

0723943-1

*На правах рукописи*

**КОЗЛОВ**  
*Иван Иванович*

**ВИЗУАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ:  
ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЕ И  
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ**

Специальность  
09.00.01 –  
онтология и теория познания

**АВТОРЕФЕРАТ**  
*диссертации на соискание ученой степени  
кандидата философских наук*

Москва - 2001

Работа выполнена на кафедре философии  
факультета социологии, экономики и права  
Московского педагогического государственного университета

Научный руководитель:  
доктор философских наук,  
профессор МУРАВЬЕВ Ю.А.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА  
КФУ



Официальные оппоненты:

доктор философских наук,  
профессор Михаловска-Карлова Е.П.

кандидат философских наук,  
доцент Мосолова Л.Н.

Ведущая организация –  
кафедра философии Российской академии наук

Защита состоится «19» ноября 2001 г. в 15<sup>00</sup> часов на заседании  
диссертационного совета К 212.154.02 в Московском педагогическом  
государственном университете по адресу: 117571, Москва, проспект  
Вернадского, 88, ауд. 818.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке МПГУ по адресу:  
119882, Москва, ул. Малая Пироговская, 1.

Автореферат разослан «14» октября 2001 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета



СУВОРОВА О.С.

*Актуальность темы исследования.* В силу традиции в отечественной философской литературе до сих пор преобладает взгляд на мышление как на продукт умственного оперирования преимущественно такими знаками, как слова естественного языка. Вследствие абсолютизации известной ленинской формулы структуры познавательного процесса («от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике – таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности») природа мышления понималась неточно, не было возможности трезво взглянуть на фальсифицирующие эту формулу новые данные нейрофизиологии, психологии, выводы зарубежных философов. Старая гносеологическая парадигма не позволяет понять сущность многих мыслительных процессов (художественного мышления, инженерного проектирования, научно-теоретического экспериментирования с наглядными графическими схемами), в которых роль вербальных определений сравнительно невелика. О научном исследовании обычно говорят как о мышлении, а художественное схватывание сущности почему-то квалифицируют как «восприятие». Существуют и иные, невербализованные, но, тем не менее, осознанные процессы отражения скрытых от непосредственного чувственного созерцания общих связей явлений, сводимые к обычному понятийному отражению. Современная психология столкнулась с реальностью особого – *визуального* – мышления, возникающего на основе вербального, но тесно связанного со зрительными образами мышления.

Чертежи и рисунки, то есть преднамеренный перевод основного содержания объекта в визуально-графическую форму, по мнению психологов, более успешно выполняют функцию интерпретации, нежели приближительные фотографии объектов. Умозрительное представление воспроизводит характерные черты предметов, и опора на них (а не на слова) при осуществлении мысленных операций составляет существо визуального мышления. Всякое мышление связано со знаковой репрезентацией сущности, но знаки бывают нескольких видов.

Визуальное мышление оперирует, прежде всего, иконическими знаками и символами. По мнению многих психологов, *визуальное мышление* – это мышление в собственном смысле слова, а не просто особая форма непосредственного чувственного отражения. Визуальное мышление является опосредованным обобщением, отображением существенных связей и отношений предметов объективной реальности посредством специальной знаковой репрезентации.

Если в психологии визуальное мышление активно изучается, то философы до сих пор не дали четкую теоретическую оценку его познавательных особенностей и функций. Возникла потребность в философской рефлексии над соответствующим естественнонаучным материалом, что позволило бы найти соответствующие средства для

изучения, например, художественного процесса. Решив проблему оснований философской теории визуального мышления, можно было бы, с одной стороны, отказаться от одностороннего определения мышления, и с другой – объяснить механизм трансформации знания об абстрактном объекте в знание о реальном объекте. В конечном счете, можно было бы понять связь философских идей, выраженных в концептуально-логической форме, с художественными идеями.

В действительности вопрос о том, *есть* ли визуальное мышление, или его *нет*, существует. И этот вопрос, безусловно, заслуживает внимания философа. Не просто потому, что тут скрещиваются несколько проблем самого общего плана, которые, вроде бы, привычно относят к философской рефлексии. Речь идет о трактовке *практики*, о том, что здесь первично – просто созерцание или глаз ощупывающий, умный, строящий схемы овладения предметом. По существу, это та же самая проблема, которая связана вообще с нашим зрением. Как известно, от рождения мы видим все «перевернутым», и младенец с первых моментов пребывания на земле видит все именно так, как можно увидеть на матовом стекле старинного фотоаппарата. И только потом ребенок все «перевертывает», и это происходит с помощью ментальной процедуры.

Художник-живописец, работающий в классической «фигуративной» манере, нас заведомо обманывает, когда передает визуальную действительность. Он нас обманывает, воссоздавая для нас реальность, то есть давая картину *как бы* трехмерную, а на самом деле плоскостную, в том смысле, что, передавая трехмерное пространство, он никаких специфически зрительных иллюзий (вроде тех, что возникают объективно, когда ложка в стакане воды *кажется* переломленной) не использует. Художник опирается на другого рода наши впечатления – на восприятие цвета, форм, абстрактное и эмоциональное воздействие цветовой гаммы и их соотношения цветов и т.д.

Художник-традиционалист и в живописи остается подчинен системе художественных условностей. Для него эта условность представлена императивом создания эффекта трехмерности, которая сама по себе выступает как средство эмоционального воздействия. Мир его полотна – это не действительный мир и в то же время не просто плоскость, которая обрамлена и оформлена как нечто особое. Этой рамкой художник дает знать реципиенту: не относитесь к тому, что я делаю, всерьез. Это не жизнь. Это художественное произведение.

Дело не в том, *что* мы видим наяву, а наоборот – встраивание фантазии в реальность, либо использование иллюзии того, что в картине происходит, иллюзии того, что это реальность. Все сказанное относится и к любым другим визуальным образам в искусстве, а не только к фигуративной живописи, которая подражает действительности. Это единственная проблема настоящей визуальности – либо подражание и образ действительности, ~~либо, наоборот, полный отказ от нее~~. И здесь мы

неизбежно выходим за рамки чисто эстетической и психологической проблематики, поскольку речь идет не просто об *участии* мышления в соответствующих сенсорных и эмоциональных процедурах – речь идет о том, что эти процедуры и суть как раз *само мышление*, только мышление особого рода. И эта мысль сама по себе в традиционной философии выглядит чужеродной и отдает некритическим смешением понятий и научных дисциплин, против которого в классической традиции ярче всего возражал Кант, отмечая, что размыwanie границ между научными дисциплинами ничего, кроме путаницы, не создает. Вот почему столь актуальны в наши дни размышления о визуальном мышлении – само его конституирование оказывается обоснованием альтернативного взгляда на мышление как таковое, на его «сферу и границы», если использовать вербальную формулу Б.Рассела.

***Степень разработанности проблемы.*** История возникновения проблемы визуального мышления относится к рубежу 19-20 веков, когда в психологии было открыто явление интенциональности.

Первым важность интенциональности оценил вслед за Ф.Брентано Эдмунд Гуссерль, положивший трактовку интенциональности в основание особого рода доктрины – феноменологической философии. Он объяснял интенциональность следующим образом: мое сознание направлено на предмет, и в момент моего восприятия предмета оно уже имеет в своем собственном содержании даже не образ этого предмета, а особого рода предмет. Сознание предмет конституирует. Основой такого явления служит объект-гипотеза, когда я смотрю на предмет и в этот момент не просто воспринимаю сигнал, поступающий из внешнего мира (тогда бы это было просто чувственным познанием), – в этот момент я формирую образ предмета в уме, но этот образ сформировать без прежних восприятий я не могу. Значит, в этом смысле визуальное мышление представляет собой обыкновенное зрительное проявление не зрительного только, а общего психического явления – общего, но специфического психического феномена интенциональности.

На этой почве естественно возникает вопрос об априорном созерцании. Эта кантианская проблема переносит нас от феноменологии в гуссерлевском смысле на другую почву – на почву западного рационализма – к Эрнсту Кассиреру. Образ должен быть. Где существует этот образ? Он не находится в объективном мире; не находится он и в субъективном, так как образ не только в голове (иначе как он появился в голове?) – значит он должен где-то иметь бытие. Где?

Объект-гипотеза – одна из самых первых попыток как-то осмыслить и одновременно выразить явление заблуждения, когда ты ошибаешься. Ведь эти ошибки – ошибки разума, а не восприятия. Таков чисто гносеологический аспект проблемы визуального мышления. Уже когда мы находимся на стадии представления, у нас есть момент понятийного, есть моменты, которые *переходят* в понятийное. В чем смысл мышления?

Мышление проникает в сущность. И тем, кто вообще не признает эссенциального, делать с мышлением нечего. Для некоторых визуальных образцов, для некоторых визуальных явлений, для некоторых визуальных мотивов созерцать – значит проникаться формой, но форма для этих предметов *и есть* содержание. Поэтому, постигая форму, мы неизбежно постигаем сущность и неизбежно постигаем, тем самым, *общее*. Это и есть признаки мышления: мышление постигает общее, мышление постигает форму. Если второго, третьего, четвертого содержания мы не находим, то перед нами в чистом виде визуальное мышление. Если находим третий, четвертый смыслы, где есть и понятийный, то – здесь нет противоречия – мы с помощью визуального что-то выявляем, а что-то для себя оставляем «за кадром». Это все остается на уровне вербального мышления.

Следует отметить, что в философской литературе продолжает господствовать тенденция сведения процесса опосредованного и обобщенного отражения субъектом существенных связей и отношений лишь к вербализованному мышлению (И.Д.Андреев, В.З.Панфилов, А.М.Коршунов). В известных границах такая абстракция мышления оправдана. Но вместе с тем, считая «эталоном» мышления вообще вербальное мышление, не следует преувеличивать роль последнего и приписывать его особенности рациональному познанию в целом.

Ряд авторов оспаривают теорию существования мышления только на базе слова (Л.С.Выготский, К.Бюлер, А.В.Славин, Б.А.Серебрянников). Конечно, мышление осуществляется главным образом посредством внешней и внутренней речи. Но далеко не все содержание мысли выражается в словесной, развернутой, синтаксически расчлененной форме высказываний.

Традиция соотнесения мышления лишь с вербальной формой – давняя, и отказаться от нее трудно. Еще в начале XX в. формы «практического» или «наглядно-действенного и наглядно-образного» интеллекта рассматривались как подготовительные стадии развития мышления или как примитивные его формы. Однако в настоящее время психологи, изучая сложную мыслительную деятельность, опирающуюся на конкретные пространственные, силовые и тому подобные представления и протекающую в виде действия с внешними объектами (схемами, макетами конструкций, – разного рода предметными динамическими ситуациями) деятельность, с необходимостью признают, что здесь существуют различные формы высокоразвитого мышления, нередко трудно концептуализируемые, теснейшим образом переплетающиеся и переходящие друг в друга (А.Н.Леонтьев). Проблема реальности несловесного мышления сравнительно недавно стала предметом пристального внимания отечественных философов. (Д.И.Дубровский, обобщая психофизиологические наблюдения, приходит к выводу о реальности невербализованных слоев «живой мысли». Для него «живая мысль» есть не что иное, как мышление).

Как показали исследования отечественных и зарубежных психологов, восприятие нельзя рассматривать односторонне, только как интериоризацию внешней деятельности. При всестороннем научном подходе к данной проблеме должно учитываться действие общих закономерностей познавательной деятельности, механизма переработки чувственных данных в процессе их анализа и обобщения (Б.Ганим, С.Фокс, Д.Элкинс, Р.Ланда, Ц.Зеки, Н.Гудман, А.Льюис).

Появились работы психологов, относящих визуальное мышление к наглядно-образному мышлению (Н.Н.Поддьяков). Особенности форм мышления получили основательное освещение в онтогенетических исследованиях детского мышления, которые дают весьма ценный материал для восстановления филогенеза мышления и сознания. Выделяется наглядно-действенное, наглядно-образное и понятийное мышление.

В ходе наглядно-действенного мышления формируются предпосылки более сложной формы – наглядно-образного мышления, когда субъект может решить определенные задачи, не совершая практических действий. В ряде исследований, проведенными отечественными учеными (Б.Г.Ананьевым, О.И.Галкиной, Л.Л.Гуровой, А.В.Запорожцем, В.П.Зинченко, Е.И.Игнатъевой, Е.Н.Кабановой-Меллер, Т.В.Кудряцевым, А.А.Люблинской, Н.Н.Поддьяковым, С.Л.Рубинштейном, Ф.Н.Шемякиным, И.С.Якиманской и др.), убедительно доказано, что образное мышление играет важную роль при выполнении тех или иных действий, в процессе решения практических и познавательных задач. Наглядно-образное мышление является не только предпосылкой понятийного мышления – оно выполняет специфические функции, которые не могут быть осуществлены другими формами мышления. На уровне понятийного мышления сущность объекта воспроизводится посредством оперирования понятиями, главную роль играют различного рода вербализованные суждения, умозаключения и т. д. Наблюдается довольно жесткая зависимость процесса от структуры отдельных понятий и их, взаимосвязи. Реальность, отраженная в понятиях, – это определенным образом «отфильтрованная» реальность. В ней выделены существенные связи, но какие-то признаки утеряны, что является необходимым результатом абстрагирования. (И эти признаки нельзя восполнить логическими операциями. Необходим возврат к самой реальности и новые формы ее преобразования.). На уровне же наглядно-образного мышления более полно воспроизводится многообразие сторон предмета, которые выступают не в логических, а в фактических связях.

Визуальное мышление чаще всего относят к одной из форм наглядно-образного мышления, поэтому связь визуального мышления с внешней практической деятельностью описывается с помощью уточненной концепции интериоризации. Умственная деятельность, согласно этой концепции, при определенных условиях поэтапно

осуществляется, «отталкиваясь» от внешней предметной деятельности.

Следующий момент в проблеме визуального мышления – это момент, связанный с чисто эстетическим восприятием. Здесь эстетическое присутствует в снятой форме, как момент того, что Кант называет трансцендентальной эстетикой. Извлекается зрительный или зримый образ из самой фантазии, не будучи провоцируемым никаким непосредственным зрительным восприятием. А это уже вопрос, относящийся, скорее, к психоанализу. Образ, который содержится у меня, который определяет мое сознание – бессознателен, но он может быть живым, в том числе визуальным, т.е. таким, которым я почти вижу, осязаю. Он почти чувственен, чуть ли не осязаем. Это и есть имплицитная детерминация, т.е. скрытая от глаз зрителя; она – именно то, что тебя детерминирует, а ты сам об этом не догадываешься.

**Цель и задачи исследования.** Можно наметить некоторые звенья будущих выводов, одновременно формулируя задачи диссертационного исследования соответственно двум его главным целям.

*Первая цель* состоит в том, чтобы раскрыть взаимосвязь чувственного и рационального компонентов визуального мышления и оценить его возможности. Цель конкретизируется в ряде специфических задач:

- показать, что существуют невербализированные способы обнаружения скрытых от чувственного созерцания связей явлений, не связанные непосредственно с оперированием понятиями;
- представить специфику свойства наглядности визуального мышления, обсудив проблему наглядности вообще;
- рассматривая визуальное мышление в роли посредника между абстрактным мышлением и практикой, определить роль визуального мышления в познавательном процессе.

*Вторая Цель* исследования – проследить взаимосвязь эстетического и визуального мышления. Эта цель предполагает решение следующих задач:

- раскрыть логику историко-философского движения проблемы идеального;
- решая проблему зримой сущности, проанализировать эстетическое отношение и показать связь эстетического с визуальным мышлением;
- признавая тот факт, что эстетическое отношение реализуется, в частности, с помощью визуального мышления, посредством оперирования такими репрезентантами, как искусственные произведения техники, науки, искусства, иконические знаки и графы вообще, раскрыть взаимосвязь имитационной и экспрессионной тенденций изобразительного искусства;
- на примере композиционной формулы живописной картины показать, что образ визуального мышления, возникая и обогащаясь, сам становится объектом специального изучения, и полученная при этом информация подвергается экспериментальной проверке, художественная

модель соотносится с действительностью.

**Методологические основы диссертации.** При осуществлении диссертационного исследования диссертант исходил из общефилософских принципов рационализма. При этом аналитико-синтетический метод и системно-структурный подход также были включены в систему методологического инструментария диссертационного исследования. Работа опирается на философско-методологические принципы отражения, предметно-практической деятельности, объективности. Сама специфика предмета исследования диктует потребность в комплексном подходе к его решению. Принцип объективности с его требованием адекватности и конкретности ведет через принцип системности к рассмотрению самой истории развития представлений о визуальном мышлении.

Принцип системности требует разграничения сущности и проявления визуального мышления, обнаружения различных сторон зримой сущности и их единства, раскрытия формы и содержания, элементов и структуры. А также позволяет рассмотреть проблему наглядности как специфическое единство чувственного и рационального.

**Научная новизна диссертационного исследования** выражается в следующем:

- обосновано понимание визуального мышления как разновидности рационального отражения существенных связей и отношений вещей, осуществляемого не на основе слов естественного языка, а непосредственно на основе пространственно структурированных наглядных схем;

- раскрыта новая сторона диалектического противоречия, возникающего между чувственным и рациональным в процессе познания, опосредованного промежуточными звеньями; одно из таких звеньев – визуальное мышление, которое предполагает наличие трех компонентов: объединяемого содержания, самого синтезирования и форм, по которым оно будет производиться;

- осуществлено углубление гносеологического подхода к свойствам наглядности наиболее развитых форм визуального мышления, состоящее в примате рационального над чувственным, идеального – над непосредственным отражением действительности;

- дан анализ специфическим функциям визуального мышления (гносеологическая, онтологическая, методологическая и коммуникативная) и определена роль визуального мышления в познавательном процессе;

- выявлена специфика и интегральная природа визуального мышления как способности и как деятельности.

**Теоретическая и практическая значимость исследования.**

Полученные диссертантом результаты могут найти применение при дальнейшей разработке проблем теории познания. Разумеется, наряду с положениями, получившими в диссертации всестороннее обоснование, здесь содержатся и такие, которые нуждаются в дальнейшем

подтверждении, намечают пути к последующим конкретным исследовательским разработкам. Положения и выводы диссертационного исследования могут быть использованы в процессе изучения курса современной философии, теории познания, в работе методологических семинаров.

**Апробация диссертационного исследования.** Результаты диссертационного исследования получили отражение в публикациях автора, материалах Второго Российского философского конгресса: «XXI век: Будущее России в философском измерении» (Екатеринбург, 7-11 июня 1999), а также использовались автором в его лекционной работе.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры философии Московского педагогического государственного университета и была рекомендована к защите.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

### **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

**Введение** содержит обоснование актуальности темы и краткую характеристику степени ее разработанности. Здесь же формулируются цель и задачи диссертационного исследования, обосновываются методологические принципы предлагаемого диссертантом подхода к проблеме, определяется теоретическая и практическая значимость полученных результатов.

**Первая глава** («Познавательные особенности визуального мышления») представляет собой попытку раскрыть взаимосвязь чувственного и рационального компонентов визуального мышления, дается теоретическая оценка его познавательных особенностей и функций, а также рассматриваются разнообразные трактовки визуального мышления. Выявляются структурные особенности и способы функционирования визуального мышления.

В первом параграфе («Понятие визуального мышления») диссертант осуществляет анализ генезиса проблемы – того, как возникает философская теория визуального мышления, прослеживаются способы и варианты постановки проблемы мышления вообще. Проводится мысль о том, что существуют и иные, невербализованные, способы обнаружения скрытых от чувственного созерцания связей явлений, не связанные непосредственно с оперированием понятиями. Прослеживается связь визуального мышления с внешней практической деятельностью. Выполняя специфические познавательные функции, визуальное мышление диалектически дополняет понятийное исследование объекта. Оно имеет синтетический характер: возникает на основе вербального мышления, но за счет соединения с трансформированным чувственным материалом во многом теряет свой вербализованный характер.

**Второй параграф** («Специфика свойства наглядности визуального мышления») посвящен специфике наглядности визуального мышления и проблеме наглядности вообще. Как свойство знания наглядность не сводится ни к обычной чувственности, ни к непосредственному восприятию вещей, поскольку наглядно можно представить не воспринимаемые обычно объекты.

В современной гносеологии наряду с понятием «чувственный образ» нередко употребляется понятие «наглядный образ». Часто эти понятия не разграничиваются. На взгляд диссертанта, наглядные образы – это особый вид чувственных образов, гносеологические качества которых не сводимы к обычной чувственности. Чувственный образ можно называть наглядным лишь в том случае, если он активно используется субъектом для интерпретации или изложения каких-либо знаний.

Гносеологическая особенность наглядности наиболее развитых форм визуального мышления состоит в примате рационального над чувственным, идеального – над непосредственным отражением действительности. В образе визуального мышления превалирует момент репрезентации, но при этом репрезентант сущности класса познаваемых предметов выражен в пространственно-графической (а не вербальной) форме. На уровне наглядно-практического отражения действительности, предшествующего процессу мышления, чувственное начало, наоборот, доминирует над рациональным, а визуальное мышление не имеет ярко выраженной формы. Наглядность визуального мышления ориентирована на опережающее отражение действительности, на умозрительное продуцирование конкретных образов прежде неизвестных сущностей и будущих материальных объектов. Именно благодаря доминированию рационального наглядный образ визуального мышления становится завершающим этапом идеального отражения и первым этапом реализации цели будущего практического действия.

В **третьем параграфе** («Роль визуального мышления в познавательной деятельности») определяется роль визуального мышления в познавательном процессе: предпринимается попытка рассмотреть визуальное мышление в роли посредника между абстрактным мышлением и практикой, тема самым устраняется разрыв между ними. Затем диссертант обращается к анализу специфических функций визуального мышления, которые вербальное абстрактно-логическое мышление выполнить не способно, но без которых процесс познания не может завершиться.

Визуальное мышление обладает свойством конкретности, и именно поэтому только от него (а не от абстрактного мышления) можно непосредственно перейти к практическому преобразованию предметов в соответствии с целевым образом будущего.

*Гносеологическая функция* визуального мышления заключается:

а) в получении информации о структурно-пространственных и временных характеристиках возможных миров путем наглядно-образного преобразования схематических изображений предметов и способов действия с ними;

б) в осуществлении функции посредника между непосредственным созерцанием внешнего мира и абстрактно-логическим отражением действительности, благодаря чему достигается диалектическое единство чувственного и рационального.

Визуальное мышление, выполняя *онтологическую функцию* наделяет продукты вербального мышления экзистенциальными свойствами; слова условны, на зрительных же образах визуального мышления, родственных обычным чувственным впечатлениям, лежит печать реальности. В единстве с визуальным мышлением вербальное абстрактно-логическое познание сопровождается чувством реальности.

*Методологическая функция* визуального мышления – функция предвидения новых способов действия, но не с вербальным, а с модально-чувственным материалом.

Человек посредством визуального мышления рисует картину изменений, являющихся целью его деятельности, создает идеальный образ конечного результата своих исследований. Благодаря тому, что визуальное мышление выполняет три обозначенные функции – гносеологическую, онтологическую и методологическую, – во-первых, повышается степень объективности содержания развивающегося знания, во-вторых, устанавливается истинность знания до проверки его на практике.

Всякий процесс сознания, в том числе и мышления, есть в той или иной степени общение. В процессе общения используется дискретные единицы языка. Такого рода реализация не обязательно имеет речевые формы. Она может осуществляться и при помощи образов визуального мышления. Следовательно, *коммуникативная функция* визуального мышления – это функция дополнительного общения в условиях невозможности или недостаточности вербальных способов и средств передачи информации от одного субъекта к другому.

**Вторая глава** («*Эстетическое отношение: изобразительный и выразительный аспекты зримой сущности*») посвящена взаимосвязи эстетического с визуальным мышлением. В **первом параграфе** («*Идеальное бытие и онтологизация сущности*») предлагается синтетическая концепция идеального, согласно которой идеальное понимается как взаимное отражение субъекта и объекта

Принципиальный синтез альтернативных концепций идеального можно осуществить следующим образом. *Идеальное есть особый, характерный для взаимодействия субъекта и объекта способ воспроизведения общих и целостных характеристик объективной реальности посредством репрезентантов этой реальности.* Оно не

может быть сведено ни к телесности объектного эталона, ни к схеме действия с эталоном, ни к субъективному образу объективного мира. Как способ отражения идеальное непременно предполагает взаимосвязь трех его «опорных пунктов», информационная связь между которыми осуществляется посредством: а) объектного эталона или его знака; б) сопряженной с эталоном схемы практического или умственного действия; в) субъективной способности человека с помощью мозга воспроизводить в сознании вещей образ данного класса. Как любое знаковое отношение непременно включает в себя три члена (знак, значение, интерпретатор), так и идеальное есть взаимосвязь трех компонентов (интерпретации, экстраполяции знания об эталоне, на более широкий класс вещей, интенциональности психического образа) и не должно сводиться к сознанию. Поскольку идеальное есть внутренняя сторона процесса взаимодействия субъекта и объекта, то есть их взаимоотражение, его не следует сводить лишь к отношению представленности субъекта в объекте. В то же время отношение взаимной репрезентации субъекта и объекта не следует локализовывать только в пространстве головного мозга человека, отстаивая, во что бы то ни стало формулу «мысль – функция мозга». Если вещи и социальные качества не репрезентируются друг в друге в процессе человеческой деятельности, то они не могут быть представленными и в мозге.

Идеальное – сложное взаимооборачивание материального и нематериального в форме взаимоотражения субъекта и объекта. Многие моменты этого процесса исключены из сознания, не переживаются субъектом. Сознание воспроизводит лишь содержание стоящего за репрезентантами предмета в виде более или менее отчетливого образа, который не есть голая чувственность, но сплав чувственного и рационального, сущности и явления. Образ сознания противоположен материальному предмету (который он опосредованно воспроизводит), реально не содержит в себе этот целостный предмет, субъективно выносится за границы внутреннего мира человека. Благодаря этим свойствам сознание противопоставляет материальному миру как нематериальная сторона идеального отражения, как субъективная реальность.

Познание и освоение объективных иррациональных эффектов практики протекают в особых эпистемологических и ценностных формах и чаще всего результируются в иллюзорных образах религиозных и квазирелигиозных, мифологических, художественных. Сущность, выявленная и визуализированная в соответствующем идеальном процессе, нередко переживается человеком как верно копируемое и осваиваемое бытие, однако фактически она может оказаться иллюзорно отраженной.

Каким бы ни был характер визуализируемой сущности – истинным или иллюзорным – художник непременно стремится материализовать ее в произведении искусства, превратить субъективно-личностный образ

визуального мышления в непосредственно воспринимаемый «со стороны». В художественном творчестве совершенно необходимо, чтобы идеальный процесс завершился превращением образа сущности в продукт прямой проверки и коммуникации.

Визуализация сущности, выявляемой в процессе идеального отражения, происходит под различным воздействием всех сфер и противоречий мира человека. *Визуальное мышление* (например, художника) не просто чисто сознательная и целенаправленная деятельность, но синтез неосознаваемых и осознанных духовных состояний, причем последние имеют преимущественное значение. Несмотря на возможные исключения, художественное идеальное воспроизводство и материализация сущности в произведении искусства – это, прежде всего, осознанный процесс, хотя и находящийся под более или менее сильным влиянием бессознательных и подсознательных состояний.

Во **втором параграфе** («Зримая сущность как сторона эстетического отношения») определяется эстетическое отношение, имеющее несколько фило- и онтогенетических уровней, вытекающее из обыденной рефлексии, однако обретающее особые формы на основе специализированного опыта (научного, художественного, технического и т.д.). Диссертант полагает, что необходимо вернуться к классике, чтобы вновь обрести добротный философско-методологический инструмент для анализа эстетического отношения, в частности к идеям Гегеля.

Эстетическое Гегель связывает с таким интеллектуальным изображением и выражением сущности, которое непременно коррелирует с внутренним созерцанием и не является абстрактно-логическим. Вместе с тем эстетическое есть не просто изобразительное, но и выразительное: являющаяся в процессе внутреннего созерцания сущность приобретает «картинный» характер, только будучи выражена через иное. Гегель говорит об эстетическом не просто как о зримой сущности, но как об особой вторичной чувственности вообще, включающей в себя модальности зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса. Зримая сущность – только сторона эстетического, то есть, на взгляд диссертанта, идея может эстетически являться преимущественно либо в форме образов визуального мышления, либо в форме звуковой симфонии (аудиального мышления композитора), либо в форме запахов (автор духов, выражающий какую-либо социальную сущность) и т.д. Поскольку чувственный мир человека – это нечто целостное, постольку чувственные модальности участвуют в производстве эстетического отношения.

В параграфе рассматриваются логические варианты исторически реальных эстетических концепций изобразительного искусства. Существование таких вариантов обусловлено различиями в истолковании природы сущности, соотношения сущности и явления, возможности познать и выразить сущность посредством чувственных модальностей.

Логическими вариантами возможных художественных решений проблемы зримой сущности могут быть ответы на вопросы о том, *сложна или проста объективная сущность, имеет ли она уровни разных порядков или не имеет никаких уровней*. Если художник руководствуется, интуитивно или сознательно, принципом многопорядковости сущности, то он и воплощает открываемые им зримые сущности многоступенчато. Обычно это достигается путем создания многослойного произведения изобразительного искусства. Проникая с помощью визуального мышления под внешний, непосредственно воспринимаемый слой художественной работы, реципиент реконструирует содержание нижележащих слоев, пытается восстановить воплощенные художником уровни сущности.

Противоположной художественному отношению к зримой сущности как к многоуровневой системе является достаточно распространенная на практике установка художника на воплощение в одном произведении одной идеи, которая должна прочитываться реципиентом при восприятии им видимой поверхности художественной формы. Никаких более глубоких смысловых слоев художник поэтому не создает. По его мнению, идея произведения должна быть понятна зрителю сразу же, без длительных размышлений; выразительные компоненты художественной работы не поддаются умозрительному разложению на противоположные значения.

**Третий параграф** («Имитационная и экспрессионная тенденции изобразительного искусства») посвящен рассмотрению взаимосвязи и пропорции двум сторонам эстетического освоения мира – изобразительной (*имитационной*) и выразительной (*экспрессионной*) тенденциям.

Концепции искусства развивались и развиваются в формах противостояния имитационизма и экспрессионализма. Правда, лишь в XIXв. абсолютизация экспрессионной тенденции стала явной, превратившись в полноценную альтернативу идущей от Платона и Аристотеля теории подражания.

В противовес определению искусства как изображения внешних, или внутренних связей явлений природы и общества немецкие романтики выдвинули тезис о том, что искусство суть выражение духовных переживаний человека. Фихте, Шеллинг, Шопенгауэр, Ницше настаивали, вслед за Кантом, на необходимости различать эмпирические объекты (*феномены*) и «вещи в себе», недоступные изображению (*ноумены*). Не столько изображение, считали они, сколько эмоциональная экспрессия позволяет достичь скрытых сущностей, то есть чего-то более жизненного и значимого. Для них художник – посредник между трансцендентной реальностью ноуменов и миром феноменов. Только художник способен мистически припасть к глубинным жизненным источникам и открыть людям такое знание, которое не в силах дать наука. Художественное

творчество обусловлено освобождением эмоции, не имеющей изобразительного (картинного) характера. Эмоция трактуется романтиками как знание высшего рода, ее главное свойство – выражать сущность, а вовсе не изображать ее.

Абсолютизация выразительного аспекта искусства не просто привела к ясному осознанию реальности этого аспекта художественного мироотношения, она возникла как реакция на технократизм, индустриализацию и сциентизм западной культуры, как попытка понять Эмоционально-воспитательную функцию искусства и природу так называемых выразительных искусств (в особенности музыки, имитационная сторона которой явно уступает экспрессионной). Подобно античному имитационизму, классический экспрессионизм объясняет сквозь призму, увеличивающую выразительность искусства, только самое главное в искусстве, его природу, но, конечно же, не многообразие феноменов реального искусства. Последующая эволюция альтернативных концепций искусства была обусловлена потребностью в усилении их объяснительных способностей. В ходе такой эволюции они в ряде моментов сблизилась, подготовив почву для теоретического синтеза.

К.Белл, например, попытался разобраться, как же все-таки эмоция может обозначать скрытые реальности. В конце концов, он был вынужден согласиться с выводом Г.Е.Мура о рациональной неделимости значения на части. Просто эмоции бывают разные; эстетические эмоции выполняют особую репрезентирующую функцию. К.Белл подчеркивает, что он рассматривает формальные отношения между элементами произведения изобразительного искусства как более эстетически ценные, нежели реалистическое изображение внешности обычных: эмпирических предметов. Изображение эмпирических объектов, по его мнению, вызывает у зрителя обычные эмоции, в то время как открытие зрителем общей геометрии картинной плоскости (то есть формы, не совпадающей с рисунками обычных вещей как деталями картины) возбуждает эстетическую экспрессию. Концепция К.Белла, теоретически отражая реальность постимпрессионизма (в особенности работ Сезанна), оказала особое влияние, например, на изменение художественных вкусов англичан, привлекла внимание к формальным аспектам живописи, вскрыла ограниченность сентиментально-иллюстративных направлений изобразительного искусства.

Противоположной экспрессионалистической концепции К.Белла является имитационная теория С.Ланге: выразительный аспект искусства имеет важное значение, но в то же время на первый план выдвигается картинное изображение предмета. Однако изображение трактуется не в традиционном смысле, а как символ, напоминающий внешнюю реальность и в то же время передающий чувство посредством абстракции. Символ – средство, которое используется вместо абстракции; художественная форма становится символом, когда она абстрагирована из обычного контекста.

В качестве образца (эталоны) художники так называемого натурализирующего направления выдвигают сам предмет – такое его воспроизведение, когда, например, объективно-материальная взаимосвязь сущности и явления копируется в адекватной форме. Художник желает уподобиться зеркальному механизму (глаза – фотоаппарат, руки – фотобумага) и стремится к более точному изобразительному повторению явления вплоть до реального воссоздания предмета.

Художники «выразительного» направления в качестве образца или эталона берут свое личностное отношение к тому или иному предмету действительности, обозначая при этом, прежде всего схему своих мысленных действий с ним. Предмет стилизуется, шифруется, упрощается. Развитие этого направления можно проследить на примерах изобретения письма (иероглифов), орнамента, квазичертежных схем.

Центробежное движение к полюсам указанных направлений не может продолжаться бесконечно, ибо перед нами не безразличные друг другу стороны, а единая целостность, самодвижущаяся, находящаяся в отрицательном, беспокойном отношении к себе. Как бы ни старались художники имитационного направления отречься от своего субъективного отношения к изображаемому предмету, сделать это они никогда не смогут, так как именно художник выбирает предмет копирования, определяет формат и размер своей будущей работы, ракурс и пр. Точно так же художник экспрессионального направления не в состоянии отстраниться от изображения основополагающих характеристик предмета. В действительности происходит постоянное взаимоотражение направлений, в итоге появляются новые прогрессивные художественные формы.

В четвертом параграфе («Об уровнях изображения и выражения сущности в произведении живописи») рассматривается созданное художником произведение изобразительного искусства как материальный предмет, имеющий пространственно-временные характеристики, существующий вне и независимо от сознания, как зрителя, так и самого художника. Произведение как вещь доступно органам чувств человека. Вместе с тем, в пределах ограниченного рамы холста, покрытого красочными пятнами, наблюдателю, включенному в субъектно-объектные отношения, открывается особый мир с его механизмом и организацией. Именно этот мир, который никак нельзя назвать материальным, более всего захватывает зрителя, притягивает его к себе в процессе познания и оценки художественного предмета, будит эмоции, чувства и различного рода мысли. На нематериальном сконцентрировано основное внимание наблюдателя (зрителя). Но эта нематериальная ипостась произведения реализует себя только тогда, когда оно заключено в реальную чувственную оболочку материального, приковано к ней и ею поддерживается. Следовательно, произведение изобразительного искусства только тогда им является, когда с необходимостью содержит и материальный, и нематериальный элементы. Зритель, воспринимая

произведение как целостность, различает эти элементы и ни в коем случае их не смешивает, не стирает границу между материальным и нематериальным.

Овеществленный художественный предмет, находящийся в прямом контакте с органами чувств зрителя, назовем *видимым планом* произведения. Видимый план *представляет собой довольно целостную гетерогенную систему слоев, причем каждый, оставаясь относительно самостоятельным, несет на себе определенную функциональную нагрузку, находится во взаимодействии и взаимозависимости со всеми остальными слоями системы.*

Нематериальный полюс произведения назовем *скрытым планом*. Отражение скрытого плана зрителем суть *познавательное отражение* художественного предмета, осуществляемое посредством репрезентантов, в роли которых выступают формы и фон главного слоя непосредственно видимого плана.

Переход от непосредственно видимого плана картины умозрительно представляемому, скрытому плану осуществляется через репрезентацию. С помощью механизма репрезентации отражение превращается в нематериальное – в переживание информации о сущности картины.

По способу бытия произведение живописи – это произведение, состоящее из двух образований: материального видимого плана и нематериального умозрительно представляемого, тогда как структура каждого плана складывается из нескольких слоев. Образцовые или эталонные, памятники изобразительного искусства (шедевры) имеют как минимум два нематериальных слоя. Первый, идеальный, слой способствует разрешению вопроса о том, что представляет собой, та художественная модель, которую автор вынес на зрительский суд. Второй слой скрытого плана призван «объяснить» зрителю, почему художник сотворил именно эту, а не другую модель, раскрыть художественную идею, лежащую в основе творения. Скрытый умозрительно представляемый план произведения живописи – это целостная система взаимодействующих и взаимозависимых идеальных слоев, каждый из которых несет на себе в визуализированном виде различную информацию о художественном произведении.

Слои скрытого плана в результате познавательной и оценочной деятельности зрителя трансформируются в образы – продукты визуального мышления.

Благодаря визуальному зрительскому мышлению на уровне первого слоя умозрительно представляемого плана в живописной картине происходят превращения. Двухмерный фон красочной поверхности становится трехмерным иллюзорным художественным пространством, плоские формы заменяются объемными пластическими телами, которые помещены, как в некий резервуар, в данное изображенное пространство. Краски трансформируются в цвет и свет. Контур формы становится

границей тела, разделяющей его и пространство. Мир идеального в картине открывается зрителю, и развитие наглядного образа визуального мышления начинается.

Наглядный образ второго идеального слоя произведения возникает относительно независимо от продукта визуального мышления первого нематериального слоя скрытого плана картины. Он отрицает его. Однако благодаря реально-иллюзорной природе меток-индексов, отрицание это диалектическое. Отрицание как момент связи, момент развития с удержанием всех тех знаний, что были получены зрителем на предыдущем этапе анализа художественной модели. Поэтому, получая новый наглядный образ, который позволительно рассматривать как своеобразный квазиобъект, зритель переходит на более высокую ступень постижения и оценки художественного произведения.

Зритель, познавая и оценивая художественный объект как целостность, идет в направлении, обратном направлению художника, создавшего живописную картину. Если автор творения движется от рождения художественной идеи к ее овеществлению, то зритель – наоборот. По намеченной художником колее он самостоятельно устремляется сквозь материальный видимый план к умозрительно представляемому и, погружаясь в него, постигает ту художественную идею, что лежит в основании произведения изобразительного искусства.

В **заключении** подводятся итоги исследования и намечаются перспективы дальнейшей разработки темы.

*Основные положения диссертации отражены в трех публикациях.*  
Из них – 1 монография, 2 статья и 1 тезисы доклада:

1. Козлов И.И. Имитационная и экспрессионная тенденции изобразительного искусства // Актуальные проблемы социально-гуманитарного знания. Вып. 10. ч. 1. – М.: «Прометей», 2001. – С. 86 – 91. – 0,6 п.л.

2. Козлов И.И. Взор ума: Визуальное мышление глазами философа. Монография. – М.: «Горизонт», 2001. – 84 с. – 6 п.л.

3. Козлов И.И. Понятие визуального мышления // XXI век: будущее России в философском измерении: Материалы Второго Российского философского конгресса. (7 – 11 июня, 1999 г.) В 4-х т. Т. 1. ч. 1. – Екатеринбург: Издательство Уральского ун-та, 1999. – С. 28 – 29. – 0,1 п.л. Тезисы доклада.

4. Козлов И.И. Понятие визуального мышления // Актуальные проблемы социально-гуманитарных наук: Сб. научных трудов факультета социологии, экономики и права. – М.: Изд-во ФК «Школа Будущего», 1999. – С. 12 – 14. – 0,2 п.л. Статья.

2-

Подп. к печ. 11.10.2001    Объем 1 п.л.    Зак. 330    Тир. 100  
Типография МПГУ