

Вера Савченко

**ТВОРЧЕСКОЕ НАЧАЛО ВИДЕНИЯ:
К АНАЛИЗУ КОНЦЕПЦИИ Р. АРНХЕЙМА**

Культурная ситуация XX и XXI столетий отмечена сменой вербальной парадигмы на визуальную. Этот факт диктует необходимость внимания к визуальному, к изучению специфики его проявлений в модусах языкового, текстового и в целом общекультурного функционирования.

Данная работа является продолжением наших публикаций, связанных с изучением проблемы визуального мышления [7; 8; 9]. Одним из ключевых моментов в понимании своеобразия визуального является вопрос о творческом характере его восприятия. В этой связи представляется необходимым обращение к наследию Рудольфа Арнхейма, чьи труды послужили фундаментом для самых разнообразных исследований сферы визуального.

В ходе анализа необходимо прояснить следующие смысловые моменты. Что понимается под категориями «видение» и «творчество»? Чем обусловлена заявленная постановка проблемы – видение как творческий процесс? Чем идеи Арнхейма значимы в контексте этой темы?

При стремительно возросшем количестве информации, в том числе визуальной, мы сталкиваемся с ситуацией ее неосмысленного, автоматически притупленного потребления. С одной стороны, с точки зрения психического здоровья, такое восприятие нередко является буквально спасительным для индивида, попадающего в своего рода информационный шквал. Однако, с другой стороны, мы порой оказываемся в незавидном положении тех, кто желал бы, да не способен понять то, что предстает перед их глазами. Какого рода визуальные процессы при этом имеются в виду?

«Смотрю, но не вижу», то есть не понимаю, не осознаю – довольно характерный феномен, изучаемый в психологии и педагогике. К примеру, многие из посетителей художественного музея оказываются не в состоянии увидеть экспонаты, осознать их как произведения искусства (см., напр.: [5; 6]). Для них это бессмысленные комбинации красок и линий или, в лучшем случае, более или менее удачные слепки реального мира. Описывая у посетителя музея такое отсутствие видения-понимания истинного смысла происходящего, Арнхейм находит точный и выразительный образ: «Все нам знакомы те редкие унылые часы, проведенные в музеях и художественных галереях, когда мы видим повсюду стоящие и висащие в нелепом молчании экспонаты, похожие на брошенные после вчерашнего вечернего спектакля костюмы. Зритель не готов здесь отреагировать на «динамические» достоинства форм и красок, а потому, хотя физически экспонат находится в зале и его можно

увидеть, произведения искусства тут нет» [2, с. 12].

Практически во всех европейских языках зрительное восприятие обозначается двумя самостоятельно существующими, и в ряде случаев противоположными по значению, понятиями – смотрение и видение. (Интересно, что в английском языке отождествление видения и понимания носит даже узувальный, нормативный характер – «I see» (букв. Я вижу) означает «Мне ясно, понятно»). В контексте рассмотрения проблемы творческого потенциала визуального восприятия наше внимание сосредоточивается на процессах видения, которые в отличие от простого смотрения отмечены принципиально осмысленным характером. Акцентируя свое внимание на аспекте творческого начала видения, мы исходили из того, что под творчеством сегодня принято понимать «деятельность, порождающую нечто качественно новое, никогда ранее не бывшее» [10, с. 28].

Показательным является то, что многими специалистами, изучающими визуальные процессы, активное, продуктивное, или иначе – творческое, начало процесса видения признается как факт, не вызывающий сомнений. Однако это мнение разделяется далеко не всеми, поскольку в течение продолжительного периода времени визуальное восприятие трактовалось лишь как подготовительная фаза для осуществления мышления, как почва, из которой только на последующих этапах зарождаются ростки мыслительного процесса. И в филогенетическом, и в онтогенетическом ракурсах наглядно-образное мышление, которое сопряжено с ментальным оперированием визуальными образами, рассматривается как более примитивная стадия формирования человеческого способа постижения мира. А именно, наглядно-зрительный этап толкуется как одна из ступеней, ведущих от пассивной перцепции к активно-преобразующей, *in genere* мыслительной, деятельности. Мышление же, как правило, связывается со сферой абстрактно-понятийного логико-вербального выражения.

В противоположность такой трактовке ментальных процессов достижения представителей гештальтпсихологии, уже в середине XX столетия, позволили оценить роль и значимость визуального восприятия совершенно иначе. Понятие «гештальта» – «структуры», «целостного образа», «формы», развиваемое в трудах К. Коффки, М. Вертхеймера, В. Кёлера, обозначало целостное объединение элементов психической жизни, несводимое к сумме составляющих его частей. Впоследствии осознание образной сути гештальта позволило Р. Арнхейму развивать идею об активном, творческом характере визуального восприятия и на этой базе ввести в науку понятие «визуальное мышление».

В настоящее время изучение Арнхеймом функциональных и

структурных особенностей визуального мышления обусловило неоспоримость его положения как ведущего специалиста в сфере психолого-эстетических исследований визуального. Его работы (см., например, [1, 2, 3]) послужили основанием для изучения роли образных процессов в различных областях познавательной деятельности. Понятие «видение» не является номинативно характерным для работ Арнхейма, но по своей сути рассуждения ученого о визуальном мышлении, безусловно, могут быть отнесены именно к феномену видения.

Итак, применительно к концепции Арнхейма, уместно и наиболее целесообразно говорить о видении как о собственно мышлении. Под мышлением сам ученый понимает деятельность сознания, направленную на решение задач, когда «элементы проблемной ситуации изменяются, перестраиваются и трансформируются; внимание переключается; вводятся новые функции и вскрываются новые взаимосвязи» [3]. Исходя из такого подхода к толкованию видения в целом, попытаемся детализировать и конкретизировать следующие вопросы. Как и где видение воплощается? Какова его связь со структурами чувственного восприятия и традиционно понимаемого мышления? Каковы формы внутреннего структурирования визуального мышления, элементы и способы его организации?

В своих работах Арнхейм стремится доказать, что визуальное восприятие – это не пассивно-созерцательный акт, ограничивающийся лишь репродуцированием объекта, но сложная ментальная работа, которая включает в себя и продуктивные функции сознания, приводящие к созданию визуальных моделей. «Процессы, обычно приписываемые мышлению, – различение, сравнение, выделение и т. д. – свойственны также и элементарному восприятию; в то же время все процессы, присущие мышлению, предполагают чувственную основу» [2, с. 23]. Таким образом, мышление и восприятие, с его точки зрения, образуют не два несоединимых полюса, а некое «континуальное пространство познания, распространяющееся от непосредственного чувственного восприятия до самых общих теоретических конструктов» [2, с. 23]. В связи с этим он настаивает на том, что мир, который мы зрительно воспринимаем, – это не готовый объект, «любезно дарованный нам физической средой» [2, с. 28], но мир, который образован в результате «многих сложных операций, происходящих в нервной системе наблюдателя, прежде чем тот придет к его осмыслению» [2, с. 28] (здесь термин «осмысление» используется в его традиционном семантическом наполнении).

Арнхейм подчеркивает, что каждый акт визуального восприятия представляет собой активное изучение объекта: его визуальную оценку,

отбор существенных черт, сопоставление их со следами памяти, их организацию в целостный визуальный образ. Для него значимо, что «восприятие без мышления было бы бесполезно, мышлению без восприятия не над чем было бы размышлять» [2, с. 153].

Как уже выше отмечалось, именно Арнхейм становится первооткрывателем области визуального мышления, чему была посвящена его одноименная книга, увидевшая свет в 1969 году. Своеобразие визуального мышления заключается в том, что оно имеет дело не с логическими категориями, а опирается на определенные образные структуры («визуальные понятия»). Показательно, что исследователь не только подчеркивает важность и когнитивную «полноценность» визуального типа мышления, но в более поздних работах настаивает на том, что вообще «мышление – это большей частью визуальное мышление» [2, с. 162].

Итак, где и как эксплицируется видение? Арнхейм демонстрирует его проявления в разных ситуациях: при написании живописного полотна, в доказательстве математической теоремы, в демонстрации химического опыта, в заурядных бытовых ситуациях. Во всех этих случаях речь идет о пространственном структурировании отношений между элементами целостной формы, позволяющих получить структурно ясный, наглядный ответ на поставленную мыслительную задачу. Так, например, объясняя суть химического процесса, учитель, пытающийся активизировать потенции визуального мышления учеников, может так организовать опыт (используя определенным образом спаянные и разветвленные колбы и трубки), что учащиеся буквально увидят сущность процесса, а именно реакцию синтеза-соединения или разъединения-распада элементов. С другой стороны, создавая картину, художник особым образом организует пространственные, цветовые, светотеневые отношения между изображаемыми элементами, делая зримо ясным ее смысл. Отметим, что применительно к сфере художественного творчества идеи Арнхейма реализуются в работе В. И. Жуковского и Д. В. Пивоварова «Зримая сущность» [4]. Здесь на образцах мирового изобразительного искусства показано, как именно с помощью визуального мышления в процессе культурной эволюции человек постигал сложнейшие проблемы мироздания. То есть специальные способы структурирования элементов живописного полотна или скульптурного пространства делают авторскую мысль визуально усматриваемой.

Для иллюстрации обратимся к примеру, к которому Арнхейм прибегает, чтобы пояснить специфику визуального мышления в отличие от абстрактно-понятийного уровня ментальной деятельности. «Петру и Павлу задали одну и ту же задачу: «Сейчас 3 часа 40 минут; сколько

времени будет через полчаса?» Петр поступает так: он помнит, что полчаса – это тридцать минут: поэтому надо 30 прибавить к 40. Так как в часе только 60 минут, то остаток в 10 минут перейдет в следующий час. Так он приходит к ответу: 4 часа 10 минут. Для Павла час – это круглый циферблат часов, а полчаса – половина этого круга. В 3 часа 40 минут минутная стрелка стоит под косым углом слева на расстоянии двух пятиминутных делений от вертикали. Взяв эту стрелку за основу, Павел разрезает диск пополам и попадает в точку, которая находится в двух делениях справа от вертикали, на противоположной стороне. Так он получает ответ и переводит его в числовую форму: 4 часа 10 минут.

И Петр, и Павел решали эту задачу мысленно. Петр переводил ее в количества, не связанные с чувственным опытом. Он производил операции с числами по тем правилам, которые он усвоил с детства: $40+30=70$; $70-60=10$. Он мыслил «интеллектуально». Павел же применил в этой задаче соответствующий визуальный образ. Для него целое – это простая законченная форма, половина – это половина этой формы, а ход времени – это не увеличение арифметического количества, а круговое движение в пространстве. Павел мыслил «визуально» [3].

Утверждая значимость и самооценность визуального мышления, Арнхейм показывает, как оно оперирует специфическими визуальными понятиями. Здесь важно провести различия между наглядно-образным, образно-художественным и визуальным мышлением. Существуют предпосылки для их отождествления, но для выяснения сути визуальных понятий существенно, что эти термины не используются Арнхеймом как синонимы. Наглядно-образный элемент мышления тесно связан с реальным объектом, который он отражает в сознании, в принципе стремясь зафиксировать последний в присущей ему видимой полноте признаков, это своего рода копия предмета окружающего мира. Художественный образ может значительно отличаться от своего реального «прототипа», однако его характерной чертой является многозначность, представленная совокупностью зримых (и не только визуальных) качеств. Визуальное понятие, по своей природе, структурно ясно. Как и вербально-логическому понятию, ему свойственно тяготение к простоте, прозрачности, в определенном смысле однозначности выражаемого значения. Однако в отличие от словесной цепочки, последовательно формирующей смысл, обозначаемый вербальным понятием, визуальное понятие представляет свое содержание в виде четкой и ясной пространственной конфигурации формы.

Арнхейм доказывает, что понятие может быть одновременно абстрактным и конкретным, и в случае визуального понятия эти два признака являются его неотъемлемыми атрибутами. Абстрактным оно

является потому, что представляет собой результат отвлечения от объектов, встречающихся в физической реальности, определенным итогом их опосредования и обобщения. Конкретность же ему присуща в силу того, что оно имеет образные, чувственно-формальные, несловесные параметры выражения.

В итоге своих рассуждений о визуальном понятии Арнхейм подчеркивает, что, по сравнению с реальным объектом, мысленным эквивалентом которого оно является, понятие обладает неполнотой признаков. Однако эта неполнота расценивается не как недостаток, но как достоинство самостоятельной деятельности мышления, поскольку тем самым оно производит необходимую ему работу: во внешне воспринимаемом визуальном облике предмета, изначально представленном сознанию как некая континуальная данность, структурно вычлениваются наиболее существенные черты и характеристики.

Арнхейм приходит к выводу о том, что единицей, элементом визуального мышления является тип. В нем гармонично сочетаются абстрактность и конкретность. Давая объяснение типу как виду абстракции, ученый вводит различие между ним и «емкостным понятием». «Понятие «емкость» – это сумма свойств, по которым можно узнать данный вид сущности. Тип – это структурная основа такого вида сущности. Абстракции, характерные для творческого мышления, как в науке, так и в искусстве, – это типы, а не емкости. Примером может служить исследование Эрнста Кречмера, посвященное типам человеческого тела. Кречмер отмечает, что его описание типов основано не на том, что наблюдается в большинстве случаев, а на примерах «самых блестящих» проявлений. Его «классические случаи» представляют собой «счастливые находки», которые не часто встречаются в обыденной жизни» [3]. Образы-типы, выведенные в произведениях искусства и уже общепризнанные в качестве формы художественного обобщения, выступают другим наглядным примером типа как специфической структуры абстрагирующей деятельности мышления.

С явлением творческой деятельности тесно связан феномен интуиции. Анализу особой природы последней Арнхейм посвящает свою работу «Двойственная природа разума: интуиция и интеллект» (1985) [2]. Согласно ему, с исследованием интуиции – этого неосознаваемого, трудно уловимого, но необходимого компонента умственной активности, оказывается связано изучение творческой природы видения. Так, опираясь на опыт визуального восприятия, показывается, что именно интуиция продуцирует как первичные визуальные представления, так и визуально оформленные понятийные структуры.

Резюмируя сказанное, можно считать, что для утверждения

творческого начала видения исследования гештальтпсихологов, и в особенности Арнхейма, являются ключевыми.

Во-первых, здесь процесс восприятия в целом раскрывается как сложная ментальная деятельность, заключающая в себе процедуры, характерные для мышления, но оперирующая иными, нежели логические понятия структурами, в частности визуальными понятиями.

Во-вторых, выделение феномена визуального мышления обратило внимание на важнейшие формы осуществления когнитивной деятельности, которые реализуются в виде визуально-пространственного конструирования. Принципиальная новизна, нестандартность способов решения задач, характерная для процессов визуального мышления, усиливает тезис о творческом характере процессов видения.

Можно сказать, что Арнхейм стремится дать объективный взгляд на процесс человеческого видения, открывая его специфические грани и процедурные характеристики. Психологические аспекты непосредственного реализатора видения его практически не интересуют.

В то же время важно отметить, что, не используя непосредственно термина «субъект видения», в своих многоаспектных размышлениях на тему визуального Арнхейм не может обойтись без смысловой прорисовки агента видения. Он отмечает существенность субъектного фактора в процессе видения, указывая на специфическую ролевую ориентированность, направленность визуального мышления: «Мир охотника выглядит принципиально иначе, чем мир ботаника или поэта» [2, с. 28]. Такую «заангажированность», спроецированность и своего рода отфильтрованность видимого Арнхейм выделяет как особое достоинство работы визуального мышления, причем в этом и обнаруживает себя его продуктивное творческое начало. «...из всего многообразия объектов и явлений оно (визуальное мышление в своих познавательных функциях – *В. С.*) выделяет наиболее существенные (цели – *В. С.*) и перестраивает образ в соответствии с требованиями воспринимающего субъекта» [2, с. 28]. Это та творческая, избирательная деятельность видения, которая отличным от простого копирования образом структурирует отражаемый предмет в сознании индивида.

Итак, вводя понятие визуального мышления, Арнхейм в целом защищает и обосновывает когнитивную самооценку процессов видения. Он показывает сложную систему видения как проявление взаимодействия интуиции и интеллекта, где роль интуиции является первичной и незаменимо важной, выделяет и анализирует формы внутреннего структурирования, прежде всего, визуальные понятия, и многообразного внешнего проявления процессов видения, раскрывая природу визуализации как специфического способа мышления.

Фактически, в работах Арнхейма речь идет и о субъекте видения. Однако, учитывая влияние личностных качеств на процессы визуального мышления, он тем не менее не проблематизирует этой ситуации. В его рассуждениях, по существу, субъект важен как некий абстрактный «агент» процесса. Но в большинстве своих работ Арнхейм упоминает об обобщенном представителе рода *homo sapiens*, необходимом ему для структурной полноты картины и для того, чтобы сосредоточить основное внимание на самом процессе, на выявлении законов и особенностей визуального мышления.

Для Арнхейма визуальное творчество подразумевает активный и продуктивный характер чувственно-мыслительных процедур видения, процесс порождения нового путем структурирования или реструктурирования информации, производимый мышлением человека. И даже в том случае, если мы не чувствуем готовности поддержать предельный вывод Арнхейма о том, что всякое мышление по своей сути является визуальным, его работы убеждают как в справедливости анализа видения в качестве полновесного ментального процесса, так и в необходимости активного, деятельного приятия идеи о его творческом характере.

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М., 1974.
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М., 1994.
3. Арнхейм Р. Визуальное мышление. – 2004. <http://www.philosophy.ru/library/katr/arnheim1.html>
4. Жуковский В. И., Пивоваров Д. В. Зримая сущность: (Визуальное мышление в изобразительном искусстве). – Свердловск, 1991.
5. Ключко Ю. М. Сучасні проблеми реалізації освітньо-виховної функції музеїв // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Вип. VII. – Ч. II – К., 2001. – С. 239-244.
6. Музейная педагогика в школе: Сб. статей – Вып. 2 / Гос. Рус. Музей; Рос. науч.-практ. Центр по проблемам музейной педагогики Рос. Акад. образования. – СПб.: Спецлит, 2000.
7. Савченко В. В. Візуальне мислення в контексті розуміння митця (на основі аналізу концепції кіномистецтва О. Іоселіані) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Вип. VII. – Ч. II – К., 2001. – С. 87-96.
8. Савченко В. В. Візуальний переклад літературного тексту. Автореф. дис. ... к. філос. н. / Київськ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2003.
9. Савченко В. В. До проблеми візуального художнього перекладу // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Вип. VI. – Ч. II – К., 2001. – С. 28-37.
10. Философский энциклопедический словарь. – М., 1989.