсказкам, зависит от его врожденных способностей (психической организации), тренированности (опыта) и, наконец, от состояния, в котором он находится. Состояние вдохновения предельно обостряет эту способность.

Вторая позиция. В состоянии вдохновения активизируются все проявления перехода в комплексную реальность. Специфика вдохновения заключается здесь в том, что все эффекты, сопровождающие этот переход (художественный транс), оказываются подчиненными единой цели – достижению наивысшего творческого результата. Относится это и к восприятию в позициях (позиционному восприятию). О первой позиции было сказано достаточно. Коснемся хотя бы коротко двух других.

Вторая позиция, как мы знаем, характеризуется тем, что воспринимаемый объект начинает осознаваться как другой субъект, обладающий своим сознанием, свободой воли, субъект, с которым можно вступить в отношения диалога и сотрудничества. В состоянии вдохновения возникает и эффект, условно названный нами «портретным». От также имеет различные проявления, и все они в состоянии вдохновения служат одной цели – достижению экстраординарного творческого результата. Коснемся хотя бы некоторых проявлений этого эффекта в процессе творческой деятельности.

Наиболее очевидное проявление второй позиции связано с тем, что в структуре художественного образа, как правило, важнейшая роль принадлежит образам людей, т.е. образам субъектов. В комплексной реальности эти образы – не просто мертвые изображения, а живые субъекты, носители характеров, мировоззрения, ценностных ориентаций, вкусов, предпочтений, желаний, слабостей, наконец. Для художника это обстоятельство приобретает особый смысл: создаваемые им образы становятся фокусом бессознательной творческой воли своего создателя. Сам художник может осознавать это так, как будто герои его произведения оживают и начинают вести себя независимо от его, художника, воли. Теперь уже не писатель формирует линию поведения своих героев, а они сами совершают поступки, которые нередко удивляют самого автора. Эти поступки естественно оказывают существенное влияние на логику развития произведения в целом. Влияние персонажей на целое этим не

ограничивается. Не только своими «неожиданными» поступками, но и собственным сознанием, вкусом, мыслями они оказывают влияние на автора. Их творческие подсказки могут иметь обычную разговорную форму (т.е. они облачают свои мысли в слова, обращаясь с ними к художнику), но могут быть и чем-то похожим на мысленное внушение, т.е. прямую передачу мыслей, импульсов, образов от героев к автору. Так, художник, рисуя портрет человека, может вдруг почувствовать, что портрету «не нравится» тот или иной фон, то или иное композиционное решение, что он предпочитает нечто совсем иное.

Вторая позиция вовсе не обязательно предполагает опору именно на образ человека, персоны. Возможны и «безгеройные» варианты восприятия во второй позиции. Например в пейзаже могут с большой вероятностью присутствовать элементы, обретающие качество субъектности и начинающие «излучать импульсы» своего сознания. Это могут быть горы, и многие картины Н. Рериха убедительно это демонстрируют. Это может быть река, дерево, камень, облако. Особой выразительностью в этом смысле часто обладают образы зданий – храмов, домов, башен, иных крупных сооружений. Мы сейчас сознательно оставляем в стороне вопрос о том, какими особенностями должен обладать образ для того, чтобы подобный эффект возник. В свете наших задач нам гораздо полезнее исходить из посылки, согласно которой любой элемент художественного целого может при известных условиях стать основой для достижения подобного эффекта. Нам важно подчеркнуть то, что и в случае, когда данный эффект связан с образом неодушевленного предмета (в результате действия этого эффекта предмет перестает быть неодушевленным), он становится не менее продуктивным источником творческих подсказок, индуктором творческих идей. С ним точно так же можно вступить в диалог и даже развивать продуктивное сотрудничество.

Во второй позиции может восприниматься не только тот или иной элемент художественного произведения, но и само художественное произведение как целое. Мы сейчас исключаем те случаи, когда образ человека и составляет основное содержание художественного произведения (портрет, скульптурный памятник и т.д.). Речь идет о произведении, несущем художественный образ, не тождественный образу конкретного человека. Это может быть произведение со сложным содержанием, включающим множество человеческих образов. Это может быть и про-

изведение без человеческих образов, представленных в явном виде. В любом из перечисленных вариантов существует возможность, что произведение как целое «оживет» и начнет вести себя как конкретный субъект. Вообще такие случаи являются более сложными, а потому и происходят значительно реже. Они предполагают высокую концентрацию на образном содержании произведения и высокую степень целостности, интегрированности воспринятого и осознанного содержания в единстве с его формой. По сути, сложное целое должно предстать в сознании не только со стороны множественности (как структура), но и со стороны единства (как импульс). Мы укажем два наиболее характерных случая, имеющих прямое отношение к состоянию творческого вдохновения.

Случай первый – формирование творческого замысла. Творческий замысел включает в себя целый ряд вполне рациональных и даже хорошо вербализуемых моментов. Например композитор может решить написать симфонию, причем не в четырех, а в пяти частях. Он может отдавать себе ясный отчет в том, какие инструменты собирается использовать, какова будет общая схема произведения в целом и каждой его части и многое другое. Однако параллельно с этим происходит процесс своеобразной «конденсации» целостного образа, структурно не оформленного, но уже обладающего своей неповторимой атмосферой или аурой. Произведение как целое начинает невидимо присутствовать в творческом поле художника. Выращивание этой ауры – процесс иррациональный, воспринимаемый лишь самим художником, причем воспринимаемый интуитивно. Он весьма мало может сообщить об этом другим людям, но для него самого аура произведения несет очень богатое содержание. Вот эту-то ауру или душу будущего произведения, скажем, симфонии, он может воспринимать и осознавать, в том числе и во второй позиции. Это значит, что он будет находиться в состоянии общения со своей не родившейся еще симфонией, будет ощущать на себе ее пристальный взгляд, будет испытывать чувство вины, если работа над ней вдруг затормозится по каким-то причинам. Это значит, что в общении с ней он сможет корректировать целый ряд принимаемых творческих решений, «советоваться» с ней. В его внутренней реальности появится новый модуль сознания – собственное сознание рождающегося произведения. Дальнейшее становление и конкретизация замысла, его воплощение становится предметом творческого сотрудничества «я» художника с этим новым модулем сознания.

Случай второй – творчество под впечатлением (под влиянием), или творческое индуцирование. Явление, о котором сейчас пойдет речь, также достаточно распространенное, хотя далеко не всегда оно обращает на себя внимание. Заключается оно в том, что впечатление, оставленное в сознании творческого человека чьим-то чужим (не ему принадлежащим) произведением или группой произведений, становится фактором, влияющим на протекание творческого процесса, а иногда и инициирующим этот процесс. Существенным моментом и в этом случае является целостное, неразложимое на составляющие впечатление, оставленное чужим произведением. Это впечатление или след, так же как и в предыдущем случае, включает в себя нечто, имеющее характер ауры, незримого и бесплотного прикосновения другой души. Иными словами, целостное впечатление, оставляемое произведением, в случае достаточной силы и глубины этого впечатления конъюнктивируется и начинает восприниматься в позициях, в том числе и во второй.

Вторая позиция в творческом отношении является едва ли не наиболее продуктивной, так как она порождает дополнительный модуль сознания, обладающий собственными творческими ресурсами. Художественное произведение высокого уровня несет в себе мощный творческий потенциал. Этот потенциал при восприятии образа произведения во второй позиции обретает личностный характер, становится потенциалом нового модуля сознания, потенциалом, реализуемым в действии.

Среди факторов, способствующих развитию установки на восприятие художественного текста или его элементов во второй позиции, особое место занимает *ритуальный контекст*. Этот контекст может быть магического, религиозного или какого-либо иного характера. Сама природа этого контекста такова, что его элементы имеют тенденцию приобретать персоналистический смысл. Это касается не только художественных текстов, но и других материальных объектов, включенных в логику ритуального действия. Это могут быть музыкальные инструменты, посуда, орудия и другие вещи, используемые в ритуале. Одним из приемов, сознательно или бессознательно используемым для вхождения в творческое состояние, является ритуализация творческого процесса, создание специальной обстановки, окружение рабочего места какими-либо предметами, наделенными особым смыслом, осуществление каких-то особых действий. Таким действием, например, может быть выпивание чашки кофе

или чая. Конструирование некоторого подобия ритуального действия вокруг собственно творческого процесса приводит к тому, что материальные средства творческой деятельности конъюнктивируются и начинают осознаваться, в том числе и во второй позиции. Это же относится и к создаваемому произведению, и к отдельным его элементам. Если в помещении, где идет творческая работа, обставленная ритуальными действиями, находятся другие художественные произведения (картины, книги, скульптуры), то соответствующее превращение происходит и с ними. Отсюда можно заключить, что ритуализация творческого процесса способствует образованию большого числа дополнительных модулей сознания художника. Их интеграция способствует мобилизации дополнительных ресурсов, повышает эффективность всей деятельности и качественный уровень ее общего результата. Ритуализация относится к числу «вдохновителей», т.е. средств, помогающих достичь состояния вдохновения.

Третья позиция. Значение третьей позиции в состоянии творческого вдохновения не столь очевидна. Тем не менее третья позиция выполняет здесь свою, достаточно существенную функцию. И в этом нужно сейчас разобраться. Одной из важнейших функций искусства, как известно, является функция общения, или, как ее называют, «коммуникационная функция». Тезис этот общепризнан, и написано на эту тему немало интересных вещей. Нас же этот момент интересует постольку, поскольку именно в процессе коммуникации достаточно часто возникают предпосылки восприятия коммуникационных средств в третьей позиции. Объясним это на известном примере. Вы получили письмо от хорошо знакомого вам человека. Вы только достали его из почтового ящика и прочли обратный адрес, написанный знакомой рукой. Вы еще даже не вскрыли конверт, но уже ощутили присутствие отправителя рядом с вами. Вы чувствуете его «через» письмо, которое держите в руке. Так происходит переход восприятия в третью позицию. Вот вы вскрываете конверт и начинаете читать. Многие в этот момент мысленно слышат текст письма, произносимый голосом того, кто вам его прислал, со всеми его характерными интонациями. Может быть, вы даже почувствуете его эмоциональное состояние, воспроизведете мысленно его жесты и мимику. Далее, вы прочли письмо и вложили его обратно в конверт. Теперь вы уже не слышите знакомого голоса и знакомых интонаций. Зато появилось ощущение присутствия вашего знакомого в одной с вами комнате.

Теперь вы видите ее обстановку и все, что в ней находится, не только своими, но и его глазами. Вы можете мысленно поделиться с ним своими проблемами и почувствовать его реакцию. Из письма вы получили не только информацию, заключенную собственно в его тексте, в словах. Вы извлекли («выпустили») из него фантом отправителя. И теперь можете какое-то время общаться с ним.

Теперь представьте, что письмо пишете вы. В этом случае вы будете мысленно представлять человека, которому вы адресуете свое сообщение. Если вы пишете письмо человеку, вам лично не знакомому, то вы, скорее всего, постараетесь как-то вообразить его. Если же вы его знаете достаточно близко, то, *во-первых*, выстраивая текст, вы будете мысленно вкладывать в слова интонационную выразительность своей речи. *Во-вторых*, вы будете, опять же мысленно, моделировать его возможные реакции на слова, адресованные ему. Таким образом, вы опять оказываетесь в состоянии диалога с фантомом. Материальным каналом (средой) этого взаимодействия является письмо, которое вы в данный момент пишете. Оно-то и выступает в роли конъекта, воспринимаемого в третьей позиции.

Пример с письмом в упрощенном виде иллюстрирует некоторые интересующие нас моменты процесса художественной коммуникации. В упрощенном хотя бы уже потому, что художественное произведение не есть просто некое послание, адресованное тем, кто его будет читать, слушать, смотреть. Оно скорее может быть охарактеризовано как реплика в сложном культурном диалоге, который начался очень давно и в который вовлечено огромное количество людей. Соответственно, структура этого коммуникационного процесса неимоверно сложна. Мы обратим внимание лишь на некоторые ее составляющие.

Адресат. Так мы назовем мысленный образ реципиента создаваемого произведения. Не будет большой натяжкой предположить, что такой образ всегда присутствует в сознании художника в момент творчества. Так или иначе, в той или иной форме, но он есть. Возможные различия касаются прежде всего следующих моментов:

- а) уровня осознанности,
- б) уровня конкретности,
- в) уровня анимации,
- г) ролевого отношения.

Уровень осознанности – это, собственно, то, насколько образ адресата и ясно присутствует в сознании творца, насколько последний отдает себе в этом отчет. Уровень осознанности может существенно варьироваться. В каких-то случаях наличие адресата и его значение в развитии творческого процесса вообще почти не осознается. В ином случае ориентация на адресата может носить не просто осознанный, но и целенаправленный, намеренный характер.

Уровень конкретности. Представление о предполагаемом слушателе, зрителе, читателе может носить характер достаточно конкретный. Конкретный настолько, что автор просто непосредственно знаком с людьми, к которым он обращается в своем творчестве, а в предельно конкретном случае обращаться к какой-то определенной персоне. Однако представление об адресате может носить и более обобщенный характер. Тогда возникает некий собирательный образ, несущий некие типологические особенности тех, к кому обращено или для кого предназначено данное произведение. Фантом, образующийся на основе этого образа, мы будем условно называть «кластерным фантомом». Предельно обобщенный вариант – все человечество. Впрочем, обращенность к человечеству – это чаще некая ментальная установка, нежели реально присутствующий в сознании художника образ.

Уровень анимации означает то, насколько живым и активным предстает образ реципиента, насколько полно представлены его телесные и душевные функции. Если уровень анимации низок, то образ ведет себя весьма пассивно. На действия художника он практически не реагирует. Ни о каком диалоге и сотрудничестве с ним не может быть и речи. Когда уровень анимации высок, фантом своими живыми и непосредственными реакциями помогает художнику находить верное творческое решение. С ним можно вступить в диалог, он может даже взять на себя некоторые творческие функции, «подать идею» и т.д. У художника с ним может установиться достаточно хорошее интуитивное взаимодействие, при котором он начинает непосредственно ощущать состояния, мысли, желания фантома.

Ролевое отношение. Под ролевым отношением мы понимаем то, каким образом мыслит художник свою социальную роль и статус по отношению к предполагаемому адресату своего творчества. Данный параметр носит многоаспектный характер. Одним из аспектов является «отношение по вертикали».

В случае позиции «снизу» художник ставит адресата социально выше себя, старается «угадать его желания», отодвигая на второй план свои собственные вкусы и стремление к самовыражению. Может быть и позиция «на равных». Тогда художник сконцентрирован на своем творческом «я», на задаче самовыражения, на предпочтениях своего вкуса, идеях, интуитивных прозрениях т.д. Он остается свободным по отношению к потенциальному читателю, слушателю, зрителю, предоставляя тому такую же свободу иметь свое суждение, и не стремится как-то преобразовать его сознание. «Позиция сверху» имеет немалое количество конкретных проявлений. Здесь и «воспитатель», ставящий свое творчество на службу высокой цели нравственного усовершенствования общества, и «обличитель», обнажающий язвы, пороки, а иногда и изначальное несовершенство общества, людей, самой человеческой природы и даже всего мироустройства, и «стоящий над толпой гений», «законодатель мод», «мессия», «демиург» и многие другие.

При всех различиях адресат является важнейшим элементом творческого сознания художника. Состояние вдохновения активизирует восприятие создаваемого им произведения в третьей позиции. Это актуализирует соответствующий фантом. Его присутствие и его участие в творческом процессе несет свою специфическую, но необходимую функцию. Он помогает обеспечивать социальную и психологическую направленность произведения. Без его участия творческий замысел, быть может, и будет реализован в произведении, но он вряд ли попадет в цель.

Учитель. В своем творчестве художник всегда, так или иначе, ориентируется на культурный опыт, относящийся к его роду творческой деятельности. Этот опыт содержит в себе каноны деятельности, критерии ее успешности, секреты мастерства. «Учитель» в настоящем контексте будет означать персонификацию соответствующего культурного опыта. Личность Учителя сосредотачивает в себе культурный опыт, традиции, каноны, критерии. Он умеет применять все это в конкретной деятельности, может понять затруднения и подсказать путь их преодоления, может оценить как всю работу в целом, так и ее этапы, отдельные находки и решения. В состоянии творческого вдохновения, как мы уже убедились, актуализируются различного рода живые человеческие образы, находящиеся в том или ином отношении к создаваемому произведению и к самой творческой деятельности.

Оживают разные фантомы. Одним из них и является Учитель. Генезис этого образа может быть различным. Во-первых, это может быть образ человека, у которого в действительности когда-то обучался субъект деятельности. Черты образа реального учителя накопились в памяти, сконденсировались и трансформировались в фантом Учителя. Во-вторых, это может быть образ предшественника, признанного (или, что реже, непризнанного) мастера, известного по его произведениям, по различного рода литературным и исследовательским материалам, в том числе автобиографического характера, письмам, воспоминаниям современников, портретам, музейным экспонатам и т.п. Вся эта «рассеянная» или, напротив, сконцентрированная информация накапливается в памяти субъекта, определенным образом трансформируется и используется затем для формирования фантома Учителя. В-третьих, это может быть «аноним», кластерный фантом, синтезирующий в себе черты реальных учителей, предшественников и экспертов в данном виде творческой деятельности. Этот кластерный фантом, как правило, в дополнение ко всему впитывает в себя рассеянную культурную информацию, содержащую образцы и нормы, относящиеся к данному виду творческой деятельности. Функция фантома Учителя в творческом процессе, в общем, понятна. Он обеспечивает экспертную и психологическую поддержку, «подпитывает» информационно и энергетически, осуществляет необходимый контроль, служит дополнительным источником творческих подсказок.

Посвящение. Посвящение художественного произведения конкретному лицу – случай достаточно распространенный. Он имеет прямое отношение к обсуждаемой теме. Однако лишь в том случае, если произведение уже на стадии замысла связывается с намерением посвятить его определенному человеку. Тогда образ этого человека (его фантом) не только присутствует в момент создания, но и «впечатывается» в его образную систему. Существуют тонкие различия между случаем посвящения и адресностью произведения. Первое отличие состоит в том, что посвящение не всегда сочетается с намерением, а тем более – с физической возможностью донести произведение до внимания того, кому оно посвящается. Этого человека может уже не быть в живых. Посвящение есть действие, производимое прежде всего в собственном сознании.

Кроме того, оно может иметь социальную направленность и выступать в качестве общественно ориентированного акта.

То есть автор намерен довести до сознания общественности и тот факт, что данное произведение он посвящает конкретному человеку (или его памяти). В этом случае посвящение становится такой же неотъемлемой частью содержания произведения, как и его название. Это подводит нас к пониманию второй отличительной особенности посвящения. Посвящение несет на себе черты магического действия, в результате которого как бы устанавливается тонкая связь между автором, произведением и тем, кому оно посвящается. Эта связь отрицает какую бы то ни было вариативность. Она устанавливается раз и навсегда и остается нерушимой. В случае с адресатом такой жесткой связи нет. Даже тогда, когда автор имеет в виду возможную реакцию на свое произведение конкретного человека, этот образ имеет значение временного ориентира, помогающего в процессе творческой работы. Соответственно, фантом адресата имеет совершенно иные «полномочия», статус и функции, нежели фантом посвящения. Между автором и этим фантомом устанавливаются совершенно особые отношения. Если я кому-то посвящаю свое произведение, то одной из ведущих идей будет вопрос о том, достойно ли мое произведение данного человека и моего к нему отношения, адекватно ли оно данное отношение выражает. Должна быть некая достаточно существенная связь между содержанием произведения (или какими-то иными его особенностями) и личностью того, кому оно посвящено, его вкусами, характером его деятельности и т.д. Посвящаемое произведение, таким образом, выражает мое отношение к определенному человеку и несет на себе отпечаток этого человека. Кроме того, оно устанавливает незримую, но прочную связь между мной и им в плане общественного сознания. Отношение посвящения и порождаемый им фантом являются весьма влиятельными силами, вдохновляющими и направляющими весь творческий процесс.

Относительно восприятия художественного произведения в третьей позиции мы можем повторить наш общий вывод, касающийся позиционного восприятия в акте творчества. Третья позиция в этом случае имеет значение очень важного механизма деятельности сознания. По сути своей, это дает определенное расширение сознания, обогащение его новыми позициями и новыми ресурсами. Это – еще одна грань состояния творческого вдохновения, состояния, где все эффекты художественного транса работают на достижение единого творческого результата.

Тонкий гештальт и добавленные свойства. Интенсивное погружение в комплексную реальность, которым сопровождается приход вдохновения, не может оставить без изменения восприятие и осознание тонкого гештальта, его взаимодействие с плотным планом. Все эффекты художественного транса вдохновение вызывает к жизни с одной целью – расширить возможности и увеличить ресурсы сверхэффективной творческой деятельности. Усиление восприятия тонкого гештальта, связанное с этим обострение восприятия добавленных свойств (которые, по преимуществу, относятся именно к сфере тонкого гештальта) и резкое увеличение общего количества такого рода свойств, определенное смещение акцента в эту сторону имеют исключительное значение. Во-первых, это создает некий образно-символический язык, служащий установлению и развитию взаимопонимания сознания и подсознания. Во-вторых, это сообщает опору интуиции, позволяет отчетливее воспринимать и лучше понимать ее подсказки. В-третьих, именно сфера тонкого гештальта и добавленных свойств является основой художественно-образного языка и средств художественного воздействия. То есть смещение в эту сторону связано не только с достижением большей эффективности деятельности вообще, но и с самим предметом деятельности – со спецификой искусства.

Значение тонкого плана и добавленных свойств проявляет себя на самых разных уровнях и в самых разных аспектах организации художественного целого. Мы коснемся только некоторых.

Художественный материал. Художественный материал представляет собой ту область, где встречается искусство и не искусство, где «еще не искусство» становится собственно искусством. Цвет и форма – непосредственный материал живописи – существуют и вне живописи. Цвета изучаются разделом физики – оптикой, формы – геометрией. Решающим шагом на пути их превращения в материал искусства является конъективация. Цвет как конъект уже определяется не столько длиной волны и частотой электромагнитных колебаний, сколько воздействием, которое он оказывает на субъективное состояние человека, смыслами, которые он выражает. Цвет как конъект позволяет не только ориентироваться во внешнем мире, отличая один предмет от другого по их окраске, – он позволяет заглянуть в мир внутренний, причем как в сферу сознания, так и в глубины подсознания. Именно на этом основано действие

знаменитого теста Люшера, с помощью которого можно получить богатейшую информацию о конкретной человеческой личности, выявить проблемы и комплексы, о которых сам испытуемый даже не подозревает, получить прогноз на будущее. Как конъект цвет несет в себе огромное содержательное богатство, которое, будучи отчетливо воспринимаемым и осознаваемым человеком тонким и чувствительным, может быть вовсе не замечено человеком с ограничивающей восприятие установкой на чистую объективность. Это, как мы уже понимаем, и есть тонкий гештальт, «невидимая» часть цветового образа. Смыслы, отношения, ассоциативные связи, аффективная окраска – все это сливается в тонком гештальте наподобие того, как различные цвета спектра сливаются в одном белом луче. Восприятие тонкого гештальта предполагает способность не только увидеть этот «луч», но и разложить его на составляющие. Способность, обостряющаяся в состоянии вдохновения.

Вот что пишет А.Ф. Лосев по поводу восприятия цвета: «Желтый цвет производит теплое впечатление и вызывает благодушное настроение. Посмотрите сквозь желтое стекло в серые зимние дни <...> Радуетя глаз, расширяется сердце, светло становится на душе; словно непосредственно повеяло на нас теплотой. С блеском <...> он производит впечатление роскоши и благородства. Наоборот, потушенный желтый цвет производит неприятное действие какой-то грязноты. Из цвета почета и радости он переходит в цвет отвращения и неудовольствия. Синий цвет – прелестное ничто <...> Синее стекло рисует предметы в печальном свете <...> В сиреновом есть также нечто живое, но безрадостное <...> По мере дальнейшего потенцирования сине-голубого цвета беспокойство возрастает <...> Пурпур – то, к чему всегда стремились правители, и настоящие, и бандиты <...> Через пурпуровое стекло хорошо освещенный ландшафт рисуется в страшном свете. Такой тон должен бы растилаться на земле в день страшного суда <...> На зеленом цветке мы получаем удовлетворение и вздыхаем»². «Никто никогда не воспринимает цвет без этих и подобных впечатлений»³.

С тонким гештальтом связано то, что мы называем «добавленными свойствами», т.е. теми свойствами, которые «добавляются» к объекту в результате его превращения в конъект. Так,

² Лосев А.Ф. Самое само. М., 1999. С. 245–246.

³ Там же. С. 249.

широко известным добавленным свойством цветов является их теплота, свойство, которое практически все люди воспринимают одинаково и которое позволяет даже достаточно строго классифицировать цвета. Другими добавленными свойствами цветов являются их глубина и их тенденция выходить вперед или отступать назад. Отношения цветов между собой. Их гармоничная взаимосогласуемость или конфликтность также относятся к числу добавленных свойств.

Все, что только что было сказано по поводу цвета, можно сказать и в отношении формы. Форма также обладает в комплексной реальности не только плотным, но и тонким гештальтом, содержащим в себе целый пакет добавленных свойств. Есть свойства, относящиеся к каждой конкретной форме в отдельности, а есть такие, которые характеризуют взаимодействие различных форм между собой. Нужно ли специально говорить о том, что способность ориентироваться во всем этом мире обостряется именно в состоянии творческого вдохновения?

Мы можем обратиться к любому из видов искусства. Каждый из них основывается на своем материале, и любой материал раскрывает себя со стороны тонкого гештальта и добавленных свойств. Разумно предположить, что именно способность давать богатый тонкий гештальт, несущий в себе разнообразные добавленные свойства, является той характеристикой материала, которая делает его пригодным для использования в сфере художественного творчества. Именно таковы музыкальный звук и музыкальная интонация, актерский жест, литературное слово.

Средства. Помимо материала, каждый вид искусства характеризуется используемыми в нем художественными средствами. Средства формируются на основе художественного материала. Так, на основе музыкального звука (материал музыкального искусства) и его свойств (высоты, громкости, тембра, длительности) формируются такие средства музыкального искусства, как мелодия, гармония, метр, ритм, агогика и прочее. Формирование этих средств происходит в первую очередь с учетом добавленных свойств, тонкого плана. Взаимодействие элементов художественного материала на тонком плане и порождает новое богатство системных эффектов художественного средства, составляющих его собственный тонкий план. Для примера возьмем музыкальный аккорд или вообще любое созвучие. Каждый аккорд характеризуется целым комплексом конъективных свойств, которые не сводимы к свойствам составляющих его звуков. Таких

тонких качеств, как показывает опыт, существует множество. Их хорошо чувствуют и воспринимают дети. И они очень свободно могут говорить на эту тему, ничуть не стесняясь «странности» своих речей. Любое созвучие они могут охарактеризовать и как некий предмет, и как живую личность. В первом случае можно говорить о цвете аккорда, о его весе, о материале, из которого он сделан, о степени его прозрачности, о пространственном объеме и пространственной форме и т.д. Характеризуя аккорд как персону, можно сказать о его тревожности или уверенности в себе, о его оптимизме или пессимизме, о внутренней силе, о доброте, о чувственности, о работоспособности или лени, о склонности к фантазиями т.д. Вообще, нет, пожалуй, такой характеристики, по отношению к которой нельзя было бы сравнить между собой два музыкальных аккорда. Это позволяет выдвинуть предположение о неисчерпаемости тонкого гештальта музыкального созвучия.

Дети, как было сказано, прекрасно ориентируются в этом мире. Состояние вдохновения делает взрослого немного ребенком, и тогда он тоже начинает воспринимать все это.

Художественный образ. На основе художественного материала формируются художественные средства. На основе художественных средств (и художественных приемов – способов использования художественных средств) создается художественный образ. Художественный образ представляет собой в этом смысле новый решительный шаг в сторону тонкого плана, который приобретает здесь самодовлеющее значение. Художественный образ есть продукт конъективного синтеза всех художественных средств, использованных в произведении. Он фактически и есть тонкий гештальт художественного произведения как целого. Он одновременно несет в себе интенцию выхода за пределы собственно художественного произведения, будучи образом чего-то. Жизнь, отображаемая в художественном произведении, также есть комплексная реальность. Как таковая она тоже выступает в единстве плотного и тонкого гештальта, а ее феномены обладают, помимо объективных, добавленными (конъективными) свойствами. Из всего этого становится очевидным, что удержание в сознании художественного образа (а это является первостепенным условием художественно-творческой деятельности вообще) невозможно без высокоразвитой способности воспринимать и осознавать реалии тонкого плана. *Предельный уровень мобилизации этих способностей и есть состояние вдохновения.*

Привходящие элементы. Так мы будем называть элементы, связанные с осуществлением творческой деятельности, но не входящие при этом собственно в структуру художественного произведения. Для художника это могут быть мольберт, холст, бумага, кисти, краски (те, что еще не нанесены на холст), помещение, в котором он работает, и тому подобное. Для скрипача это в первую очередь сама скрипка. Любая творческая деятельность, так или иначе, связана с различного рода привходящими элементами. Конъективация привходящих элементов – вещь не только неизбежная, но и чрезвычайно важная с точки зрения создания оптимального творческого состояния.

Существенной стороной такой конъективации является смещение этих элементов восприятия на тонкий план и акцентирование в сознании добавленных свойств. Чем полнее такое превращение, тем более живыми и творческими становятся сами эти элементы, тем большую творческую помощь мы получаем непосредственно от них. С одной стороны, они помогают достигнуть состояния вдохновения. С другой стороны, приход этого состояния приводит к волшебному преобразению всей обстановки, где происходит творческий процесс, всех инструментов и средств творческой деятельности. Так, в волшебной сказке преобразается комната и все вещи, находящиеся в ней. Многие из них оживают, и тогда начинаются чудесные приключения.

Мы попытались дать краткую характеристику вдохновения как состояния интенсивного погружения в комплексную реальность (художественный транс), обеспечивающего повышение эффективности и продуктивности творческой деятельности. Характеристика получилась не особенно краткой, но даже в таком виде она не претендует на полноту. Можно сказать, что мы составили своеобразный эскиз «карты вдохновения». На этой карте осталось много белых пятен. Однако и этого достаточно для того, чтобы сделать некоторые предварительные выводы.

Первый и главный вывод сводится к тому, что вдохновение действительно имеет прямое отношение к переходу в комплексную реальность. Основные характеристики, при соответствующей их интерпретации, оказываются одновременно и характеристиками состояния вдохновения. Это чрезвычайно важно с практической точки зрения. Это дает возможность системно описать вдохновение, опираясь на системное представление о комплексной реальности (и художественном транс). Психотехника художественной деятельности призвана помочь освоить

состояния повышенной творческой продуктивности. Поэтому системное представление о творческом вдохновении сообщает ей очень важную точку опоры, позволяющую анализировать и систематизировать арсенал ее практических средств (упражнений и техник), соотнося их с той «картой вдохновения», эскиз которой был представлен выше.

Говоря о художественном (творческом) вдохновении, мы описали не что иное, как некий конъективный мир – мир вдохновения. Собственно, вдохновение это и есть переход в особый индивидуальный (освоенный данным конкретным художником и ему персонально принадлежащий) конъективный мир. Реальный подход позволяет описать этот мир, показать, из каких частей он состоит, как эти части могут соединяться между собой и т.п. Быть может, «карта вдохновения», предложенная здесь, – не единственный вариант подобной карты. Пусть так. Лучше иметь для начала хотя бы одну. Потом можно будет составить лучшую. А с точки зрения формирования практически ориентированной психотехники наличие подобной карты позволит выделить некоторый комплекс существенных элементов мира вдохновения и разработать на этой основе систему специальных тренировок.

Помимо этого, мы хотели дать пример конъективного анализа одного из важнейших жизненных состояний человека. В принципе выбор такого состояния мог быть и другим. Мы могли бы, например, проанализировать с этой точки зрения такие жизненные реалии, как счастье, горе, ожидание, преодоление, экстаз и, конечно же, любовь. Мы этого делать не будем. Это увело бы нас от основной направленности книги, от ее главного предмета, которым, напомним, является построение профессиональной художественной психотехники и определение возможностей ее использования как в искусстве, так и за его пределами.

* * *

Описывая художественный транс в целом, мы использовали прием его косвенной характеристики через описание и анализ соответствующей ему реальности, которую определили как комплексную (или конъективную) реальность. Обнаружив, что эта реальность предстает в виде множества разных конъективных миров, мы тем самым раскрыли для себя внутреннюю множественность художественного транса. В частности, если мы говорим о мирах, содержащихся «внутри» художественной культуры и эту культуру наполняющих, мы должны теперь иметь в

виду, что этим мирам соответствуют свои разновидности художественного транс. Иными словами, транс симфоний Моцарта – не то же самое, что транс босса новы, и, тем более, не то же самое, что транс тяжелого рока. Различия не отменяют общую основу. Зная общее и существенное, что их объединяет, мы имеем базу для выяснения различий.

Однако территория, где действует описанная выше дуальность и параллелизм транс и особой реальности, имеет свои пределы. В какой-то момент мы обнаруживаем, что две стороны одной медали (иное сознание и иная реальность) оказываются двумя сторонами одного кольца Мёбиуса, т.е. фактически *одной* стороной. Параллелизм переплавляется в тождество. Что это значит? Это значит, что в определенных случаях *транс как таковой* становится главным (или, по крайней мере, осознанным и субъективно ценным) элементом художественного опыта, он становится главным предметом интереса, главной ценностью, а следовательно, центральным конъектом, порождающим свой собственный конъективный мир. В этот момент иная реальность и иное сознание не просто существуют параллельно и не просто влияют друг на друга или даже обуславливают друг друга, а реально становятся одним. И здесь мы делаем последний логический шаг, выводящий нас на границу *художественного* транс. Дальше уже начинается нечто иное, и туда мы не пойдем. Но на границе этой, хоть немного, мы постоять должны (как пел Владимир Высоцкий, «хоть немного еще постою на краю»).

В качестве примера превращения художественного транс в особую ценность и особый предмет художественного освоения, в особый конъект, порождающий свой собственный особенный мир, возьмем феномен «дуэнде».

«Дуэнде – это душа исполнения фламенко, без которой это искусство становится невозможным. Это слово испанского происхождения, дословно оно переводится как “дух”, “невидимка”, “домовой”, но применительно к искусству оно приобрело другой смысл, и могло бы быть переведено, скорее, как “чувство”, “огонь” или “магия”. У нас говорят “В нем нет огня”, в Испании “No tiene duende”»⁴.

Приведу несколько фрагментов из лекции Г. Лорки «Дуэнде, тема с вариациями»:

⁴ Сиротина А. Дуэнде-Мистический Дух Фламенко // Первый русскоязычный сайт о фламенко «flamenco.ru» <http://www.flamenco.ru/flamenco/articles/duende.html>.

1. «Ты ничего не достигнешь, потому что у тебя нет дуэнде...»
2. «Дуэнде, вселяясь, дает магическую силу».
3. «Таинственная сила, которую все чувствуют и ни один философ не объяснит <...> Путь к дуэнде нет ни на одной карте и ни в одном уставе. Лишь известно, что дуэнде, как звенящие стеклом тропики, сжигает кровь, иссушает, сметает уютную, затверженную геометрию, ломает стиль <...> Приближение дуэнде знаменует ломку канона и небывалую, немислимую свежесть – оно, как расцветшая роза, подобно чуду и будит почти религиозный восторг <...> Итак, дуэнде – это мощь, а не труд, битва, а не мысль».

«Дуэнде не в горле, это приходит изнутри, от самых подошв. <...> Короче, таинственная эта сила, «которую все чувствуют и ни один философ не объяснит», – дух земли,

4. «Каждый человек, каждый художник <...> одолевает новую ступеньку совершенства в единоборстве с дуэнде. Не с ангелом, как нас учили, и не с музой, а с дуэнде <...> Ангел озаряет, но сам он высоко над человеком, он осеняет его благодатью, и человек, не зная мучительных усилий, творит, любит, танцует <...> Муза диктует, а случается, и нашептывает. Но редко – она уже так далеко, что до нас не дозваться <...> Ангел и муза нисходят. <...> Только с дуэнде бьются по-настоящему».

5. «Девушка с гребнями срывала свой голос, ибо знала: этим судьям нужна не форма, а ее нерв, чистая музыка – бесплотность, рожденная реять. Она пожертвовала своим даром и умением, – отстранив музу, беззащитная, она ждала дуэнде, моля осчастливить се поединком. И как она запела! Голос уже не играл – лился струей крови, неподдельной, как сама боль».

6. «Дуэнде возможен в любом искусстве, но, конечно, ему просторней в музыке, танце и устной поэзии, которым необходимо воплощение в живом человеческом теле, потому что они рождаются и умирают вечно, а живут сиюминутно».

7. «Дуэнде не появится, пока не почувствует смерть, пока не переступит ее порог, пока не уверится, что всколыхнет те наши струны, которым нет утешения, и не будет».

8. «Лишь к одному дуэнде неспособен, и это надо подчеркнуть, – к повторению. Дуэнде не повторяется, как облик штормового моря»⁵.

⁵ Лорка Г. Избранные произведения: В 2-х т. Стихи. Театр. Проза. Т. 2. М., 1986.

Мы видим здесь особый вид художественного транса, с одной стороны, еще сохраняющий связь с искусством, с другой стороны, явно выходящий за его пределы. Он дышит архаикой, магизмом, и одновременно «модернистски» преодолевает обособленность художественного мира и прорывается в «непосредственную жизнь», становится «настоящим» жизненным актом, а не подражанием жизни. Если мы вспомним о тех условных схемах художественного транса, которые мы рисовали в первой главе, то увидим, что дуэнде в трактовке Лорки (у нас нет ни малейшего повода сомневаться в ее верности) существенным образом отличается и от первой («платоновской») схемы, и от второй («шалапинской»). В «платоновской» схеме художник предстал в роли проводника, медиума, канала творческого импульса, исходящего сверху. И затем он передавал («дистрибутировал») этот импульс дальше, уже во многих, возможно направлениях. Источник, что существенно, был один. У Лорки их три – ангел, муза и дуэнде. И это – первое отличие. Второе отличие в том, что платоновский источник находится сверху. Дуэнде – источник снизу. Его «хтоническая» природа прописана достаточно рельефно. Третье отличие – доходящая до предела активность самого художника, который не только не является здесь послушным проводником исходящей сверху творческой воли, но, напротив, – должен вступить с дуэнде в смертельную схватку. Эта подлинная схватка имеет здесь большую ценность, чем искусство, чем все искусное, и, тем более, чем все хоть сколько-нибудь искусственное.

От второй («шалапинской») схемы дуэнде отличается тем, что не предполагает рефлексивной раздвоенности художника. Он один и он един. Он един внутри своей реальности, той реальности, где живет дуэнде. Если посмотреть на эту реальность со стороны, то мы можем предположить, что и дуэнде, и муза, и даже ангел представляют собой персонификации разных граней самого художника. Но внутри дуэнде-реальности и дуэнде-сознания такого расщепления нет. Абсолютная конкретность, абсолютная целостность, абсолютная неповторимость мгновения – вот внутренний пафос культуры дуэнде. Переводя на иной язык, мы можем предположить, что дуэнде – высший пик экзистенции, жизненный порыв, стремящийся стать «жизненным прорывом». В нем соединяется верх и низ, день и ночь, земля и небо. В нем сплавляется воедино человеческое и звериное, чувственность и аскеза. Иными словами, это – взрыв. А в момент взрыва привыч-

ная «карта будня» теряет силу. И «взрываются» привычные оппозиции. И нет уже противоположности эроса и танатоса, агонии и оргазма. Все это теперь – одна сила. Такое состояние можно было бы назвать исступлением, но от исступления их отличает высокий уровень личностной концентрации, активности «я», ибо в противоположном случае становится невозможным говорить о единоборстве с дуэнде. Исступление – состояние слепое, а для единоборства нужно зрение. Мощное пробуждение «низовых» энергий не означает захваченности этими энергиями. Здесь, по-видимому, подходит метафора корриды, где бык олицетворяет напор витальной силы, а тореадор – силу духовности.

«Дуэнде правит и литургией корриды, этой подлинно религиозной драмой, где, так же как и в мессе, благословляют и приносят жертвы <...> Довольно и музы, чтобы работать с мулетой, достаточно ангела, чтобы втыкать бандерильи и слыть хорошим тореро, но когда надо выйти с плащом на свежего быка и когда надо его убить, необходима помощь дуэнде, чтобы не изменить художественной правде <...> Если тореро одержим дуэнде, он дает зрителям урок пифагорейской гармонии, заставляя забыть, что сам он ежесекундно бросает сердце на рога»⁶. Так пишет об этом Гарсиа Лорка.

Состояния типа дуэнде можно было бы отнести к крайним (предельным) случаям художественного транса, которые, неся в себе признаки художественного вдохновения, включают в свой состав элементы архаических, магических или шаманских состояний сознания. Ведь и шаман, находясь в экстатическом, трансовом состоянии, не может быть просто одержим, не может пассивно погружаться в исступление, но ему необходимо собрать всю энергию сознания и воли для того, чтобы достигнуть изначально поставленную цель.

Есть в развитии человеческой культуры такие точки, для обозначения которых подходит слово «перевал». Кто бывал в горах, понимает, что это значит. Когда мы находимся на перевале, нам одновременно открывается путь, который уже пройден, и далекие горизонты дальнейшего движения. Прошлое еще не утрачено, а будущее уже созрело и разворачивается перед нами. Имя Орфея (независимо от того, существовал ли такой человек в действительности) связано с одной из важнейших таких точек,

⁶ Лорка Г. Избранные произведения: В 2-х т. Стихи. Театр. Проза. Т. 2. М., 1986.

а именно с превращением музыки, танца и т.д. из органической составной части синкретического обрядово-магического комплекса в искусство в современном смысле этого слова. С этого перевала – «Пика Орфея» – одинаково хорошо виден и магический и собственно эстетический горизонты искусства. Здесь музыка, танец, рисунок – все еще магия, но уже и искусство. Магия не старая, а новая – «магия прекрасного». Вечный образ Орфея символизирует высший синтез мага и художника. У нас тоже есть свой такой образ магического художника – Садко.

Не потому ли слова Лорки о дуэнде так волнуют даже тех, кто не испытывает особого интереса ни к фламенко, ни к испанской культуре с ее специфическим отношением к смерти? Есть и другие тропинки, выводящие к «Пику Орфея». Например фольклорная практика. Большинство горожан, которые прикоснулись к этой культуре один раз, чтобы остаться в ней надолго (если не на всю жизнь), были поражены, а затем и покорены именно этим. Здесь тоже есть свое «дуэнде». Нет нужды доказывать, что сказанное справедливо и для рок-культуры. А разве слова Александра Башлачева: «и с плеч долой все та же голова, когда приходит бешеная ясность...» не о том же самом? А его же «Время колокольчиков», а его же «От винта» разве не несут в себе дух дуэнде (понимаемого в широком смысле слова)? Когда я впервые его увидел и услышал в начале восьмидесятых на одном из «квартирников», этот момент сразу же обратил на себя внимание. Он сел на стул и некоторое время просто перебирал струны, обыгрывая один и тот же минорный аккорд. Так продолжалось непривычно долго. Внезапно все его лицо покрылось потом. Вспотели волосы, и когда он резко встряхнул ими, крутанув головой, капли разлетелись по всей комнате. Это наэлектризовало всех. И только тогда он начал петь.

Этот тип транса, как мы уже заметили, будучи художественным, одновременно и не является таковым, выводит за его пределы. У него, следовательно, и несколько иная культура, и несколько иная техника. Она, помимо прочего, должна включать опыт работы с большими энергиями и низовой витальностью. Вариант художественной психотехники, который в этой книге был предложен, может оказаться полезным для освоения этих «экстатических миров», но он не будет достаточным. Для этого он слишком умеренный, слишком «бархатный». Здесь нужна отдельная исследовательская и практическая работа. Для нас же эта пограничная область становится той гранью, за которую мы переступать не станем.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы начинали наш разговор о художественной психотехнике с попытки дать ее предварительное определение. Теперь мы можем вновь вернуться к этому вопросу, опираясь на все то, о чем говорилось на страницах этой книги. Техника художественного транса, как мы теперь можем утверждать, может быть последовательно выстроена на базе теоретической модели особой реальности, названной здесь комплексной реальностью. Художественный транс описан как переход в эту иную реальность и как творческая деятельность, развиваемая на этой основе. Мы имели возможность увидеть целый ряд проявлений художественного транса, в чем-то напоминающих иные, достаточно хорошо исследованные разновидности ИСС. Например гипнотический транс, различного рода эффекты, связанные с применением галлюциногенов, использованием медитативных техник, или техник, связанных с дыханием. Однако нет никаких оснований для отождествления художественного транса с подобными состояниями. Художественный транс – неотъемлемый элемент художественной культуры. Он достигается в контексте художественной деятельности (деятельности творца, исполнителя, реципиента), он регулируется культурными нормами и ориентирован на творческое взаимодействие с художественными текстами. И он, следовательно, является особым аспектом художественной деятельности. Вызвать его с помощью каких-то иных, внехудожественных факторов вряд ли возможно. По своим проявлениям он также значительно отличается и от гипноза, и от медитативных состояний, и от состояний, вызванных действием тех или иных химических веществ. В этом, как мне кажется, у нас была возможность убедиться.

Тем не менее возможности применения художественной психотехники выходят за пределы собственно художественной деятельности. Эта техника, как и само искусство, ориентирована на жизнь в широком ее понимании. Почему это так?

Комплексная реальность является родовым понятием для художественной реальности, а реальность художественная – не просто частный случай комплексной реальности, но ее *наиболее концентрированное выражение, квинтэссенция*. Однако сфера жизненно значимых проявлений комплексной реальности искусством не ограничивается. А значит, и область применения психотехники комплексной реальности является более широкой. Во всех случаях, когда успех (результативность), благополучие или здоровье людей находятся в зависимости от их способности ориентироваться и действовать в условиях комплексной реальности, методы художественной психотехники могут оказаться весьма эффективными. Попробуем выделить наиболее важные такие области.

1. *Профессиональная деятельность в искусстве*. Прежде всего еще раз подчеркнем, что область применения художественной психотехники в искусстве никак не ограничивается теми или иными видами искусства. Более того, на выбор художественного материала, используемого в занятиях, специфика того или иного конкретного вида искусства оказывает весьма небольшое ограничивающее влияние. И для музыканта, и для художника, и для дизайнера одинаково важно работать с разнообразным художественным и нехудожественным материалом, формируя все новые и новые связи, углубляя свое интуитивное понимание материала. Результат, к которому нужно стремиться, заключается в том, чтобы тот вид искусства, которым я занимаюсь, и то конкретное, что я в нем делаю, был бы каналом для Искусства в целом. Логика комплексной реальности позволяет ставить такие задачи вполне осмысленно и конкретно. Они перестают быть простой декларацией – взять хотя бы все то, что относится к работе с тонким гештальтом.

Эта техника окажется полезной в системе подготовки профессиональных деятелей искусства. Содержание каждого конкретного курса в первую очередь определяется возрастными особенностями учеников и лишь затем – собственно художественной специальностью. Ситуация на сегодняшний день такова, что нам необходимо позаботиться не об усилении профессиональной специализации сознания, а о преодолении последствий этой специализации. Для «зрелых» представителей искусства предложенная психотехника также может оказаться полезной в качестве части ежедневной деятельности, направленной на поддержание творческой формы. Певец ежедневно поет специаль-

ные вокальные упражнения, инструменталисты играют гаммы, балерина занимается у станка и т.д. Вполне разумно предположить, что и «психический аппарат» человека искусства заслуживает того, чтобы о нем проявили специальную заботу.

Стоит также обратить внимание на тех, кто говорит и пишет об искусстве, на теоретиков и критиков. В их подготовке сегодня большое внимание уделяется тому, чтобы оснастить их знаниями, навыками анализа, умением убедительно излагать свои мысли. Вопрос о технике художественного восприятия до сих пор не относится здесь к числу приоритетных. А ведь критик – это прежде всего *профессионал восприятия*.

2. Гуманитарные и творческие профессии. Представителям этих профессий художественная психотехника могла бы оказаться полезной, как минимум, по следующим двум причинам. Во-первых, способность тонкого восприятия, умение пользоваться своей интуицией и понимать «подсказки» бессознательного относится к тому, что определяет не только успешность их деятельности, но и профессиональную пригодность как таковую. Во-вторых, многое в их профессии зависит от вдохновения, а это, как мы уже выяснили, напрямую связано с переходом в комплексную реальность.

3. Деятельность, требующая развитой способности общения. Художественная психотехника развивает способность интуитивной ориентации в другом человеке и в самом себе. Она также обостряет чувствительность ко всем каналам и средствам общения, к языкам общения. Само искусство является универсальным каналом и языком общения, в максимальной мере использующим и синтезирующим в себе культуру общения, накопленную человечеством. Освоение этой культуры гораздо эффективней развивает способность к общению, нежели освоение некоторой суммы техник и приемов.

4. Формирование среды. Формирование среды, где люди живут и работают, требует целого комплекса знаний и профессиональных навыков. Среди способностей, необходимых для этого, значительная роль принадлежит высокой восприимчивости и чувствительности, умению интуитивно схватывать и осознавать то воздействие, которое оказывают на нас все факторы окружающей среды, форма и цвет предметов, их взаимное расположение и т.д. По сути, мы имеем здесь дело с комплексной реальностью среды обитания. В этом смысле профессиональное мастерство человека, занимающегося организацией среды,

есть не что иное, как его способность ориентироваться и действовать в комплексной реальности этого типа.

5. Формирование имиджа. Профессионалов, занимающихся решением этой проблемы, сегодня становится все больше. У нас есть свой взгляд на ее специфику. Заключается он в том, что человек, имидж которого мы формируем, является конъектом. Имидж есть по сути связь между его внешним обликом и реакциями на него других людей. Как любой конъект, он обладает не только плотным, но и тонким гештальтом. Причем значение тонкого гештальта несравненно глубже (а следовательно, и важнее), чем плотного. Работа имиджмейкера в значительной мере есть работа с тонким гештальтом. Он должен, во-первых, сам свободно в нем ориентироваться, во-вторых, владеть средствами его изменения. И то и другое может быть достигнуто с помощью художественной психотехники.

6. Психотерапия, психопрофилактика, развитие личности. Психотехника комплексной реальности открывает особые возможности для решения задач этого круга. Возникают эти возможности в связи с тем, что в условиях комплексной реальности манипуляции с внешней стороной конъектов приводят к изменениям на внутреннем плане. Поэтому решение внутренней проблемы может иметь следующую логику. Первый, самый важный и самый трудный, шаг состоит в том, чтобы выделить наиболее значимые составляющие внутренней реальности, имеющие отношение к проблеме, и конъективировать их. В результате мы трансформируем проблему в некоторую конъективную систему. Далее необходимо умело, точно и осторожно манипулировать с этой системой. Помнить об осторожности тут чрезвычайно важно. Ведь конъективация проблемы, ее вынесение во внешний план в чем-то аналогичны вскрытию при хирургической операции. Все эффективное опасно.

Перечисляя возможные области применения художественной психотехники, мы не предлагаем просто брать какие-то упражнения и сразу применять их. Самая главная задача всегда состоит в том, чтобы выявить и описать ту систему комплексной реальности (или даже конъективный мир), с которой мы предполагаем иметь дело. Далее уже нужно описать проблему, которую мы намерены решать, определить цели и средства. Лишь после этого необходимо приступать к формированию практической программы упражнений (тренинга).

В данной книге такие программы отсутствуют. Это не вошло в ее задачи. Нам нужно было показать, что существует особый мир, где действуют особые связи явлений, где все вещи обретают новые свойства, где открываются особые горизонты понимания, переживания и действия. Некоторые виды деятельности, такие как искусство, погружены в этот мир целиком. Некоторые – лишь отчасти. Хотелось заинтересовать читателя удивительными вещами, которые открываются всякому, кто попадает в этот мир. Но главная наша цель состояла в том, чтобы попытаться предложить хотя бы некоторый набор теоретических и практических инструментов, помогающих всем, кто в этом заинтересован, чуть лучше ориентироваться и уверенней действовать в этом необычном пространстве.

Дружкин Юрий Самуилович

ТЕХНИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТРАНСА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА И ТЕХНОЛОГИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРОСОЗЕРЦАНИЯ

Ответственная за выпуск *Н.М. Мышковская*
Редактор *И.Н. Тарасенко*. Оформление *В.Ю. Яковлева*
Технический редактор *Н.А. Кондрашова*
Корректор *Г.А. Мещерякова*. Компьютерная верстка *Н.В. Мелковой*

Подписано к печати 14.10.2011. Формат 60×88¹/₁₆
Гарнитура Таймс. Уч.-изд.л. 21,7
Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5