

Министерство образования и науки РФ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Волгоградский государственный университет»

На правах рукописи

Земцова Ярославна Михайловна

Визуальный образ в современной культуре: природа и функции
Специальность 09.00.13 - философская антропология, философия культуры

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель -
доктор философских наук,
профессор В. А. Храпова

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Визуальный поворот и становление нового образа социокультурной реальности.....	13
1.1. Визуальный поворот в культуре: образы и коммуникация...	13
1.2. Визуальный образ в исторической эволюции (от «зеркала культуры» к культурному конструированию).....	35
1.3. Специфика визуального образа современной социокультурной реальности.....	54
Глава 2. Роль визуального образа в современной социокультурной динамике.....	76
2.1. Визуальный образ как интегративный компонент социокультурной реальности.....	76
2.2. Визуальные образы современной культуры и ее креативный потенциал.....	92 116
2.3. Визуальные образы и оптимизация жизненной среды современного общества.....	140 144
Заключение.....	
Список литературы.....	

ВВЕДЕНИЕ

В условиях глобальной социальной трансформации культура совершает визуальный поворот. С одной стороны, он подготовлен общим ходом развития цивилизации: современные технико-технологические достижения обеспечивают легкое воспроизводство, свободное циркулирование и широкое использование высококачественных изображений во всех сферах бытия человека и общества. С другой, динамично развивающийся социум нуждается в кратких емких формах, позволяющих оперативно работать с объемными информационными потоками. Формирующиеся в процессе технико-технологического решения коммуникативных задач, выдвигаемых интенсифицирующимся социумом, современные визуальные формы имеют свои особенности функционирования и влияния на социокультурную реальность. Доминирование в социальном пространстве визуальных образов создает новый онтологический опыт, осмысление которого невозможно без глубокого и целостного исследования их природы и функций.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью исследования визуального образа как коммуникативной единицы, актуализирующей новые стратегии восприятия, мышления, взаимодействия, связана с важностью изучения потенциала визуальных сред электронной виртуальной реальности, определяется значимостью изучения визуального образа как ключевого концепта современной культуры, обеспечивающего реализацию ее ресурсообразующей роли в условиях перехода, динамики, социальной трансформации.

Возникающая в период трансформации общества неопределенность в сфере идей, ценностей, социальных и общественных норм становится латентным стрессовым фактором, ограничивающим продуктивное развитие человека и общества. Отчетливо наметившийся визуальный поворот в

культуре высвечивает возможности формирования новых антропомерных пространств. Это определяет важность изучения визуального образа как фактора оптимизации и гармонизации индивидуальной и социальной жизнедеятельности.

В условиях становления информационного общества социальное управление осуществляется, как правило, мягкими ненасильственными методами, через использование специфически организованных культурных программ, среди которых большую роль играют визуально ориентированные практики. Обращение к исследованию социальных аспектов визуального образа позволит приблизиться к пониманию принципов эффективного управления.

Человек и общество находятся в стадии адаптации к новой становящейся реальности. Глубокие изменения происходят на социальном, культурном, антропологическом уровнях, затрагивают ментальные, психологические, духовные установки и ценности. Возможности адаптации и перехода к устойчивой модели социальной реальности определяются степенью осмысления происходящих процессов. В настоящее время становится ясно, что важнейшим этапом такого осмысления является создание новой метафизики визуального образа, которая будет иметь парадигмальное значение для социально-гуманитарного знания. Одним из первых шагов на этом пути является данная работа.

Степень разработанности темы.

Фундаментальные основания для исследования роли визуального образа в культуре заложены представителями деятельностного подхода рассматривающими культуру как стратегию совершенствования человека и общества (В. Е. Давидович, М. С. Каган, К. Клакхон, Э. С. Маркарян, В. М. Межуев, В. Ж. Келле, М. Я. Ковальзон, А. Радклифф-Браун, М. Б. Туровский, и др.) через выработку смыслов и ценностей (В. Виндельбандт, А. С. Запесоцкий, Ю. А. Запесоцкий, Г. Риккерт), закодированных в знаково-символических структурах (Г. Д. Гачев, Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский и др.)

Определенные предпосылки для развития данной проблематики были заложены в англо-американских работах в области теории искусства, обозначивших наличие связи художественных изображений с социокультурным контекстом эпохи (С. Альперс, М. Баксандалл, Н. Брайсон, В. Беньямин, Т. Дж. Кларк, Г. Поллок)¹, а также в русскоязычной традиции в рамках семиотико-культурологического направления, исследовавшего в этом ракурсе не только произведения искусства, но и любые культурные феномены (Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, Г. Гачев).

Мощный импульс развитию теории образа как значимой составляющей социокультурной системы был дан в социологических работах, преимущественно постмодернистской ориентации. Р. Барт, Ж. Бодрийяр, П. Вирилио, Г. Дебор, Ж. Деррида, Ч. Дженкс, Ж. Лакан, Т. Дж. Митчелл, М. Фуко раскрыли свойство образных структур быть носителями определенного идеологического содержания, маркерами социальных различий и инструментами власти. Для диссертационного исследования значимость представляет оформившаяся в рамках данного подхода теория коммуникации как ведущей стратегии, организующей бытие человека и общества. П. Бергер, П. Бурдьё, Э. Гидденс, Т. Лукман, Н. Луман заложили программу описания общества в аспекте динамики.

¹ См.: Alpers, S. The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century [Текст]/ S. Alpers. – London: John Murray / University of Chicago, 1983. – 302 p.; Bal, M., Bryson, N. Semiotics and Art History [Текст]/ M. Bal., N., Bryson // The Art Bulletin. – Vol. 73. - № 2 (Jun., 1991). – Pp. 174 – 208; Baxandall, M. Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style [Текст]/ M. Baxandall. – Oxford; New York: Oxford Univ. Press. - 1989 – 183 p; Bryson, N. Vision and Painting: the Logic of the Gaze [Текст]/ N. Bryson. – New Haven: Yale University Press, 1983. – 192 p; Bryson, N. World and Image: French Painting of the Ancien Regime [Текст]/ N. Bryson. – New York: Cambridge University Press, 1981. – 300 p; Clark, T.J. Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution [Текст]/ T.J. Clarck. – Berkeley: University of California Press, 1999. – 208 p; Parker, R., Pollock, G. Old Mistresses: Women, Art and Ideology [Текст]/ R. Parker, G. Pollock. – New York: Pantheon, 1981. - 184 p.; Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [Текст] / В. Беньямин // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М.: Медиум, 1996. – С. 15 – 65.

Значительный вклад в осмысление социокультурной роли визуальных образов внесен исследователями медиареальности, киберпространства Э. Гидденс, М. Кастельс, Н. Луман, М. Маклюэн², В. В. Савчук, Т. Хюланд поставили целый ряд вопросов, связанных с медиативной ролью образно-символических форм, их способностью влиять на организацию социальной реальности. В работах А. М. Орлова³ виртуальная реальность медиа предстает как экспериментальное пространство поиска новых моделей видения и описания мира.

В настоящее время проблематика визуального образа становится актуальной для целого ряда научных дисциплин. Интенсивные исследования ведутся представителями культурной антропологии, которые описывают изменения, происходящие в результате визуального поворота, раскрывают вопросы производства и использования визуальных образов, их роли в жизни современного человека (И. Б. Ветрова, И. А. Герасимова, А. Горных, Р. Л. Грегори, И. Е. Данилова, С. М. Даниэль, Т. Дашкова, И. Инишев, А. В. Колосов, А. Л. Кребер, Л. В. Кривых, Е. Ф. Кузнецов, Л. Ю. Лиманская, К. Линч, О. В. Менохошина, Е. Мещеркина-Рождественская, М. Мягкова, М. М. Назаров, М. А. Папантиму, Е. А. Петрова, Ю. И. Романов⁴, В. В. Савчук, О. Б. Селиванова, Н. Сосна, Т. Н. Суминова, А. Усманова, В. А. Филин, Е. Н. Шульга). Перспективным представляется выделение в контексте исследований современной культуры новой дисциплины – видеоэкологии, некоторые позиции которой обозначены в данной работе.

Психологический подход, нацеленный на изучение проблем восприятия, воздействия, творчества образных структур и их роль в формировании психологического состояния, определяющего характер жизнедеятельности

² См.: Маклюэн, М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / М. Маклюэн. – М.: Кучково поле, 2003. – 436 с.

³ См.: Орлов, А. М. Духи компьютерной анимации. Мир электронных образов и уровни сознания / А. М. Орлов. – М.: Мирт, 1993. – 100 с.

⁴ См.: Романов, Ю. И. Образ, знак в искусстве. Философско – методологический анализ / Ю. И. Романов. – СПб.: Российская Академия Художеств, 1993. – 131 с.

людей, позволяет выявлять качественные изменения в сознании, обусловленные визуальной ориентацией культуры. (Р. Арнхейм⁵, В. П. Зинченко, Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев, Н. Н. Поддьяков, Ю. И. Романов, А. В. Юревич).

В философском дискурсе визуальный образ представлен как результат отражательной способности сознания, предопределяющий характер познавательных стратегий, специфику мыслительной деятельности и организации картины мира (Л. В. Ажимова, И. Л. Андреев, Е. В. Батаева, Х. Бельтинг, В. Беньямин, В. В. Бычков, Т. А. Бондаренко, А. А. Ветров, К. Вульф, А. А. Гостев, Г. Р. Громов, Ф. Джеймисон, Ж. Дюран, В. А. Емелин, В. И. Жуковский, Ю. А. Запесоцкий, С. А. Казанцева, В. А. Конев, В. В. Красных, В. Крючкова, И. В. Кузин, И. Р. Купер, М. С. Кухта, Е. А. Макарова, Н. Мирзоев, У. Митчелл, И. П. Меркулов, Л. А. Микешина, К. Мокси, С. В. Норенков, Н. А. Носов, Н. А. Нурулин, М. Ю. Опенков, Г. Г. Почепцов, П. Рикер, В. М. Розин, Ю. И. Романов, В. И. Самохвалова, Л. Сведсен, Т. Д. Стерледева, Г. Л. Тульчинский, Ш. А. Тхостов, Л. В. Уваров, С. С. Хоружий, А. В. Чистяков, И. Ш. Шевелев, М. Ямпольский⁶).

Несмотря на многочисленные исследования визуальной составляющей современного социокультурного пространства, в настоящее время не существует интегративной концепции, способной представить специфику визуального образа, его роль и функции в культуре современного трансформирующегося общества. Не раскрыт эвристический потенциал визуальных форм в вопросах оптимизации и гармонизации социальной жизнедеятельности.

В контексте социально-философских разработок последнего времени

⁵ См.: Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974. – 391 с.

⁶ См.: Ямпольский, М. Ткач и визионер: Очерки по истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 616 с.

социальная трансформация рассматривается как одно из условий оптимизации, одновременно заданная и вырабатываемая мера необходимых изменений, в рамках которой идет отбор наиболее существенного и перспективного, происходит адаптация общества к внешним изменениям через формирование программ, проектов, целей, технологий. Данный подход, представленный в работах А. Н. Аверьянова, В. Г. Афанасьева, А. С. Ахиезера⁷, У. Бека, В. П. Бранского, В. В. Васильковой, Э. Гидденса, З. Т. Голенковой, Т. И. Заславской, Н. И. Лапина, В. И. Пантина, А. С. Панарина, С. Д. Пожарского, Г. И. Рузавина, В. А. Ядова представляется перспективным и является одним из оснований для исследования и экспликации значимой роли визуальной составляющей в современном социокультурном пространстве.

Объект исследования – социокультурный контекст функционирования визуальных образов.

Предмет – содержание визуального образа и характер его воздействия на изменяющуюся социокультурную реальность.

Цель – исследование специфики происхождения и особенностей функционирования визуального образа в современном социокультурном пространстве.

Достижение данной цели предполагает решение следующих **задач**:

- раскрыть содержание и значение визуального поворота в современной культуре;
- показать динамику эволюции визуальных образов в историко-культурном контексте;
- исследовать особенности формирования визуального образа в условиях современной социокультурной динамики;
- изучить роль визуального образа в реализации интегративного потенциала культуры;

⁷ См.: Ахиезер, А. С. Философские основы социокультурной теории и методологии / А. С. Ахиезер // Вопросы философии. – 2000. – № 9. – С. 12 – 19.

- раскрыть креативный потенциал виртуальной реальности в современном социокультурном пространстве;
- выявить основания и эксплицировать параметры организации визуальной среды, гармонизирующей социальное пространство.

Теоретической и методологической основой работы является социокультурный подход, для которого характерно рассмотрение общественных явлений в целостности, образуемой синтезом культуротворческой и социальной деятельности людей. Исследование роли визуального образа в процессе становления социальной реальности осуществляется в рамках синергетической парадигмы, позволяющей анализировать состояния сложных неравновесных систем, какими являются человек, общество, культура в критических точках развития, в аспекте их самоорганизации, эволюции, в процессе взаимодействия. Это делает возможным выявление принципов управления самоорганизацией, позволяет изучать способность сознания противостоять хаосу, случайности, бифуркации путем надлежащего выбора. Для описания образа современной социокультурной реальности используется системный анализ. Методики феноменологического и герменевтического приемов исследования позволили выявить многогранность смысловой структуры визуального образа и эксплицировать ее социально-значимые аспекты. Для сравнения и выявления эволюции визуальных образов в историко – культурном контексте был использован сравнительный метод.

Новизна данного диссертационного исследования состоит:

- в экспликации ресурсообразующего значения визуального поворота в современной культуре;
- в выявлении природы современного визуального образа: его происхождении в результате синтеза эмоционально-чувственного и рационально прагматичного состояний в сознании субъекта культурного творчества;
- в уточняющей интерпретации визуального образа как чувственно

воспринимаемого объекта, аккумулирующего интеллектуальный и художественно-творческий потенциал, способного вызывать резонансные состояния и создавать коммуникативные связи;

- в установлении интегративной роли визуальных образов современной культуры - их способности устанавливать социокультурные связи, расширяя возможности восприятия и понимания;
- в выявлении креативного потенциала электронной виртуальной реальности, ее роли в активизации сознания и выработке новых способов описания социальной реальности;
- в определении оснований и экспликации параметров организации оптимальной для человека визуальной среды.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. В условиях современной социальной трансформации культура совершает визуальный поворот, который порождает новый бытийственный опыт, определяемый многоплановостью изображения как единицы коммуникации, его способностью актуализировать интуитивно-чувственные, эмоционально-образные, художественно-эстетические параметры в процессе передачи информации.

2. Природа визуальных образов, доминирующих в пространстве современной социальной коммуникации, определяется технико-технологическими условиями их воспроизводства в динамичном трансформирующемся рискогенном социуме. Она состоит в парадоксальном сочетании эмоционально-чувственного и рационально-прагматичного, отражающего состояние субъекта культурного творчества.

3. Визуальные тексты современной культуры не только фиксируют особенности социальной реальности, передают интенции авторов, они открыты для интерпретации, обладают проективными и конструктивными возможностями, составляя значимый ресурс для инновационного развития общества.

4. Доминирование визуальных образов в современном социокультурном

пространстве способствует социальной интеграции. Как чувственно воспринимаемые результаты индивидуальной творческой работы сознания, аккумулирующие в себе интеллектуальную и эмоционально-образную составляющие, визуальные образы способны вызывать резонансные состояния. С одной стороны, визуальные образы упрощают и стандартизируют общение, позволяя преодолевать культурные и идеологические ограничения. С другой, благодаря современным высокотехнологичным каналам трансляции информации и многообразию общедоступных программ преобразования коммуникативных интенций в художественное творчество, зрительные образы обогащают коммуникативную сферу, актуализируя потенциал восприятия и понимания, необходимый для более целостной картины социальной реальности.

5. Визуальные среды электронной виртуальной реальности позволяют раскрыться неиспользованным возможностям сознания, стимулируют поиск вариантов нового описания мира. Интегрируя локальные анклавов в глобальную информационную сеть, медиа фиксирует способность сознания создавать креативные потоки и проекты (Кастельс) с уникальными пространственно-временными параметрами в сложных нестабильных условиях.

6. Способом преодоления неопределенности и риска в условиях современной трансформации может стать разработка технологий изменения, адекватно отражающих состояние общества и содержащих установку на устойчивое развитие. В качестве такой технологии может быть предложена организация визуальной среды, основанная на принципах видеоэкологии. Оптимизация социальной жизнедеятельности на современном этапе определяется степенью владения визуальной культурой – способностью воспринимать, анализировать, интерпретировать, оценивать, сопоставлять, визуальные образы и создавать гармонизирующие жизнь визуальные структуры.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Предпринятое исследование визуального образа в трансформирующемся обществе позволяет глубже понять изменения, происходящие в современной культуре и человеческом мышлении, выявить организующие доминанты социокультурной реальности.

Результаты работы могут быть использованы в разработке теоретических курсов по социальной философии, культурологии, психологии.

Апробация диссертационного исследования. Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждены на конференциях и семинарах различных уровней, в том числе на VII Международной конференции «Общественные науки и современность» (Москва, 2012), на Международной конференции «Медиафилософия III: Принципы и способы анализа медиареальности» (Санкт – Петербург, 2009), Региональной научно-практической конференции молодых ученых (Волгоград, 2008), XIV и XV Региональных конференциях молодых исследователей Волгоградской области (Волгоград, 2009 и 2010), Научной сессии ВолГУ (Волгоград, 2009 и 2010) и опубликованы в ряде сборников статей конференций, в том числе межвузовском сборнике научных трудов «Философское осмысление социально-экономических проблем» (Волгоград, 2009).

Результаты диссертационного исследования отражены в 17 публикациях общим объемом 5 печатных листов, в том числе в пяти работах в изданиях, рекомендованных ВАК.

Структура и объем работы. Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав (первая глава включает в себя три параграфа, вторая – три), заключения и списка использованной литературы (204 наименования). Общий объем диссертационного исследования – 161 страниц.

ГЛАВА 1. ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ И СТАНОВЛЕНИЕ НОВОГО ОБРАЗА СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

1.1. ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ В КУЛЬТУРЕ: ОБРАЗЫ И КОММУНИКАЦИЯ

Культура – совокупность результатов человеческой деятельности и моделей поведения, которые передаются из поколения в поколение в процессе социальной коммуникации. Как адаптивно-адаптирующая стратегия культура обеспечивает выработку, сохранение и трансляцию информации, необходимой для жизнедеятельности социума.

Становление культуры связано с утверждением представлений о ценностях, формирующихся в результате адаптации людей к определенным природно-климатическим и социально-историческим условиям. Ценности проявляют себя в качестве общепризнанных норм, которые задают образцы и стандарты поведения и оказывает влияние на выбор между возможными поведенческими альтернативами. Неантагонистическая стабильная целостность ведущих ценностных ориентаций составляет ядро культуры, которое активно поддерживается на элитарном уровне и регулирует характер повседневных практик.

В ходе своего развития культура дифференцируется, усложняется, обновляется ее ценностная сфера. В зонах культурной периферии нарастают и усиливаются динамические процессы, создаются предпосылки для становления и развития новых культурных образований. В переходные для общества периоды, стимулируя коммуникативную активность, культуротворческая деятельность направлена на заполнение зон разломов, производство и трансляцию смыслов. Выступая в качестве механизма преемственности и модернизации в социуме, культура и сама претерпевает структурные и содержательные изменения.

В условиях современной социальной трансформации культура совершает визуальный поворот. Коммуникативное пространство формируется

преимущественно технологиями, используемыми для создания, воспроизводства и распространения изображений. В социальной коммуникации, опосредованной компьютерными технологиями, основным средством передачи информации становится визуальный образ. Отображающееся на дисплее сообщение состоит из картинок, символов, видеосюжетов и представляет собой гипертекст, специфику создания и функционирования которого определяет визуальная рамка.

Признаки визуального поворота как следствия технико-технологического развития цивилизации описывались М. Маклюэном, В. Беньямином, Г. Бёме⁸. В начале 90-х годов XX века в работе У. Дж. Т. Митчелла появился термин «пикторальный поворот»⁹, вероятно возникший по аналогии с термином «языковой поворот», введенным в научный оборот во второй половине XX века Р. Рорти в связи с усилением онтологического статуса исследований языка¹⁰. Митчелл указал на эпистемологическую роль визуального поворота, показав, что проблемы изображения, образа, визуальной культуры становятся парадигмальными для современного гуманитарного знания и требуют новой методологии и исследовательских подходов.

Очевидно, что речь о повороте может идти в условиях изменения онтологической картины реальности, в самом ее начале, но тогда, когда становится ясно, что изменения эти имеют необратимый характер и влекут за собой становление новых принципов организации бытия человека и общества. Современный визуальный поворот связан с возрастанием роли визуальных форм в организации социальной реальности, их способности создавать новый бытийственный опыт и раскрывать новые способы познания

⁸ См.: Маклюэн, М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / М. Маклюэн. — М.: Кучково поле, 2003; Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин / Под. ред. Ю. А. Здравового — М.: Медиум, 1996; Boehm, G. Die Wiederkehr der Bilder // Was ist ein Bild ? / Hrsg. von Gottfried Boehm. Munchelm Fink Verlag.

⁹ Mitchell, W.J.T. The Pictorial Turn / W.J.T. Mitchell / ArtForum. — March 1992. — P. 89-94.

¹⁰ Рорти, Р. Философия и зеркало природы / Р. Рорти / науч. ред. В. В. Целищев. — Новосибирск: Изд-во Новосибирского ун-та, 1997.

мира в результате изменения характера взаимодействия с ним. Указанием на новый источник опыта и знаний, как заметил С. В. Пирогов, становится понятие «образ»¹¹.

Визуальные образы, доминирующие в современной социальной коммуникации, обладают относительной автономностью и конструктивными возможностями: они не просто отражают социальную реальность, репрезентируют интенции передающего сообщение, а создают среду, в которой нераздельно слито материальное и идеальное, рациональное и иррациональное и в которой актуализируется не столько категориально-мыслительное, сколько перцептивное, эмоционально – чувственное.

Современный визуальный поворот имеет онтологическое и эпистемологическое значение. Обусловленное технико-технологическими достижениями доминирование визуальных образов в социальном пространстве создает новые смысловые поля, формы и стратегии взаимодействия. Это, в свою очередь, способствует формированию новых ракурсов рассмотрения социокультурных процессов, оформления новых исследовательских парадигм.

Итак, переход от вербального к визуальному способу передачи информации связан с общим ходом развития цивилизации и обусловлен новым онтологическим запросом.

Изображение как канал связи характеризуется максимальной пропускной способностью, а как форма вложения информации - максимальной информационной емкостью. Динамичность жизни определяет доминирование в коммуникативном пространстве кратких емких образов, позволяющих оперативно работать с большими объемами информации. Современный компьютер позволяет мгновенно получать информацию по сети, дополнять вербальные тексты графическими изображениями,

¹¹ Пирогов, С. В. Горизонты исследований визуального / С. В. Пирогов // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2013. № 4(24).- С. 124-131.

видеофильмами, звуком, что способствует целостному и многоуровневому восприятию информации. Многоплановость и гибкость компьютерного отображения сообщения значительно усиливают степень ее воздействия на человека. Визуальный образ способен создавать коммуникативные отношения минуя лингвистические преграды.

Как известно, в эпоху Нового времени утвердилось представление о том, что мир отделен от познающего его разума. Теоретические репрезентации и интерпретации мира основывались на базе данных строго выверенных точными науками и соответствующих определенной парадигме. В своем стремлении овладеть миром познающий субъект намеревался подчинить его властью знания, облаченного в форму знаков языка. Знак, обеспечивая процедуру репрезентации явлений материального и идеального мира, предполагает интерпретацию, обусловленную системой конвенциональных значений (социокодом), которая соответствовала определенному описанию мира. Так знак оказывался конструктом, который нес в себе идеологическое содержание и предполагал манипулятивное воздействие.

В настоящее время убеждение о существовании незыблемых принципов, на основании которых можно обосновывать знание, оказалось под вопросом. Утрачена вера в возможности языка как прозрачного посредника, отражающего мир. Вновь пересматриваются фундаментальные представления о времени, пространстве, перед человеком и обществом стоит задача создания новой картины мира и объяснения роли в ней человека.

В этих условиях смыслотворческая деятельность интенсифицируется в сфере культуры, доминирующей стратегией которой становится визуальный поворот.

Рассмотрим, какова природа образа и что представляет собой визуальный образ как элемент коммуникации, определяющий пути развития в современном социокультурном пространстве.

Под образом традиционно понимается результат реконструкции объекта в сознании человека. Это некая субъективная духовно-психическая реальность,

проявляющаяся во внутреннем мире человека в процессе восприятия им любой реальности. В самом широком плане образ — субъективная копия объективно существующей реальности, «универсальный принцип человеческого отражения»¹².

Восприятие происходит в результате концентрации внимания, подключения памяти и эмоций, способствующих созданию определенного впечатления от предмета. То есть образ является не столько отражением предмета, обозначающего его знака или указывающего на него или его окружение символа, а носителем впечатления, которое складывается при взаимодействии с этим предметом. Это впечатление целостно, в его формировании большое значение имеет эмоциональная составляющая.

С точки зрения гештальт-психологии — направления, обосновывающего целостность сознания и комплексность присущих ему свойств, гештальт (образ) представляет собой функциональную структуру, упорядочивающую многообразие отдельных явлений¹³. Ю. А. Запесоцкий охарактеризовал образ как комплексный феномен сознания: «Образ – это форма целостной реакции сознания на мир, в единстве удивления и восхищения, страха и преклонения, чувственного и рационального, реального и сверхъестественного»¹⁴. Как отметила Н. Т. Абрамова, «во внутреннем устройении образа отдельные свойства, черты предмета уже не будут играть роль изолированных рядоположенных свойств, а войдут в состав интермодального динамического образования, которое обладает своеобразным пучком свойств»¹⁵.

Как правило, образ в сознании возникает произвольно, фиксируя

¹² Романов, Ю. И. Образ, знак в искусстве. Философско – методологический анализ / Ю. И. Романов. – СПб.: Российская Академия Художеств, 1993. - С. 3.

¹³ См.: Шоттенлоэр, Г. Рисунок и образ в гештальт-терапии / Г. Шоттенлоэр. — СПб.: Издательство Пиражкова, 2001.

¹⁴ Запесоцкий, Ю. А. Образы гуманитарной культуры: онтологический статус и образовательный ресурс / Ю. А. Запесоцкий // Вестник Северо-западного отделения российской академии образования. – 2012. – №1(12). – С. 33.

¹⁵ Абрамова, Н. Т. Образы и подобие в структуре познания / Н. Т. Абрамова // Визуальный образ: междисциплинарные исследования /под. ред. И. А. Герасимовой. – М.: ИФ РАН, 2008. - С. 79.

внезапное волнение, движение психики. В спонтанности природы образа заключена его уникальность. Спонтанность - состояние сознания, которое характеризуется богатством и многогранностью проявлений. В. И. Самохвалова показала, что в деятельности человека спонтанность выступает как целостность совокупного понимания и одновременно достигаемая подключением всех телесно-физических, душевно-эмоциональных и духовно-интеллектуальных сил возможность¹⁶. То есть образ является внешним выражением способности сознания преодолевать пространственно-временные ограничения физического мира, минуя законы причинно-следственной связи, медиатором, проводником в другие миры. Миры эти открываются сознанием в процессе уникального личностного переживания, нестандартного эмоционально окрашенного восприятия бытия. Переживание – состояние, в результате которого человек оказывается способным подключаться к новым смыслам, меняя ценностные ориентации. В данном случае это переживание особого типа, отличное от чувственной рефлексии. Оно включает в себя представление, воображение, допускает перевоплощение воображаемого, трансформацию объекта/образа в иное состояние, качество, помещение его в новый контекст.

Воображение – необходимое условие производства образа. «Как синтез наглядности и абстрагирования образ является результатом продуктивной деятельности воображения, которое создает различные модели и конструкции и проводит мысленные эксперименты»¹⁷. Активизация воображения как проективной функции сознания признается одним из наиболее конструктивных моментов в современных исследованиях образа. В онтологической проекции, как указал Ю. А. Запесоцкий, образ – не просто отражение реальности, но ее проект, желаемая модель будущего. «Творение

¹⁶ Самохвалова, В. И. Спонтанность как специфика творческого состояния сознания и его потенциал / В. И. Самохвалова // Свобода и творчество. Междисциплинарные исследования. – М.: Альфа-М, 2011. - С. 221–250.

¹⁷ Фарман, И. П. Образ // Новая философская энциклопедия в 4 Т. / И. П. Фарман / Под ред. В. С. Степина, А. А. Гусейнова, Г. Ю. Семигина, А. П. Огурцова. – М.: Мысль, 2001. Т. 3. - С. 128.

образов есть целенаправленный процесс творения мира (такова культуротворческая миссия образов художественной культуры, религии в системе специализированных форм социальной коммуникации – в идеологии, рекламе, PR)»¹⁸.

Отметим здесь, что как элемент проектирования, образ включает оценку конкретного явления в соотнесении с культурным контекстом, то есть отражает ценностное содержание настоящего и содержит программу его совершенствования путем использования инновационных методов и знаний современности.

Характеризуя наиболее яркий среди образных типов — художественный, А. Орлов пишет: «если представить художественный образ в виде айсберга, то главным свойством будет являться – сбалансированное равновесие его надводной и подводной части. При этом надводная, видимая часть воздействует на интеллект, на рацию. Именно поэтому она на виду, она ничего не скрывает от пытливого, ищущего разума, она простодушно и успокоительно обозрима. Задача надводной части – обмануть наш интеллект, наше сознание своей ясностью, понятностью, логичностью, житейской привычностью. Подводная, невидимая часть рассчитана на подсознательное воздействие. Убаюканное, обманутое привычной картиной мира сознание расслабляется, как бы растормаживается и ослабляет ментальный контроль. И тогда подводная часть айсберга – подобно кинокадру в 1/24 долю секунды – мгновенно проскальзывает в подсознание и впечатывает свою информацию туда, откуда ее уже не стереть никакими силами. Лишь в рекламе эта впечатка сводится к товарному знаку или образу товара. Художественное произведение в качестве «товара» всегда закладывает в подсознание одно и то же: особую структуру эмоциональных воздействий, которая призвана очистить сознание, а не наполнить его чем бы ни было – идеями, аффектами, образами. Эта

¹⁸ Запесоцкий, Ю. А. Образы гуманитарной культуры: онтологический статус и образовательный ресурс / Ю. А. Запесоцкий // Вестник Северо-западного отделения российской академии образования. – 2012. – №1(12). – С. 34.

особая структура эмоциональных воздействий и составляет сущность эстетического переживания»¹⁹.

Л. С. Выготский подчеркивал обязательную двойственность художественного образа²⁰. Как отметил А. М. Орлов, он усыпляет сознание своей узнаваемостью и активизирует подсознательные структуры своей странностью. Он видится очевидным, но по своей скрытой структуре глубоко парадоксален. Он весь на виду – и в тоже время тщательно упрятан от нескромных взглядов нашего рацио²¹.

Несмотря на свою специфику - «мышление образами» в психологии, «абстрактные образы» в математике и т. д. - обыденные, художественные, а также различного плана «технические» образы, в своей основе имеют единую природу.

М. С. Кухта указала, что иконический знак несет информацию, восприятие которой происходит по двум каналам: логическому и семантическому²². (А. Моль выделяет семантический и эстетический каналы)²³. Логическая информация дает представление о состоянии внешнего мира, о его развитии во времени, является основанием для принятия решения о действиях в настоящем или будущем. Эта информация подчиняется законам рациональной логики, допускает точный перевод. Семантическая информация позволяет раскрывать слои знаний о мире, которые не сопряжены с эмпирическим опытом, степень их доступности определяется способностью раскрывать смысл изображаемого, определяется возможностями понимающего сознания. Доступность семантической (эстетической) информации обусловлена набором знаний, общих для

¹⁹ Орлов, А. М. Духи компьютерной анимации. Мир электронных образов и уровни сознания / А. М. Орлов. – М.: Мирт, 1993. - С. 92 – 93.

²⁰ Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1986.

²¹ Орлов, А. М. Духи компьютерной анимации. Мир электронных образов и уровни сознания / А. М. Орлов. – М.: Мирт, 1993. - С. 92.

²² Кухта, М. С. Восприятие визуальной информации: философия процесса / М. С. Кухта. – Томск: Изд-во Томского гос-го пед. ун-та, 2004.

²³ См. об этом: Моль, А. Социодинамика культуры./ А. Моль; пер. с. фр. / предисл. Б. В. Бирюкова. Изд. 3-е. – М.: ЛКИ, 2008.

адресата и адресанта. Поэтому восприятие образа – такой же творческий акт, как и его создание.

Наиболее сильные в плане оформления идеи или некоторого содержания и степени глубины воздействия образы становятся символическими. Как отметил В. Бычков, символ как глубинное завершение/совершение образа, его художественно-эстетическое (невербализуемое!) *содержание* свидетельствует о высокой значимости (ценности) произведения, высоком таланте или даже гениальности создавшего его мастера. «Практически все массовое искусство обладает художественной образностью того или иного уровня, но художественный символизм характерен только для *высокого* искусства любого вида, в том числе и *сакрально-культовых* произведений *высокого* художественного качества. Такие произведения, как правило, составляют фонд мировой художественной *классики*, то есть являются актуальными для человечества в достаточно широком хронологическом и пространственном диапазоне», отметил В. Бычков²⁴. Образы среднего уровня, как правило, не выводят на высшие уровни духовной реальности, ограничиваются какими-то промежуточными (и бесчисленными), ступенями к ним.

К. Юнг рассматривал символ как один из вариантов проявления архетипа - «первичного образа», фундамента для построения необходимых и всеобщих логических априорных конструкторов, схем логического мышления, протоидеи, матрицы, в соответствии с которой осуществляется развертка последующих форм, универсальной вне-личностной, над-исторической и над-временной структуры.

Архетип – трансгрессия бессознательного в культурные сферы, «прораствание глубинных содержаний и откровений в формах культуры»²⁵. «Пустая форма» архетипа заполняется конкретно-смысловым содержанием

²⁴ Бычков, В. В. Символизация в искусстве как эстетический принцип / В. В. Бычков // Вопросы философии. – 2012. – №3. – С. 81-91.

²⁵ Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг. – Киев: Гос. Библиотека Украины для юношества, 1996. - С. 211–217.

проецируясь в сознательную, личностную сферу. Согласно Юнгу, основные психические структуры человеческой личности есть не что иное, как основные архетипы коллективного бессознательного, которое «внеличностно, оно - всеобщая духовная основа человечества, его сверхличная психологическая природа, универсальный фундамент духовной жизни всех и одновременно каждого отдельно взятого человека»²⁶.

На протяжении всей истории исследователи указывали на медиативные свойства символа: «в символе неслитно объединяются два мира: тот, к которому символ принадлежит предметно, и тот, на который он указывает. Символ имеет внутреннюю связь с тем, что он символизирует, он наделен, хотя бы частично, духовной силой обозначаемого. Поэтому он не просто обозначает, но и реально являет обозначаемое: символ и есть само обозначаемое»²⁷. «Символ, - писал П. Рикер, - с семантической точки зрения устроен так, что в нем первичный, буквальный, земной, часто физический смысл отсылает к фигуральному, духовному, часто экзистенциальному, онтологическому смыслу, который никак не может быть дан вне этого косвенного обозначения»²⁸. В работах И. П. Меркулова проводится мысль о том, что смысловая структура символа хранит в себе протообразы (сакральные образцы, архетипы, общезначимые ценности), которые несут в себе информацию о целостности мира²⁹. На эту же особенность символа указал Г. Г. Почепцов, «символ – это то, что уже воздействовало на наших предков в качестве эффективного инструментария. С помощью символов мы можем подключаться к иным, более информационно насыщенным сферам»³⁰. Об этом же думал и П. А. Флоренский, когда писал, что символ больше себя

²⁶ Кухта, М. С. Восприятие визуальной информации: философия процесса / М. С. Кухта. – Томск: Изд-во Томского гос-го пед. Ун-та, 2004. – С. 119.

²⁷ См: Там же, С. 110-111.

²⁸ Рикер, П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике / П. Рикер. – М.: "Медиум", 1995. – С. 39.

²⁹ См. об этом: Меркулов, И. П. Логика науки и индивидуальное творчество / И. П. Меркулов // Когнитивная эволюция и творчество. – М.: Искусство, 1995.

³⁰ Почепцов, Г. Г. Коммуникативные технологии двадцатого века / Г. Г. Почепцов. – М.: Ваклер, 1999. – С. 11.

самого: «Символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю»³¹. Таким образом, можно утверждать, что символ позволяет установить нашу связь с духовным ядром, смысловым началом культуры. Символ (воплощенный в образах культуры) дает основания и почву для ее существования, устанавливает жизненные координаты, возвращает к истокам и придает смысл происходящему»³².

Символ характеризуется семантической неопределенностью, смысловой амбивалентностью. В нем отражается непосредственное переживание ценности. Адекватность его прочтения состоит не только в понимании, а в постижении – проникновении через символ в раскрываемую им реальность. Символ позволяет организовать контекст, который ориентирует на рассмотрение объектов, явлений и процессов в их целостности, единстве, в связи с внешним окружением, под углом зрения закономерного характера их динамики.

А. Ф. Лосев предложил несколько положений, раскрывающих сущность символа. Символ есть функция действительности (ее способность разлагаться на бесконечное число элементов, сколько угодно близко или далеко располагающихся друг друга и обладающих способностью вступать в многообразные отношения). Символ есть смысл действительности как отражение в человеческом сознании действительности, которое не сводимо к этому отражаемому, а свидетельствует о проникновении в глубину отражаемого, недоступную в процессе материального воспроизведения. Символ есть интерпретация действительности в человеческом сознании, которое не механически воспроизводит действительность, а имеет специфику, то есть ее понимание, интерпретация. Символ есть сигнификация

³¹ Флоренский, П. А. Имеславие как философская предпосылка / П. А. Флоренский // Флоренский П. А. Сочинения в 4 т. Т. 2. – М.: Правда, 1990. – С. 287.

³² Кухта, М. С. Восприятие визуальной информации: философия процесса / М. С. Кухта. – Томск: Изд-во Томского гос-го пед. Ун-та, 2004. – С. 110.

действительности. Символ есть переделывание действительности. Он «отражает и обозначает действительность, которая вечно движется и творчески растет. Следовательно, символ строится как вечное изменение и творчество»³³. Заметим здесь, что креативность символа может иметь скрытый латентный характер. Свойство символа заключено в специфически оценивающем реальность сознании, включенности сознания в символический коммуникативный контекст.

Визуальный образ формируется в освещенном пространстве, имеет определенную форму, цвет, находится в композиционном соотношении с другими элементами.

Форма – один из наиболее информативных и устойчивых признаков предметного мира, характеризующий его геометрические свойства, очертания. В контексте данного исследования обретает актуальность концепция формы, разработанная в эпоху античности Аристотелем. Его понятие «формы» близко к платоновскому понятию «идеи». С точки зрения Аристотеля форма любой существующей вещи является по отношению к ней: ее идеальной сущностью, источником движения, причиной, целью. Сама по себе материя является пассивной, она лишь содержит возможность возникновения вещей. Для того, чтобы превратить эту возможность в действительность, необходимо придать материи форму, под которой Аристотель понимал активный творческий фактор. Весь мир представляет собой единое целое, состоящее из форм и материи, но решающая роль принадлежит формам, которые приводят материю к состоянию упорядоченности и гармонии. Нет формы без материи, как и материи без формы; единственная форма, существующая сама по себе и ни от чего не зависящая – это Ум (или Божественный Ум), который определяется как форма всех форм, перводвигатель и начало всего³⁴. Любая возникшая вещь обретает

³³ См.: Лосев, А. Ф. Держание Духа / А. Ф. Лосев. – М.: Изд-во политической литературы, 1988. – С. 98.

³⁴ Аристотель «Метафизика» // Аристотель. Сочинения в 4 т. Т. 1. / Аристотель. – М.: Мысль, 1975. – С. 310.

существование (становится действительностью) только в результате соединения материи и формы, привнесения формы в материю.

Являясь и материальным воплощением информации, проявившейся в практической и духовной жизни людей, форма становится носителем эстетической ценности и идейно - художественного содержания объектов.

Цвет – следующий признак, характеризующий наблюдаемый предмет и обуславливающий его индивидуальность. Современная наука определяет цвет как ощущение, возникающее в органе зрения человека при воздействии на него света - электромагнитного излучения различных частот. Реакция человека на цвет многоаспектна и комплексна. Первый аспект - физиологический, связанный с ощущением от цветовой группы или отдельного цвета. Он зависит от силы и спектрального излучения, продолжительности воздействия и условий наблюдения. Второй аспект – психологический. Он обусловлен самостоятельностью и активностью цвета - его способностью вызывать ассоциации и эмоциональные состояния. Третий – эстетический, исходной посылкой которого является признание гармонизировать цветовую композицию организуемого пространства. Цвет выступает важным фактором в моделировании формы, может быть независимым носителем определенного содержания. Цвет также служит метафорой определенных культурных значений.

Осмысливая происходящие в современной культуре структурные и содержательные изменения, идеологи визуального поворота обращают внимание на некоторые его следствия. Если в прежней культурной парадигме «материально проявленная «жизнь» мира игнорировалась во имя его читаемости, его рациональности, исследователи «набрасывали» свои интерпретации на объекты, стремясь их приручить, подчинить контролю через наделение значениями, которыми те могли и не обладать, то в настоящее время все чаще звучит убеждение в том, что существует непосредственный доступ в окружающий мир, что субъект-объектное разделение, столь долго питавшее эпистемологические усилия, больше не

имеет смысла»³⁵. Материальный, физический, реально ощущаемый мир возвращается в иное, освобожденном от семиотических наслоений качестве.

Логика исследовательской мысли, направленной на новое обретение мира, раскрывается в работах американского профессора Кита Мокси³⁶. Интерес Мокси сосредоточен вокруг искусства, представляющего собой квинтэссенцию культурного творчества. Искусство автономно, оно отделяется от времени, в котором было создано, получая отклик многих поколений. Всякое произведение несет в себе активный принцип, способный породить собственное значение. Признавая это, мы концентрируем внимание на факте чувственно воспринимаемого присутствия объекта искусства в конкретном пространственно-временном континууме. Произведения искусства рассматриваются скорее как неожиданно встреченные, внезапно поразившие, но не ожидающие интерпретации. Не стремясь к общепризнанным интерпретациям (интерпретации здесь могут носить только локальный характер), наделению значением, мы получаем возможность выявить и обозначить то, для чего еще не существует определения, что превышает возможности традиционной интерпретации, что отлично от познания на базе конвенций.

Мокси акцентировал внимание на том, что произведение искусства затрагивает воспринимающего, минуя критическую инстанцию сознания, адресуясь к его эмоциям и телесному самочувствию. В качестве составляющей мыслительного процесса образ является частью накопленного опыта одновременно прерывая и трансформируя его течение, привнося спонтанно сформировавшиеся и стабилизовавшиеся содержания. Образы искусства в процессе восприятия не только актуализируют семантические ресурсы, накопленные в иных средах, они специфическим образом

³⁵ Moxey, K. Visual Studies and the Iconic Turn / K. Moxey // Journal of Visual Culture. – 2008. – № 7. – P. 131.

³⁶ Moxey, K. Visual Studies and the Iconic Turn / K. Moxey // Journal of Visual Culture. – 2008. – № 7. – P. 131.

производят их. Наиболее близкие художественным по стилю воздействия визуальные образы – специфические медиумы, обладающие собственной логикой формирования смысла. Их присутствие в коммуникативном пространстве способствует снятию автоматизма в восприятии реальности, или, как отметила с А. В. Дроздова, изменению автоматизма восприятия³⁷. При определенных обстоятельствах образ в коммуникации способен создавать потоковое состояние, характеризующееся полной вовлеченностью человека в пространственно-временной континуум, высокой степенью концентрации внимания, вдохновением и осознанностью.

В настоящее время многие исследователи культуры приходят к осознанию того, что «объекты, данные нашей чувственности, обладают экзистенциальным статусом, способны действовать, наделены собственной жизнью. Будучи художественными или нет, они вызывают чувства, несут эмоциональный груз, являясь монументами коллективной памяти, индексами культурных ценностей, центрами ритуальных действий, оправданиями общих или индивидуальных потребностей. Физический мир – его видимая рельефность, цветовая гамма, композиционное устройство попадает в фокус зрения»³⁸. У. Митчелл, Х. Бельтинг, Н. Мирзоев в своих работах формируют убеждение, что физические свойства предметов столь же важны, как и их социальные функции³⁹. Наиболее радикальными представляются идеи, провозглашающие возможность непосредственного контакта с реальностью. «Все большее число авторов, уставших от власти репрезентаций, приписывающих значения, хотели бы оправдать собственную жизнь

³⁷ Дроздова, А. В. Трансформация повседневных практик человека: от текста к визуальному образу [Электронный ресурс] / А. В. Дроздова // Теория и практика общественного развития. 2012. №10. URL: http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2012/10/kulturologiya/drozdova.pdf (дата обращения: 15.02.2015).

³⁸ Круткин, В. Л. Кит Мокси: О Визуальных исследованиях и иконическом повороте / В. Л. Круткин // Вестник Удмуртского университета. – 2011. – Вып. 2. – С. 31.

³⁹ Mitchell, W.J.T. What Do Pictures Really Want? / W.J.T. Mitchell // October. – 1996. – Vol. 77. – pp. 71-82; Belting, H. Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology / H. Belting // Critical Inquiry. – 2005. – pp. 302 – 319; Mirzoeff, N. An Introduction to Visual Culture / N. Mirzoeff. – London: Routledge, 1999.

объектов. Нужно настроиться на интенциональность природы, на жизнь и цели объектов, их активную роль в утонченностях опыта. Интерпретации должны быть настроены на эффект присутствия»⁴⁰. Как отметил В. Л. Круткин, обращение к экзистенциальным статусам образов, концентрация на их природе и структуре, добавляют ценностное измерение в классический интерпретативный подход⁴¹.

По мнению Ж. Дюрана, об образе нельзя судить в рамках формальных категорий «правда» или «ложь», он предполагает, что реальность завуалирована и открывает бесконечные интерпретации⁴². Новое видение реальности предполагает отказ от единой, универсальной точки зрения, свойственной прошлым эпохам. Современный взгляд на явления и события динамичен и устремлен в будущее, которое не имеет конечной цели. Визуально ориентированная культура влечет за собой аксиологическое смещение. Ее ценности координируются результатами, которые находятся не в фокусе взаимодействия, а обнаруживаются на периферии.

Визуальный образ выражает суть, идею или особенности какого-либо события или явления максимально обобщенно экспрессивно. По наблюдению И. Инищева, «семантическая насыщенность образов требует в качестве адекватного способа доступа к ним не аналитической дистанции, а осуществляемого с аналитическими намерениями перцептивного погружения»⁴³. То есть восприятие образа связано с установлением резонансных состояний, способствующих беспрепятственному протеканию коммуникативных процессов. Переплетение чувственного и смыслового опыта в процессе восприятия, по мнению Инищева, «делают образ одним из

⁴⁰ Moxey, K. Visual Studies and the Iconic Turn / K. Moxey // Journal of Visual Culture. – 2008. – № 7. – P. 133.

⁴¹ Круткин, В. Л. Кит Мокси: О Визуальных исследованиях и иконическом повороте / В. Л. Круткин // Вестник Удмуртского университета. – 2011. – Вып. 2. – С. 32.

⁴² Durand, Gilbert. L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image / G. Durand. – Paris: Hatier, 1994. – P. 5 – 6.

⁴³ Инишев И. Н. Иконический поворот в теориях культуры и общества [Электронный ресурс] / И. Н. Инишев // Логос. 2012. №1. URL: http://www.hse.ru/data/2012/10/09/124_703_62_23/Иконический_поворот.pdf (дата обращения: 16.02.2015).

наиболее мощных инструментов социального воздействия и взаимодействия»⁴⁴. Образ – это не столько инструмент, сколько агент социального действия. «Образы — это не только символические репрезентации социальных и политических отношений, требующие семиотической дешифровки. Образы — это и семантически перенасыщенные материальные поверхности, конфигурирующие социальные связи»⁴⁵.

Итак, образ – результат отражения мира, преломленного в индивидуальном сознании, целостная структура, в которой схвачена суть явления, отразившаяся в какой-либо его черте и данная через призму индивидуально-личностного переживания мира. Образ – результат и возможность трансцендирования – выхода за границы своего знания, своей жизни, своего мира. Это состояние на границе между тем, что знакомо, понятно, осмыслено и тем, что неуловимо, невыразимо, но постоянно влечет своей неизвестностью. В коммуникативном акте, организатором которого становится визуально оформленная образная структура, трансцендирование оказывается следствием своего рода экстаза, прерывающего и трансформирующего мыслительный процесс, очищающего путь к новому восприятию и видению мира, выходу за пределы привычной логики. «Если некоторый образ кажется лишенным трансцендентного содержания, то это может быть связано с проблемой познающего сознания, не привыкшего к взлетам над частным и дробным»⁴⁶.

Визуальный образ позволяет максимально ощутить состояние «здесь и сейчас», себя в мире.

Образ может выступать в качестве элемента проектирования, про-образа будущего. Проект связан с определенной идеей будущего и путями его реализации посредством инновационных технологий и новых знаний,

⁴⁴ Инишев И. Н. Иконический поворот в теориях культуры и общества [Электронный ресурс] / И. Н. Инишев // Логос. 2012. №1. URL: http://www.hse.ru/data/2012/10/09/124_703_62_23/Иконический_поворот.pdf (дата обращения: 16.02.2015).

⁴⁵ См.: Там же.

⁴⁶ Кухта, М. С. Восприятие визуальной информации: философия процесса / М. С. Кухта. – Томск: Изд-во Томского гос-го пед. Ун-та, 2004. – С. 112.

направлен на предвосхищение ожидаемых событий, содержащих практический результат. Осуществление замысла в данном случае происходит с опорой на жизненный мир, в котором сопрягаются субъективные интенции социальных субъектов. Гибкая, плавающая смысловая структура образа обуславливает возможность соотнесения, когеренции различных проектов, про-образов, моделей будущего. Их успешность определяется степенью соответствия посттрадиционным ценностям.

Коммуникативное пространство предполагает наличие разных элементов для кодирования информации. Знак – заместитель, делающий возможным фиксацию и передачу информации. Образ – результат продуктивной деятельности воображения, творческой деятельности мышления. Он индивидуален, характеризует способность человека изображать свойства вещей, произвольно внося разнообразные изменения, так образ задает установку для творческого перевоссоздания мира. Символ включает в себе квинтэссенцию смыслов культуры, он связан с коллективной памятью, общественным сознанием, это портал в иной мир, указание пути к архетипическому знанию. Традиция позволяет интерпретировать заложенный в символе коллективный смысл. Символ создает возможность для многоаспектной работы с социально значимой информацией.

Интерпретация коммуникативных единиц зависит от контекста, установок автора, передающего сообщения и состояния сознания его воспринимающего. К примеру, в работе «Египетская марка» О. Мандельштам передает зрительные впечатления от зафиксированной в нотах музыки. «Нотное письмо, – по свидетельству художника слова, – ласкает глаз не меньше, чем сама музыка слух... Громадные концертные спуски шопеновских мазурок, широкие лестницы с колокольчиками листовских этюдов, висячие парки с картинами Моцарта, дрожащие на пяти проволоках, – ничего не имеют общего с низкорослым кустарником бетховенских сонат... Нотный виноградник Шуберта всегда расклеван до косточек и исхлестан бурей... Вот

черепахи, вытянув нежную голову, состязаются в беге – это Гендель. Но до чего воинственны страницы Баха – эти потрясающие связки сушеных грибов...»⁴⁷.

В зависимости от контекста и состояния воспринимающего сознания создаются различные уровни понимания-коммуникации. В ситуации, требующей жесткого и однозначного толкования передаваемого сообщения, оно кодируется с помощью знаков. Чем свободнее общение, тем больше трактовок оно допускает, тем больше в нем игровых, многосмысленных моментов. В этом случае для кодировки используется язык символов. Образный язык формирует сообщение-чувствование, предполагающее тонкую психологическую настройку в процессе диалога-сопереживания. Таким образом, можно констатировать, что знак активизирует в человеке способность совершать четко организованные действия, функционировать; символ актуализирует возможности понимания, проникновения; образ способствует возникновению чувства сопричастности, переживания.

Как известно, М. Маклюэн указал на связь информационных революций, определяющих качественное изменение жизни социума, с модернизацией записывающих и транслирующих устройств⁴⁸.

Если в культуре, основанной на письменной фиксации информации, кодирование опиралось на принципы системности (предполагающей концептуальность), детерминизма (обуславливающего линейную логическую последовательность причин и следствий), объективности (свидетельствующей о стремлении к беспристрастности), современный аудио-визуальный текст, имеющий нелинейную структуру, характеризует иную реальность, меняет структуру мышления и предполагает новые способы кодирования.

Характеризуя современную эпоху, М. Кастельс указал на глобальную

⁴⁷ Мандельштам, О. Египетская марка // Мандельштам О. Сочинения: в 2-х т. Т. 2. / О. Мандельштам. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 73 – 74.

⁴⁸ Маклюэн, М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / М. Маклюэн. – М.: Кучково поле, 2003.

роль медиасферы в трансформации социальной реальности: мировой порядок и сопутствующие ему формы коммуникации демонстрируют, что действительность в основе своей становится потоком информации, главными носителями которой являются электронные и цифровые медиа⁴⁹. С. Савчук описал специфические функции медиареальности: «медиа оказываются не столько посредником, сколько средой, включающей в себя то, что прежде противостояло друг другу: мир небесный и земной, субъективную и объективную реальность, индивида и общество. Универсальность отсылает к неопределенности, а потенциальность к актуальности, средство – к цели, а начало к итогу. Если первоначально за современными медиа закрепляется инструментальный статус, - роль незаинтересованного посредника (будь то письмо, телефон, радио, интернет), задача которого сообщать, не принося ничего от себя, - ни собственной стратегии, ни своих интересов, ни воли изменить положение дел, то в дальнейшем ситуация решительно меняется: медиа не только становятся самостоятельным, но и единственным ... условием существования человека. Они уже не являются техническими посредниками ... но сами предстают всепоглощающей и всеохватывающей средой, то есть реальностью опыта и сознания»⁵⁰.

Современная культура как набор смыслов, ценностей и норм как будто «захвачена» электронным гипертекстом, который соединяет, артикулирует и представляет смыслы, выражая их в виде аудиовизуальной мозаики, способной к расширению или сжатию, обобщению или спецификации. Электронная среда не сводится к посланию сообщений. «Сообщение есть раскодировка среды, поскольку медиасистема настолько гибка, что адаптирована для послания любого сообщения любой аудитории.

⁴⁹ Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс. – М.: Изд-во ГУ ВШЭ, 2000.

⁵⁰ Савчук, В. В. Медиафилософия: формирование дисциплины / В. В. Савчук // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия / Под ред. В. В. Савчука. – СПб.: Санкт — Петербургское Философское Общество, 2008. – С. 10.

Соответственно послание структурирует среду»⁵¹.

«Реальность медиа, - отмечает С. Савчук, - структурируется двумя полюсами: производство и потребление»⁵². Потребности более не являются главной посылкой для создания производства, наоборот — механизм производства и потребления сам производит потребности. В самом акте потребления теперь потребляются не товары, а вся система объектов, обладающая знаковым характером. Места в социальной иерархии маркируются обладанием вещами определенного класса. Процесс потребления становится формой принятия всей социальной системы норм. В работе «Система вещей» Ж. Бодрийяр пишет: «Следует заявить, что потребление есть активный модус отношения не только к вещам, но и к коллективу и ко всему миру, что в нем осуществляется систематическая деятельность и универсальный отклик на внешние воздействия, что на нем зиждется вся система нашей культуры»⁵³. Потребление здесь представлено в виде безостановочного процесса и важнейшей цели существования человека.

Повышение потребительского спроса на товары и услуги формируется через воздействие на эмоциональную сферу. Лозунгом современности становится «Красота и удобство». Материальная сфера бытия современного человека организована в соответствии с принципами дизайна, ориентированного на достижение наиболее полного соответствия создаваемых объектов и среды возможностям и потребностям человека, как утилитарным, так и эстетическим. Интеллектуальные искания современной культурной элиты сосредотачиваются в сфере эстетического. Легкость воспроизводства и тиражирования, репродуцируемость уникальных по своему происхождению произведений искусства открывает новые прогрессивные возможности, способствует распространению эстетического

⁵¹ Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс. – М.: Изд-во ГУ ВШЭ, 2000.

⁵² Савчук, В. В. Медиафилософия: формирование дисциплины / В. В. Савчук // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия / Под ред. В. В. Савчука. – СПб.: Санкт — Петербургское Философское Общество, 2008. – С. 19 – 20.

⁵³ Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М.: РУДОМИНО, 1995. – С. 164.

опыта и развитию вкуса.

В настоящее время массовая культура представляет собой единое семиотическое пространство, формирующееся вокруг повседневной жизни людей. В обыденной жизни людей интересует не столько значение, смысл заложенный в знаковые структуры, образный ряд, сколько его применение в определённых целях, в основном, практических. Человек воспринимает зрительный символ в конкретном контексте, обнаруживая в нём те ресурсы смыслообразования, которые отвечают жизненным задачам и потребностям. Из всего многообразия реалистичных или условных зрительных образов целенаправленно отбираются лишь те, которые являются жизненно важными компонентами бытия. Этот отбор является прерогативой разума, непрерывно фильтрующего поступающую информацию, ранжируя её по степени приоритетности. С появлением современных технологий появилась возможность не только создавать образ реальности, но и воспроизводить реальность, захватывающую зрителя своей интенсивностью и убедительностью. Вариативное, мозаичное визуальное пространство современной культуры, насыщенное интерактивными технологиями, включающее в себя виртуальные сферы, стимулирует способность к проектированию.

Тенденции развития современной культуры, социокультурный контекст в целом способствуют изменению природы визуального образа. Если раньше его происхождение связывалось с художественным, эмоционально-чувственным переживанием мира, то в настоящее время природа образа во многом обусловлена технико-технологическими возможностями. Его содержание – парадоксальное сочетание эмоционально спонтанного и рационально прагматичного, отражающего особенности состояния сознания субъекта культурного творчества.

Визуально ориентированная коммуникация направлена на преодоление культурных, идеологических, языковых преград, минимизацию ментальных и технологических усилий и установление необходимого баланса в социальном

взаимодействии, обеспечивающем поддержание социальной целостности. Визуально ориентированная организация пространства взаимодействия воздействует на характер мышления и создает предпосылки для нового видения мира. Современная культура стимулирует выработку новых ценностей, среди которых прагматизм, эстетизм и проективность.

1.2. ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ: (ОТ «ЗЕРКАЛА КУЛЬТУРЫ» К КУЛЬТУРНОМУ КОНСТРУИРОВАНИЮ)

Визуальные образы образуют картину мира, обусловленную историческим развитием и характеризуют специфику видения, характерного для той или иной эпохи. Отметим здесь, что видение в отличие от смотрения как физиологического акта предполагает осознанное понимание окружающего мира на определенном эмоционально-ментальном уровне.

С древнейших времен визуальные образы являлись наиболее емкими свидетельствами жизни людей. В наскальных рисунках отражались все важные для первочеловека события, визуальные формы стали воплощением первых представлений о красоте, гармонии, устройстве мира. Среди статуэток, масок, культовых и сакральных изображений особую роль играли образы, являющие магическое присутствие богов. Древние люди верили в то, что изображения богов или идолы своей экзистенцией гарантируют присутствие божественного в их жизни⁵⁴.

⁵⁴ В почитании золотого тельца, о котором сообщает Ветхий Завет, речь идет о культовом образе, в котором совпадают бог и образ и присутствие бога воплощается в тельце и символизируется им. В то время как Моисей получает на горе Синай заветы от Бога, в которых выражен четкий запрет создавать себе образ Бога и почитать образы, народ под предводительством старшего брата Моисея Аарона поклоняется образу в соответствии с древней потребностью. У Аарона обнаруживает себя иконопочитающая позиция, а у Моисея – иконоборческая. Обе представляют собой две принципиально разные позиции в обращении с образами, но общим для них является убежденность во власти образов. Эта «власть вырастает из способности представлять себе непостижимое и далекое бытие, наделять его таким присутствием, которое полностью заполняет пространство человеческого внимания. Сила образа – в

Сознание древнего человека синкретично. Он ощущал связь с обожествляемой природой, отношение к которой выражал в антропоморфных образах. Первый образ лишен индивидуально-личностных черт, его пространственная конфигурация предназначена для установления определенного резонанса с окружающим пространством. Определяющее значение здесь имеет форма, силуэт.

Отвечая потребности людей в обобщении и объяснении опыта жизни возникли мифологические образы. Ю. И. Романов отметил, что обыденные и мифологические образы имеют слитную, нерасчлененную природу, которая включает в себя и ценностное отношение, и познавательный аспект⁵⁵. Образы первобытного мифологического сознания беспроблемны: в них, как и в образах обыденного отражения, отсутствует неопределенность. «Миф не знает различия между естественным и сверхъестественным - замечает А. В. Гулыга. Миф равнодушен к противоречию»⁵⁶. «Естественное существование образов мифа связано также с органичным слиянием возможного и невозможного»⁵⁷. «Мифология – выражение единственно возможного познания – писала О. М. Фрейденберг, – которое еще не ставит никаких вопросов о достоверности того, что познает, а потому и добивается ее»⁵⁸.

Для представителя античной эпохи характерно умение извлекать из зрительного опыта богатую информацию и полноценно использовать ее в самых различных сферах деятельности. Античный человек видел и понимал мир одновременно с мифологической точки зрения и с позиции философских

уподоблении, он приравнивает себя к представляемому». См.: Вульф, К. Homo pictor, или возникновение человека из воображения / К. Вульф // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия. – СПб.: Санкт – Петербургское Философское Общество, 2008. – С. 43).

⁵⁵ Романов, Ю. И. Образ, знак в искусстве. Философско – методологический анализ / Ю. И. Романов. – СПб.: Российская Академия Художеств, 1993. – С. 27.

⁵⁶ Гулыга, А. В. Принципы эстетики / А. В. Гулыга. – М.: Политиздат, 1987. – С. 207 – 208.

⁵⁷ Романов, Ю. И. Образ, знак в искусстве. Философско – методологический анализ / Ю. И. Романов. – СПб.: Российская Академия Художеств, 1993. – С. 27.

⁵⁸ Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М.: Наука, 1978. – С. 15.

представлений и научных знаний. Он воспринимал вещи как естественные образования, состоящие из начал (воды, огня, воздуха, земли, атомов, идей и их материальных копий, формы и материи). Для античного мыслителя объяснить непонятное явление - значит указать на его начало и причину и через них соотнести данное явление с другим.

В античности изображение использовалось не для простого созерцания, с ним производили какие-либо действия: «произведения действовали внутри быта и культа, будучи пособием для театрального представления, обучения»⁵⁹. Сквозной мотив античной культуры - оживающее произведение, живое изображение. Театр и цирк появились в античности. С развитием этих видов человеческой деятельности в эпоху древних греков начала формироваться новая точка зрения - театральная, условная.

Произведения искусств в античности рассматривались как подражание бытию вещей, копирование их идей (Платон) или особые знания о них (Аристотель). Соответственно, образы у Платона становятся репрезентацией чего-либо, представляют нечто, указывают на нечто. Согласно Платону, художник и поэт создают не идеи, как бог, и не предметы быта, как ремесленники, а порождают призраки вещей. Платон рассматривает искусство и эстетику как своеобразную сферу, в которой художник или поэт являются Мастерами, способными творить сущее, но без претензий на истину, к которой стремится философия. Следствием этого становится исключение эстетической деятельности из идеального государства, которое «не признает не подчиняющийся его требованиям иррациональный характер искусства и поэзии»⁶⁰. Аристотель, напротив, считал, что искусство оздоравливает и обогащает рациональную сферу. Со времен античности искусство становится предметом философского изучения, то есть осознается

⁵⁹ Даниэль, С. М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – С. 25 - 26.

⁶⁰ Платон. Государство // Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 3. / Платон / Под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1994.

как часть знания, для получения которого важнейшее значение имеет зрительный образ. «Все люди от природы стремятся к знанию. Доказательство тому — влечение к чувственным восприятиям: ведь независимо от того, есть от них польза или нет, их ценят ради них самих, и больше всех зрительные..... восприятия, ибо видение, можно сказать, мы предпочитаем всем остальным восприятиям, не только ради того, чтобы действовать, но и тогда, когда мы не собираемся что-либо делать. И причина этого в том, что зрение больше всех других чувств содействует нашему познанию и обнаруживает много различий [в вещах]"⁶¹.

Процессы восприятия и мышления тесно связаны между собой. С момента рождения человек окружен предметами и событиями, формирующими его способность воспринимать мир. Восприятие тесно связано с коллективным опытом, оно формируется в определенной общественной среде и в значительной степени отражается в формах искусства как квинтэссенции культурного творчества. В искусстве, согласно концепции Г.-В.-Ф.Гегеля, «чувственная внешность в прекрасном, форма непосредственности как таковой есть в тоже время определенность содержания...»⁶². «Великие нации записывают свою автобиографию в трех книгах — в книге слов, в книге дел и в книге искусства, но только последняя заслуживает полного доверия»⁶³ - утверждал Д. Рескин. К «умению видеть» и, стало быть, к подлинному познанию, по мнению теоретиков искусства, сильнее всего направляет живопись. Живопись — это «наука» и «универсальный язык», главенствующий над всеми прочими. Плоды живописи наиболее поддаются сообщению: способная изобразить Все, она

⁶¹ Аристотель. «Метафизика» // Аристотель. Сочинения в 4 т. Т.1. / Аристотель. — М.: Мысль, 1975. — С. 65.

⁶² Гегель, Г. Ф. Энциклопедия философских наук. Философия духа. Т. 3. / Г. Ф. Гегель. — М.: Мысль, 1997. — С. 383.

⁶³ Цит. по: Васильева — Шляпина, Г. Л. Изобразительное искусство. История зарубежной, русской и советской живописи / Г. Л. Васильева — Шляпина. — М.: Академический проект, 2007. — С. 23.

адресована Всем», - отмечал С.М. Даниэль⁶⁴.

Рисунок фиксирует суть предмета, ускользающую от рассеянного взгляда. Именно поэтому искусство изображения неотделимо от искусства видеть, а картина может служить прекрасной школой восприятия. «Как в восприятии, так и в изображении сказывается накопленный опыт, принимает участие память. Художник обладает развитой зрительной памятью именно потому, что ведет «изобразительный дневник», запечатлевая увиденное. Запас впечатлений служит, в свою очередь, развитию воображения, способности видеть образы отсутствующих предметов, явлений, событий. Иными словами, художник способен зримой мыслью предвосхищать саму действительность. Восходя к творческим способностям зрения, картины служат учителями глаза и воспитателями зрителя»⁶⁵.

Таким образом, живопись признается одной из ведущих визуальных систем, в которой определенным образом преломляются общие характеристики видения культуры.

Характеризуя художественное видение античности, В. М. Розин выделил следующие его функции: «во-первых, оно связывает человека с сакральным миром (миром богов). Во-вторых, выполняет мировоззренческую функцию, поддерживая мироздание, заданное античной мифологией. В-третьих, познавательную (ее особенно подчеркивал Аристотель) и подражательную (сегодня мы бы сказали изобразительная) функции. Обе эти функции обязаны, прежде всего, воздействию на искусство науки и философии»⁶⁶. В этот период действовали установки художественного творчества, привносящие в визуальные образы натурализм, жизненность.

Древние греки в своем стремлении постичь гармонию, стремились

⁶⁴ Даниэль, С. М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – С. 45.

⁶⁵ Даниэль, С. М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – С. 17-19.

⁶⁶ Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – С. 126.

раскрыть принципы космического порядка в природе и человеке как природном существе. Доминирующие в эпоху античности визуальные образы имеют в основе своей организации соразмерность как условие достижения гармонии и красоты.

Как отметила О. В. Кириченко, «для греческого миропонимания крайне существенна опора на «тело» – видимый образ красоты, который, развиваясь, обогащаясь и пронизываясь духовным началом, отражается на внешнем и телесном как оттиск, печать»⁶⁷. Античные боги физически совершенны в гармоническом единстве с природой и космосом и призваны участвовать в земной жизни человека. Эстетика миметического образа античности (а затем и Ренессанса) способствует и формирует восприятие образов красоты, являющейся мерой природного и космического пространства.

Средневековое видение мира обусловлено, главным образом, тем, что главным объектом внимания становится единый всемогущий, всезнающий и всеблагий Бог, создавший и человека и весь мир и продолжающий определять взаимные связи всех существующих вещей.

В эпоху Средневековья изображение истолковывается как посредник на пути от зримого к незримому, духовному миру. Задача изображения состоит в том, чтобы чувственно означить сверхчувственное. Доминирующие в культуре Средних веков изображения схематичны и символичны, их круг чрезвычайно узок, для них характерен особый синтаксис, создающий эмоционально-ментальный настрой, уравнивающий земные переживания, возводящий сознание в иные тонкие духовные сферы. Изобразительность средневековья тяготеет не к образам восприятия, а к образам представления.

Особенности художественного видения Средневековья лучше всего раскрывает процесс иконописи. Задача иконописания – материальными,

⁶⁷ Кириченко, О. В. Визуальный характер культуры / О. В. Кириченко // Вторые Илиадиевские чтения: тезисы докладов и выступлений международной научной конференции (г. Курск, 5 мая 1999 г.). – Курск: Изд-во КГПУ, 1999. – С. 88.

земными средствами воплотить священный образ (*образец* – курсив Я. З.) лика, преображенного во имя спасения, указывающего путь к иному, духовному бытию.

Визуально явленный образ в иконописи свидетельствует о присутствии иного, более высокого духовного мира. В нем намечен канал связи с этим миром. «Универсальное и типичное содержится в индивидуальном образе – лике через феноменологию предстоящего образа. При этом именно метафизическое составляет основу феноменального, позволяя говорить об образе как о субстанции столь же истинной и абсолютной, сколь ее основание и первопричина»⁶⁸.

Икона - не просто знак, отсылающий к определенному содержанию (каноническому сюжету или образу канонизированного святого). Образ в иконе способен сотворять, преобразовывать реальность, направляя сознание верующего в высокие духовные сферы. Это предназначение образа в иконописании служит онтологическим основанием, которому подчиняются художественно-эстетические характеристики.

Икона-образ имеет особую природу и структуру. Ее специфика в сочетании, единстве двух начал – самого изображения, выполненного красками и воспринимающееся органами чувств и мыслеобраза, запечатленного благодаря следованию строгим канонам иконописи. «Каждый эпизод из жизни святого при самом возникновении посвященной ему иконы вкладывался в иконографическую схему, уже имевшую свое поле образных ассоциаций. Тем самым этот эпизод из частного возводился к общему, входил в определенную иерархию значений и как бы санкционировался. Через этот частный эпизод начинал просвечивать его общий, вечный смысл»⁶⁹.

Как известно, светский художник проходит особый путь. Он овладевает специфическим видением мира, осваивает методы и приемы отображения

⁶⁸ Православная икона. Канон и стиль. – М.: Канон, 1996. – С. 6.

⁶⁹ Данилова, И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения / И. Е. Данилова. – М.: Советский художник, 1984. – С. 34.

увиденного. Трудолюбие и талант ведут к раскрытию способности проникать за внешние формы, постигать то, что обычному зрению недоступно, и воспроизводить это в ярких и сильных образах. Неиссякаемым и обязательным источником впечатлений, многообразных зрительных образов, живописных задач для творца-художника является реальный мир. Как отражение внутреннего мира художника, его исканий, изменчивых настроений, как зеркало окружающей жизни, светское изобразительное искусство разнообразно и по своему содержанию, и в своих внешних формах.

Мир духовный невещественен, невидим, недоступен обыденному восприятию и пониманию. Подобно тому, как светскому художнику необходимо учиться обостренному специфическому видению мира, иконописцу нужно прозреть в духовной сфере, ощущать ее реальность, находиться в резонансе с тонкими планами бытия. В Евангелие говорится, что «чистые сердцем Бога узрят» (Евангелие от Матфея, 5, 8). Достижение чистоты сердца становится для иконописца делом жизни и результатом духовного опыта, который незаметно накапливается через деятельное следование религиозным заповедям. Иконописцы готовили себя к подвигу иконописания в молитве, через пост и послушание духовному руководителю, то есть через самоотречение от человеческой природы, которая не должна была исказить вечную Истину, чтобы приблизиться, насколько возможно, к миру, в который ему предстояло стать проводником⁷⁰. Икона возникает не только из личного воображения и фантазии художника, а, главным образом, через приобщение его к духовному опыту, который накапливался многими поколениями просветленных людей.

Церковное изобразительное искусство призвано выразить незыблемую вселенскую истину – канон. Если картина - окно в мир явленный, то икона –

⁷⁰ См. об этом: Православная икона. Канон и стиль. – М.: Канон, 1996; Лепахин, В. В. Язык священного и современный мир. Основные проблемы православного иконичного образа / В. В. Лепахин. – М.: Мирт, 2004; Казанцева, С. А. Иконичность как онтологическое основание символического образа в иконописи / С. А. Казанцева. – М.: Алетея, 2001.

это окно в мир духовный, невещественный, мир вне времени и пространства. Это определяло особенности изображения: плоскостность иконописного образа, нейтральные и золотые оттенки и др. Но утверждающий канон завет отцов церкви: «писать, как писали древние иконописцы» (Стоглавый Собор), означал не только перенимать их приемы и стиль письма, а значил, главным образом, следовать их примеру в деле преобразования разума, вживания в христианскую идею.

Если главную задачу, идею произведения средневековой культуры составляет преобразование мира под воздействием некоторой силы, энергии, проникающей в этот мир извне, свыше, то Возрождение формирует другое видение мира и, соответственно, другие изобразительные стратегии. Как отметила И. Е. Данилова, в искусстве раннего Возрождения противопоставление земного и небесного миров сохраняется, но меняет свой характер. Ренессансное восприятие мира связано с его познанием (то есть выделением родов бытия, начал и систематизации научных знаний), и одновременно с творением «новой природы». Одну создал Бог, другую сотворил человек (инженер-художник), постигающий законы природы с помощью науки. «15 век увлекался моделированием. Модель давала возможность опробовать новую структуру, приспособить ее, освоить и в случае необходимости внести изменения, ибо человеку – творцу, в отличие от божественного промысла, свойственно экспериментировать, ошибаться, исправлять ошибки, добиваться совершенства»⁷¹. Переориентация коммуникативного канала «человек-Бог» на канал «человек-человек» способствовал фундаментальным изменениям в искусстве изображения реальности.

Ключевые визуальные образы эпохи Возрождения призваны отражать божественную природу человека. Они стимулируют мысль, будоражат воображение, активизируют креативные возможности. В их структуре,

⁷¹ Данилова, И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения / И. Е. Данилова. – М.: Советский художник, 1984. – С. 105.

композиционном сочетании проявляется индивидуально-личностное начало.

Как указала В. Крючкова, в искусстве Возрождения возникают образно-понятийные структуры более свободного типа: «в них мирозерцание выражается не посредством символов с присущей им строгой однозначностью отношения образ — смысл, а путем отсылок к литературным произведениям, неканоническим трактовкам священных текстов, к метафорам и сравнениям, содержащимся в философских учениях, путем широкого использования мифов и изобразительных традиций, в том числе и тех, что складывались вне сферы христианской культуры. Средневековый символизм, в котором были закреплены универсальные, единые для всего общества идеи и категории, сменяется аллегорическим мышлением, со свойственной ему индивидуальной трактовкой образного содержания и широким спектром ассоциаций»⁷².

Новая визуальная установка основывается на идее «опыта» и «глаза» (видения) как его инструмента. Для художников Возрождения глаза, зрение, видение (а не интеллект и воображение) составляют основу для творчества и мастерства. «Если при восприятии иконы моменты, когда зритель видит ее, чередуются с моментами, когда произведение находится вне поля зрения и должно восприниматься не телесными, но «духовными очами», то есть умозрительно, то при восприятии ренессансной картины процесс визуального ее рассмотрения предполагается непрерывным, Смысл изображенного, его красота целиком раскрываются только глазу, ибо «воображение не видит столь превосходных вещей, какие видит глаз»⁷³. Рассуждения маэстро эпохи Ренессанса Леонардо да Винчи складываются в целостную систему «философии глаза». Глаз – «чудесная точка, вбирающая в себя все образы вселенной», а обусловленная зрением живопись – не только

⁷² Крючкова, В. А. Зрение и изображение: о познавательном характере художественного образа [Электронный ресурс] / В. А. Крючкова // Крючкова В. А. Антиискусство : теория и практика авангардистских движений. – М.: Искусство, 1985. URL:<http://www.picasso-pablo.ru/library/teoriya-i-praktika-avangardistskih-vizheniy2.html> (дата обращения: 05.02.2015).

⁷³ Леонардо да Винчи. Книга о живописи / Леонардо да Винчи. М.: Фолио, 2013. – С. 17.

отражение всего богатства и многообразия природных явлений, но и порождение возможных миров⁷⁴.

Модель видения, сложившаяся в эпоху Возрождения, определяет композицию картины и характер ее восприятия, зрительскую установку. «Принцип стороннего взгляда, лежащий в основе композиции ренессансной картины, включает в себе театральное начало. Человек Возрождения – это «зритель Вселенной», картина – это модель театра вселенной, экспериментальная площадка, на которой проигрываются новые сюжетно – композиционные ситуации, осваиваются новые соотношения между человеком и средой, новое место человека в земном, горизонтальном мире»⁷⁵.

Оценивая произведение искусства, зритель эпохи Возрождения видел мастерство создавшего его художника. «Если для средневекового человека наивысший критерий оценки иконы – ее нерукотворность, а наивысшее проявление нерукотворности состоит в способности иконы активно воздействовать на предстоящих, изменяя не только духовную, но и телесную природу их, иными словами – в чудотворности иконы, то для человека Возрождения искусство, прежде всего, рукотворно и воздействует на зрителя именно чудом своей рукотворности. Зритель Возрождения видел чудотворство художника в его способности, «похищая секреты у природы», творить вторую реальность»⁷⁶.

Композиция картины Возрождения собирает обычный мир: «ренессансная картина вся в настоящем; зона разворачивается на улице города, в интерьере, на фоне природы. Но настоящее Возрождение – это гипертрофированное настоящее, ... настоящее втягивает в себя и все прошлое, и все будущее»⁷⁷. Изображенным на картинах людям удобно в упорядоченном и хорошо устроенном мире, - пишет Данилова, - но

⁷⁴ См. об этом: Данилова, И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения / И. Е. Данилова. – М.: Советский художник, 1984. – С. 60-61.

⁷⁵ Данилова, И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения / И. Е. Данилова. – М.: Советский художник, 1984. – С. 61-62.

⁷⁶ См.: Там же, С. 224-225.

⁷⁷ См.: Там же, С. 81.

«одинок, так же как однок реальному человеку Возрождения без божественного покровительства и руководства в мире, который полностью подготовлен для того, чтобы человек мог существовать в нем самостоятельно»⁷⁸.

XVII век – период в духовной и социальной жизни, связанный с радикальным изменением в человеческом мышлении. Бурное развитие науки и техники способствует формированию механизма теоретического видения. До этого времени видение носило преимущественно созерцательный характер, основывалось на здравом смысле. Так, человек видел, что Земля неподвижна, а Солнце движется по небосклону, на ночном небе наблюдал движение Луны и других планет. Это определяло господство геоцентрической картины Вселенной. Н. Коперник предложил гелиоцентрическую систему в качестве математической модели. Находясь на поверхности Земли, невозможно видеть ее движение, для этого нужно находиться вне планеты. Включив механизм теоретического видения, можно признать движение Земли вокруг Солнца как математическую гипотезу. Благодаря деятельности Г. Галилея и других реформаторов Нового времени гелиоцентрическая модель обрела физический смысл. Большую роль в утверждении теоретического видения сыграло изобретение Г. Галилеем телескопа.

В классической науке XVI-XVII веков мир предстает как сложная иерархическая система, состоящая из элементарных частиц. Постулируется, что существуют фундаментальные законы мира и возможно его целостное и непротиворечивое описание, то есть мир познаваем. Он предстает как некий гигантский часовой механизм, связанный по принципу жесткой детерминации. Зная начальные условия и природу действующей силы, можно предсказать каким будет состояние объекта в любой момент времени. Человек в этой картине – случайность, его спонтанность – досадное недоразумение, он не вписан в логику этого мира. Научное описание

⁷⁸ См.: Там же, С. 58.

реальности в такой механистической картине связано с измерением, на мир ученый смотрит через физический прибор – микроскоп, телескоп. Нововременной человек-субъект превращается в Наблюдателя «картины мира».

Этот период в истории культуры характеризуется многообразием художественного изображения реальности. Эмоциональная сторона жизни человека выступает в сопряжении с осознающим свои силы разумом. Искусство обретает силу психологизма и дает удивительные образы рационального самоанализа, в четкости характеристик проявляется реализм. Новое мировосприятие сочетается с простотой воплощения: обществом востребована практичная рациональность. Знание господствует над зрением. Ведущий мотив эпохи – поиск единства, стремление к всеохватному синтезу. Связующим звеном при этом выступает тенденция, которая проявляется в поиске образца, совершенства, канона, рационализме легко обозримых форм и структур.

XIX век характеризуется взаимовлиянием противоборствующих направлений. Классицистский образ видения мира имеет вполне определенные, четко фиксируемые черты. Этот образ всегда схематизирован, лишен индивидуальности, принадлежности той или иной стране или региону. Важную роль в становлении классицистского взгляда на мир сыграли теоретические работы И. Канта. В теоретических построениях мыслителя образ и схема являются двумя значимыми ступеньками. Образ в кантовском понимании — продукт творческого синтеза, работы рассудка и продуктивной способности воображения, оформившийся в результате отвлечения от чувственного материала. Результат фантазирования в том смысле, что образ, Все-таки привязанный к чувственному созерцанию, он уже означает и относительную свободу познания. А схема продвигает познание еще дальше от чувственности и ближе к понятию, фиксирующему объективные

неслучайные черты элемента теории⁷⁹. Художник–классицист должен был элиминировать хаос и беспорядок, присущий реальной природе, и выявить какую идеальную закономерность мироздания в своих абстрактных типизированных природных образах, несущих на себе печать холодной рассудочности.

Универсальный стиль классицизма дополняется романтическим мироощущением. Романтизм отрицал подражания, сухое протокольное копирование. Художник-романтик стремился не просто воспроизводить или открывать различные формы, но скорее, создавать их. Действительности не нужно подражать, утверждал он, ее нужно изобретать. Французский исследователь Ж. Дюран отметил, что в эпоху Романтизма происходит реабилитация воображения, которое описывается им как «шестое чувство» в дополнение к пяти чувствам, которые обычно поддерживают восприятие. «Это «шестое чувство», которое является способностью постигать красивое, конституирует третий путь познания, наряду с разумом и обычным восприятием, для того чтобы проникать в новый порядок реальности. Этот путь отдает предпочтение интуитивному постижению образа»⁸⁰. Несмотря на кажущуюся ирреалистичность установки, как представляется, художник-романтик был ближе к природе и намного адекватнее представлял ее.

Новизна исканий приводила и к перевороту в манере чувствовать и видеть, порождая новые направления в художественном творчестве. Данный этап развития культуры ярко характеризует история импрессионизма. «Импрессионизм как направление и движение мысли в исходном пункте своего развития начал с научности, объективности художественного отражения природы, но связал объективность не столько с математическими и физическими знаниями, сколько со зрительным и духовным контролем

⁷⁹ Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант // Кант И. Сочинения в 6 т. Т.3. – М.: «Мысль», 1964. – С. 222 – 223.

⁸⁰ Durand, Gilbert. *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image* / G. Durand. – Paris: Hatier, 1994. – P. 18.

человеком своего восприятия и видения природы. По мнению импрессионистов, глаз художника и его впечатления от явлений природы (особенно впечатления первые) и обеспечивали истинную объективность, научность воспроизведения природы. Эволюция импрессионизма показала, что чисто объективное, точное воспроизведение природы, даже опирающееся на научные знания, является лишь идеалом, который никогда не имел места в искусстве»⁸¹.

По словам П. Вирильо, тысячелетия человечество «видело» мир живописью. В XIX веке появляется фотография, затем - кинематограф, затем - компьютерная графика.

С фотографией долгое время связывалась иллюзия объективного отражения реальности. Запечатленная фотоаппаратом визуальная композиция воспринималась как чисто научный, объективный и технический способ копирования (отображения) явлений, позволяющий наблюдателю прорываться в объективное время и пространство. Однако очень скоро стал очевиден факт зависимости любой визуальной картины от точки, выбранной наблюдателем, видения субъекта.

В эпоху интенсивного развития естествознания был поставлен вопрос о кризисе европейской науки. Он связывался с забвением жизненного мира как смыслового фундамента науки. Основатель феноменологического направления Э. Гуссерль обратился к исследованию сознания, познающего мир. Одним из основных свойств сознания является интенциональность, т. е. сознание – это всегда «сознание о чем-то», оно на что – то направлено. Сознание осуществляет синтетическую работу, поэтому воспринимаемый объект «не проникает в это сознание извне, но заключен в нем самом как смысл, т. е. как *интенциональный результат* синтетической работы сознания»⁸². Гуссерль предложил различать прямые акты схватывания

⁸¹ Розин, В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – С. 157-159.

⁸² Гуссерль, Э. Картезианские размышления / Э. Гуссерль / пер. с нем. Д. В. Складнева. – СПб.: Наука: Ювента, 1998. – С. 110.

информации, которые могут происходить при восприятии, при воспоминании, при оценке, и рефлексивные, отличие которых он видит в том, что они направлены не на повторение «прежнего переживания, а его рассмотрение и истолкование того, что в нем может быть найдено»⁸³. Восприятие какой-либо вещи, воспоминание о ней, воображение ее – представляют собой различные модусы человеческого осмысления, понимания и открытия мира. Под внешним восприятием Гуссерль понимал зрительное восприятие, которое представляет собой «опытное познание самой вещи», смысл которой не может быть раскрыт до конца, поскольку «вещь обладает для познающего в опыте бесконечным, неопределенно-всеобщим горизонтом»⁸⁴. "Видимые" вещи всегда нечто большее, чем то, что мы в них "действительно и подлинно" видим»⁸⁵. Предметы внешнего мира – средства трансляции смысла, который конструируется и интерпретируется субъектом на основе аналогии с временным потоком собственного опыта. Образ при таком подходе не только репрезентирует мир, а конструирует его воспроизводя в сознании уже существующие значения и смыслы, открывающиеся в уникальности момента взаимодействия с миром.

XX век характеризуется сложным видением мира. Его определения - нестереотипное, нестандартное, системное, холистическое, целостное, организмическое. Мир и человек не противопоставлены друг другу, человек вписан в мир, мир – организм, сознание и жизнь неотъемлемые составляющие этого непрерывно функционирующего организма. Ученые - физики доказали зависимость протекания эксперимента не только от уровня развития техники, приборов, но и от состояния наблюдателя, проводящего эксперимент.

Визуальными системами современной культуры являются фото, кино,

⁸³ См: Там же, С. 97.

⁸⁴ См: Там же, С. 80.

⁸⁵ Гуссерль, Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / Э. Гуссерль // Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философия. – М.: АСТ, 2000. – С. 604.

телевидение, интернет, иллюстрированная книга, журнал, газета, сами люди и их деятельность, опредмеченная в конкретных результатах. Опредмечивая, человек творит реальность. Присутствие человека привносит элемент субъективности в воспроизведение реальности. «Язык кино, телевидения и фотографии - это прежде всего новая организация бытия во времени и пространстве. Общее для фото, кино и телевидения состоит в том, что они практически могут перенести зрителя, находящегося в одном месте, в любую точку пространства»⁸⁶.

Мир заново открывается всматривающемуся в него взгляду. Этот взгляд становится все более и более изощренным. «Видение становится все более и более быстрым: используя технические средства, человек может успеть увидеть то, что никогда не было доступно его взгляду: как растет трава и как пуля пробивает преграду. Видение становится все более и более сложным - мы теперь можем действительно видеть предмет одновременно со всех сторон и в любой произвольно выбранный момент его истории. Точка зрения отрывается от местонахождения видящего. Взгляд становится полностью независимым от своего владельца. Он становится публичным (одновременно ничьим и всеобщим); но при этом каждый из нас может оказаться под чьим-то пристрастным наблюдением. Теперь мы, современные люди, можем видеть все - при этом мы почти ничего не можем внимательно рассмотреть», - писал П. Вирильо⁸⁷.

Начинаются эксперименты с пространством-временем. Создается эстетика, обосновывающая ценность будничного, повседневного.

В XX веке произошло утверждение когнитивной роли изображений, небывалый «взрыв» коммуникации за счет распространения образов. Как констатировал К. Вульф, «медиа делают мир миниатюрным и дают специфический опыт мира как образа. Они представляют собой новую форму

⁸⁶ Розин, В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – С. 159.

⁸⁷ См.: Вирильо П. Машина зрения / П. Вирильо. – СПб.: Наука, 2004.

товара и подчиняются принципам рыночной экономики. Образы оказываются в обмене с другими, отсылают к другим; они удерживают только визуальную компоненту и собирают мир по – другому; создаются фрактальные образы, образующие каждый раз новую целостность»⁸⁸.

Возникает мир видимости, который обретает глобальные масштабы и стремится захватывать содержание других «миров». Все больше и больше производится образов, предпосылкой которых являются только они сами и которым не соответствует никакая действительность. В конце концов, все становится игрой образов, в которой все возможно, так, что значение теряют и этические вопросы. Если все превращается в игру образов, то неизбежны произвол и необязательность. Созданные таким образом миры образов оказывают обратное воздействие на жизнь. Становится сложнее различить жизнь и искусство, фантазию и действительность. Эти сферы уподобляются друг другу. «Жизнь становится про – образом мира видимости, а мир видимости – про – образом жизни. Образы пленяют желание, сковывают его, стирают границы и уменьшают различия. В то же время они ускользают от желания; при одновременном присутствии они указывают на отсутствующее. Вещи и люди хотят стать образами»⁸⁹.

Впервые в истории человечества информационно-коммуникативная связь массового масштаба обретает интерактивные свойства – способность адекватно и активно реагировать на действия реципиента. Д.В.Галкин выделил характеристики интерактивности: «взаимозаменяемость отправителя и получателя; модификация медиа-среды в реальном времени; мгновенный (синхронный) либо отложенный (асинхронный) двухсторонний обмен; особые качества субъектов взаимодействия; контроль за процессом

⁸⁸ Вульф, К. Homo pictor, или возникновение человека из воображения / К. Вульф // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия / Под ред. В. В. Савчука. – СПб.: Санкт — Петербургское Философское Общество, 2008. – С. 46-47.

⁸⁹ Вульф, К. Homo pictor, или возникновение человека из воображения / К. Вульф // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия / Под ред. В. В. Савчука. – СПб.: Санкт — Петербургское Философское Общество, 2008. – С. 47-48.

коммуникации (дискурсом)»⁹⁰. Исследователь указал также, что «интерактивные коммуникации нелинейны, то есть представляют собой уникальный тип коммуникации со своей специфической динамикой, полноценным и богатым коммуникативным контекстом, включающим также и особую риторику»⁹¹.

Вовлекающий характер интерактивности свидетельствует об усилении значения контроля над коммуникативной средой, возрастающих возможностях вмешательства в структуру и "интерьер" коммуникативной ситуации, осознании полезности взаимодействия как в поиске информации, так и в решении коллективных задач. Как отметил В. В. Бычков, «принцип обратной связи, режим реального времени, чувственный, поведенческий контакт с иллюзорной квазиреальностью формируют новый тип эстетического сознания. Интерактивное телевидение, гиперлитература, компьютерные игры переориентируют реципиента с позиции интерпретатора на роль интерартиста, со-творца, реально влияющего на становление произведения; роли художника и публики смешиваются»⁹². Интерактивность заменяет мысленную интерпретацию художественного объекта реальным воздействием, трансформирующим этот объект.

Современный человек наблюдает взаимодействующий с ним мир, но способен выбирать не только объект наблюдения, но и свое состояние, проявляя те качества бытия (свойства пространства-времени), которые он сам выбирает. Поэтому на новом уровне встает вопрос о том, каким должен быть наблюдатель, актуализируя тезис «Человек есть мера всех вещей» и напоминая о значимости стратегии «Познай самого себя».

⁹⁰ Галкин Д. В. Понять интерактивность: кибернетика в зеркале эстетики [Электронный ресурс] / Д. В. Галкин // Гуманитарная информатика. – 2009. – №5. – URL : <http://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fjournals.tsu.ru%2Fuploads%2Fimport%2F1163%2Ffiles%2Fgalkin5.pdf&name=galkin5.pdf&lang=ru&c=576e72f222fd> (дата обращения 15.03.2016).

⁹¹ См.: Там же.

⁹² Лексикон нонклассики. Художественно - эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М.: 'Российская политическая энциклопедия' (РОССПЭН), 2003.

С точки зрения В. В. Локовского, современная социальная трансформация – «процесс существенного изменения социальной системы, который характеризуется качественными изменениями системообразующих элементов, многовекторностью и относительно высоким темпом их реализации, а также повышенным влиянием субъективных факторов»⁹³. Доминантная роль образа – субъективного феномена, продукта индивидуального сознания в коммуникативном пространстве определяет необходимость исследования и совершенствования деятельности субъекта культурного творчества.

Каждой эпохе и культуре присуща своя образность. Она распознается благодаря визуальным знакам и изображениям, ей свойственен особый визуальный код, необходимый для ориентации в социальном пространстве. Путь Запада всегда основывался на «непосредственной данности» восприятия, которое наделялось содержанием, соотносимым с материальными свойствами предметов. Восток создал не-предметный опыт восприятия, предполагающий не фиксацию сенсорных сигналов, а развитие сверх-чувствительности, открывающей способность различать тончайшие планы вещей. Если в античности истинность видения соотносилась с естественным физиологически обусловленным процессом зрительного восприятия, в эпоху развития классического естествознания истинность выверялась математическим экспериментальным путем и не всегда соответствовала видимому положению дел, сейчас спектр возможностей видения расширяется пропорционально количеству творцов и миров, определяется возможностями восприятия и воображения.

Мы видим через призму культуры. И если смотреть – это физиологический акт, то видение – это ментальная операция, опосредованная культурным контекстом. Видение предполагает знание, осознание, понимание. Эволюция видения идет под влиянием, главным образом,

⁹³ Локовский, В. В. Трансформация российского общества. Социологические аспекты / В. В. Локовский. – М.: РИЦ ИСПИ РАН, 2002. – С. 147-150.

культурных изменений. Формируя ментальность, культура, одновременно, предопределяет основные параметры видения человека и зоны его ближайшего развития.

1.3. СПЕЦИФИКА ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА СОВРЕМЕННОЙ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Современный мир динамичен, находится в постоянном изменении, развивается на пути построения новой целостности. В настоящее время становится очевидно, что формируется новая картина мира, базирующаяся на принципиально иных принципах. Ее современный вариант выстраивается под воздействием информационно-коммуникативных технологий, которые создают новую семиосферу с преобладанием визуального компонента.

Значительную роль в формировании современной картины мира играют СМИ, поддерживающие социальность посредством индустрии новостей, использующей визуальные подтверждения с претензией на объективность содержания. Доминантную роль в современном социокультурном пространстве играет реклама. «Экспансия рекламных образов в ключевые сферы жизнедеятельности, их присутствие в дизайне и интерьере офисов, городских улиц делает рекламу самым доступным и читаемым текстом. Целенаправленно конструируя обменные процессы в различных областях человеческой практики, реклама становится не только инструментом маркетинга, но и влиятельным агентом культурной политики, институтом воспитания и социализации, выполняет образовательно-познавательные функции, особенно для детской аудитории»⁹⁴. Рекламный текст, активно использующий визуальные составляющие, увеличивает не только функциональные, но и символические ресурсы товаров и услуг. Созданные

⁹⁴ Запесоцкий, Ю. А. Современная реклама как институт социокультурной динамики / Ю. А. Запесоцкий // Вопросы философии. – 2013. – №3. – С. 37.

рекламой имиджи и бренды самостоятельно функционируют в системе социальных коммуникаций, контролируя жизненные предпочтения, формируя новые стили жизни и стандарты потребительского поведения. Через «образно-символический спектр социально-статусных брендов и их персонифицированные экспликации реклама определяет картину мира и предписывает образ мысли, задает критерии нормативных параметров стиля одежды и архитектуры жилья, ритма труда и отдыха, способов самореализации и наслаждения»⁹⁵. Реклама обретает права на творение человеческой субъективности.

Доминирующим информационным каналом в современном социокультурном пространстве является интернет – универсальный банк данных, лишенный идеологических ориентиров и аксиологических акцентов. Интернет-технологии упрощают социальное взаимодействие, расширяют коммуникативные возможности. Вместе с тем простота, доступность, относительная безопасность, а при желании, анонимность контактов в виртуальной сети инициируют маскарадность жизни. Как замечено В. А. Емелиным и А. Ш. Тхостовым⁹⁶, если традиционный карнавал, глубоко изученный М. Бахтиным как культурный феномен – временная отмена социальных ограничений, позволяющая расширить зону общения, то маскарад нацелен на удовлетворение не реализуемых в жизни без масок потребностей через мистифицирующую подмену собственной идентичности с целью уйти от ответственности. В нестабильном по своей природе пространстве виртуальной реальности происходит размывание физических границ не только объекта коммуникации, но и субъекта, который оказывается способным по собственному желанию менять параметры своей идентификации: имя, пол, профессию, характер и т.д.⁹⁷. В пространстве

⁹⁵ См.: Там же, С. 37.

⁹⁶ Емелин, В. А., Тхостов, А. Ш. Вавилонская сеть: эрозия истинности и диффузия идентичности в пространстве интернета / В. А. Емелин, А. Ш. Тхостов // Вопросы философии. – 2013. – №1. – С. 74 – 85.

⁹⁷ Мягкова, М. Визуальная культура как социокультурный феномен [Электронный

интернета утрачиваются как реальные, так и символические основания, тысячи интерпретаций одних и тех же событий в сети создают ощущение блуждания по кругу, информационного изобилия при отсутствии новых смыслов.

В 1967 году французский философ Г. Дебор описал состояние постиндустриального общества используя образ спектакля⁹⁸. Суть этого состояния Дебор определял как утрату непосредственности: «всё, что раньше переживалось непосредственно, отныне оттеснено в представление. Реальность, рассматриваемая по частям, разворачивается в своем обобщенном единстве в качестве особого псевдомира, подлежащего только созерцанию»⁹⁹. Термин «спектакль» означает «общественные отношения, опосредованные образами»¹⁰⁰. В интерпретации мыслителя спектакль характеризуется отсутствием осознанности при практическом изменении условий существования. Общественный спектакль «демонстрирует то, что он есть, - мощь общественного разделения, развивающуюся автономно во всевозрастающей производительности, через постоянное увеличение изощренности в разделении труда... мощь, работающую ради непрерывно расширяющегося рынка»¹⁰¹. «Спектакль – это стадия, на которой товару уже удалось добиться полного захвата общественной жизни...отчужденное потребление становится некоей обязанностью масс, дополнительной по отношению к отчужденному производству. Зрелищное потребление становится в своем культурном секторе тем, чем оно имплицитно является в своей всеобщности – коммуникацией не поддающейся сообщению»¹⁰². Спектакль — крайне подвижная и динамичная структура.

В начале второй половины XX века Г. Дебор констатировал, что «всякая

ресурс] / М. Мягкова // Аналитика культурологии. – 2008. – № 8. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-kultura-kak-sotsiokulturnyy-fenomen> (дата обращения: 04.02.2015).

⁹⁸ Дебор, Г. Общество спектакля / Г. Дебор. – М.: Логос, 2000.

⁹⁹ См: Там же, С. 23.

¹⁰⁰ См: Там же, С. 23.

¹⁰¹ Дебор, Г. Общество спектакля / Г. Дебор. – М.: Логос, 2000. – С. 29.

¹⁰² См: Там же, С. 34.

общность и всякое критическое чувство размываются в процессе движения, в котором силы, которые могли бы расти посредством разделения, еще не обретены. И продолжил: субъектом истории может стать лишь человек самосозидающий, являющийся господином и обладателем собственного мира, собственной истории, и осознающий правила своей игры. Здесь особую роль играет историческое мышление, которое можно спасти, лишь сделав его мышлением практическим»¹⁰³.

Если воспитанный индустриальным обществом человек массы, ориентированный на поиск материальных ценностей, убежден в том, что от его индивидуальных усилий ничего не зависит, то современность создает принципиально иную ситуацию. Становится очевидно, что для того, чтобы выжить, человеку необходимо использовать другие стратегии.

Одной из главных примет глобализирующегося общества становится замена традиционно сложившихся отношений на безличные, сугубо прагматичные, функциональные, временные, случайные, анонимные. Рыночная экономика усиливает конкуренцию и соперничество, способствует социальному расслоению по доходам и статусам, вызывает распад коллективных связей. Будущее не программируется социальными институтами. Прибывающий в состоянии нестабильности, зависимости от обстоятельств, лишенный коллективной поддержки, человек привыкает рассчитывать только на себя, личную удачу и единственный шанс. Это приводит к усилению индивидуализма.

Не имея традиций, люди находятся в постоянном поиске смысла и в итоге становятся сверхактивными конструкторами своей жизни. Задача современного человека состоит не в реализации определенного предназначения, а в самореализации через создание самого себя. Люди формируют собственную идентичность как более или менее устойчивый контекст, позволяющий утвердиться в правильности жизненной позиции, характере поступков и деятельности.

¹⁰³ См.: Там же, С. 36.

Поль Рикер предложил концепцию нарративной идентичности, вырабатываемой в результате «прочтения» своей жизни в свете произведений социокультурной среды, которая, на наш взгляд, прекрасно раскрывает стратегию современного человека (его умение воссоздавать себя, выявляя и используя символические ресурсы культуры). Философ различает два аспекта личности – тождественность и самость¹⁰⁴. Самость предполагает самоидентификацию. Тождественность заключается в том, чтобы оставаться самим собой несмотря на изменения. Их взаимодействие проявляется в том, что люди способны рассказать о том, кем они были и кем должны быть. В подобном повествовании прошлое, настоящее и будущее представляют единое целое, благодаря чему создается также единство личности. Рассказ о себе имеет функцию самообоснования своего бытия, укрепления жизненных позиций.

Устойчивые взгляды и потребности обуславливают специфику повседневной жизненной активности, составляющую образ жизни, который является одновременно выражением самоидентификации индивида и его консолидации с социальной средой. Утверждение образа жизни как феномена современной культуры свидетельствует об атомизации в обществе. Его труднее поддерживать, чем принадлежность к определенному социальному классу, он предусматривает постоянную индивидуальную активность на всех жизненных планах. Желание изменить жизнь с целью получения качественно новых состояний, выхода на новые уровни бытия становится возможным только при изменении образа жизни, через придание ему ценностного содержания и установление конкретных целей.

Если образ жизни складывается почти автоматически, то ее стиль является результатом работы, постоянного выбора, творческого поиска. Стиль характеризует индивидуальные особенности поведения в повседневной жизни, обусловленные спецификой мышления и оценкой человеком принятых в обществе ценностей. В стиле отражается отношение к

¹⁰⁴ Рикер, П. Время и рассказ. Т. 2. / П. Рикер. – М., СПб.: Университетская книга, 2000.

собственной жизни, в основе его всегда присутствует ценностный стержень, направленный на реализацию цели. Это особый синтаксис, проявляющийся в направленности действий, их результативности и свойствах достигнутого результата.

Объяснением утверждения стиля как феномена современной жизни, вероятнее всего, является то, что он не имеет отношения к количеству. Стиль не предполагает богатства, признания в определенных социальных кругах, серьезных достижений в каких-либо сферах, хотя и является одной из перспективных стратегий обретения успеха. Искусство стиля доступно каждому. Это искусство нахождения простых способов быть уникальным. Оно состоит в том, чтобы делать обычные вещи необычным образом¹⁰⁵.

Искусство стиля связано с умением быть «здесь и сейчас», вырабатывать «уникальную сосредоточенность на текущем моменте, стараясь извлечь из него все богатство жизненного опыта, эмоций»¹⁰⁶, способность улавливать новое в повседневном опыте и представлять его неподражаемым образом. В стиле отражается не сама деятельность и даже не способы ее осуществления, а то, что испытывает действующий человек, только им найденные формы привнесения прекрасного в свою жизнь и умение поделиться этим. (Девиз компании KOTANYI – признанного лидера в производстве специй: «Качество как традиция, вдохновение как образ жизни»). В стиле отражается поиск уникальных способов превращения эмоциональных возможностей в значительные жизненные события в пределах доступных в настоящий момент времени средств.

В искусстве стиля сочетаются материальная составляющая, интеллект,

¹⁰⁵ Основатель производства детского питания, которое уже более 100 лет занимает лидирующее положение на рынке Г. Дж. Хайнц однажды выбрал девиз, ставший элементом стиля его компании «Делайте обыкновенные вещи необыкновенно хорошо!»

¹⁰⁶ См.: Добротворский, И. Л. Самоменеджмент: Эффективные технологии: Практическое руководство для решения повседневных проблем / И. Л. Добротворский. – М.: "Приор-издат", 2003. – 272 с.; Рон, Д. Пять основных фрагментов мозаики жизни [Электронный ресурс] / Д. Рон // http://www.workfromhome.com.ua/books/jim_rohn_04.php (Дата обращения : 15.04.16)

способность контролировать эмоции, степень утонченности вкуса, эстетизм. Все эти качества являются следствием мировосприятия и самоощущения и передаются окружающим через визуальный ряд, сопровождающий поведенческие акты.

Условием и одновременно признаком успеха в современном обществе является умело выстроенный имидж. Г. Г. Почепцов определил имидж как «постоянный процесс репрезентации единичной личности или группы в смысловом пространстве своей эпохи с помощью телесно-знаковых объективаций»¹⁰⁷. Если стиль характеризует индивидуальный настрой, в большей степени жизнь для себя, имидж – образ, создаваемый для других. Это образ-представление, в котором в сложной взаимосвязи соединены внешние и внутренние характеристики социальных субъектов, их роли и функции. Назначение имиджа – подчеркнуть достоинства и скрыть недостатки. Это искусственный образ, формируемый с целью создания впечатления и оказания автоматического воздействия на аудиторию, картинка, намеренно создаваемая в восприятии окружающих, оказывающая на них психо-эмоциональное воздействие. Хороший имидж свидетельствует о том, что человек заботится о своей жизни, карьере, коммуникативных возможностях, предполагает непрерывный контроль над своим поведением и реакциями на него со стороны окружающих. Необходимая самокоррекция при этом связана с сохранением лица(внешней презентации), но не затрагивает установок и взглядов.

В современном мире своеобразным маркером жизни человека становится его пространственное окружение – ландшафт проживания, вещи, предметы, функциональность которых часто заключается в их способности быть средством трансляции определенных значений. Современное общество, как заметил Бодрийяр, ориентируется на видимые формы – образы вещей, людей, событий.

¹⁰⁷ Почепцов, Г. Г. Коммуникативные технологии двадцатого века / Г. Г. Почепцов. – М.: Ваклер, 1999. – С. 48.

Динамично меняющийся мир актуализирует волю человека, который выстраивает свою жизнь в визуально организованном мире через визуально организуемые стратегии. Это требует формирования новых качеств, которые естественным образом возникают в самой культуре и выступают предпосылкой для формирования новых принципов социальной организации.

Информационно детерминируемая реальность меняется с огромной скоростью. Как констатировал американский исследователь Т. Хюлланд: «Для глобальных интегрированных сетей характерно, что все — от компьютерного вируса до наркотиков, от орудий убийства до деструктивной мысли — перемещается свободнее, чем когда бы то ни было, укореняется и приводит ко множеству побочных эффектов. Прежние проявления социальной напряженности дополняются новыми. Современность создает свои формы уязвимости»¹⁰⁸.

У. Бек отметил, что в глобальном обществе усиливается значение экстремальных ситуаций¹⁰⁹. Социальная коммуникация нередко обретает характер кризисной. Г. Г. Почепцов описал условия, в которых протекает кризисная коммуникация, характерная для трансформирующегося общества: «резкое сокращение числа управляемых параметров; смещение в сторону базисных потребностей по шкале А. Маслоу; возрастание роли информации из-за отсутствия четкой и понятной всем интерпретации происходящих событий; изменение каналов коммуникации, переход от официальных в сторону неофициальных»¹¹⁰.

Усиление индивидуализма предполагает независимость человека от социальных стандартов, освобождение из-под власти культуры. Однако оно также предполагает усиление рисков и ответственность каждого отдельного человека за самого себя и за созданную им жизнь.

¹⁰⁸ Хюлланд, Т. Тирания момента. Время в эпоху информации / Т. Хюлланд. — М.: Весь Мир, 2003. — С. 43.

¹⁰⁹ Бек, У. Общество риска. На пути к другому модерну / У. Бек / Пер. с нем. В. Седельнику и Н. Фёдоровой; Посл. А. Филиппова. — М.: Прогресс-Традиция, 2000.

¹¹⁰ Почепцов, Г. Г. Коммуникативные технологии двадцатого века / Г. Г. Почепцов. — М.: Ваклер, 1999. — С. 98.

Характерной особенностью коммуникативной деятельности и социальной активности в любых ее формах в такие периоды становится разработка не только новых моделей порождения информации, но и моделей блокировки информации, которая может приводить к разрушительным последствиям. В этих условиях возрастает роль физиологических особенностей человека, в частности, его способности к восприятию, появляется необходимость в активизации мыслительного потенциала.

Зрение представляет собой основной канал восприятия с максимальными пропускными разрешающими возможностями. Однако видеть — не всегда значит воспринимать. В процессе восприятия (как отражения в сознании человека целостных комплексов свойств предметов и явлений объективного мира при их непосредственном воздействии в данный момент на органы чувств) помимо ощущений (обусловленных чувствительностью сенсорного аппарата) задействован предыдущий опыт. Анализируя процесс восприятия визуальной информации, Психологи пришли к выводу, что основой прямого биоотражения является «узнавание» как нахождение соответствия между предметом и отражением на основе прошлого опыта восприятия подобных объектов. Связанное с осознанием, осмыслением восприятие включает в себя процессы соотнесения и коммуникации воспринимаемого объекта с эталонами, хранящимися в памяти. Сущностью классифицирующей активности психики является готовность мозга воспринимать явления внешнего мира через призму накопленного опыта. «Эта призма по своему внутреннему смыслу есть некий эталон, трафарет, выступающий в качестве центрального звена процесса восприятия. Правоммерно было бы назвать его «образом — представлением»¹¹¹. Визуальное восприятие избирательно. Люди лучше видят то, что хорошо знают. Привычные объекты воспринимаются одномоментно, мало знакомые — структурно развернуто, поэтапно. В последнем случае выдвигается гипотеза о сущности объекта, принимается

¹¹¹ Романов, Ю. И. Образ, знак в искусстве. Философско – методологический анализ / Ю. И. Романов. – СПб.: Российская Академия Художеств, 1993. – С. 9-10.

решение о его категоризации, а затем критически оцениваются его признаки. Постигание сути незнакомых предметов идет естественным путем «проб и ошибок»¹¹². Интенсивнее процесс восприятия, обусловленный интересом, усиливающим концентрацию внимания. То есть, «чувственный образ возникает лишь при наличии активного со стороны субъекта «встречного» процесса перцепции. Образ формирует практика, восприятию нужно учиться»¹¹³.

Каждый акт восприятия (являющийся одновременно актом оценки) представляет собой визуальное суждение, при котором зрительная информация превращается в конечный когнитивный продукт в виде образа (изображения). Такой образ, с одной стороны, способствует формированию обобщенного представления о воспринимаемом объекте, с другой стороны, всегда эмоционально окрашен. Качество информации определяется состоянием сознания воспринимающего. Воспринимая форму, размер, силуэт, цвет, запахи и звуки человек не просто испытывает физиологические ощущения, происходит скачок от физиологических ощущений к представлениям социально-культурного характера.

Таким образом, визуальная связь человека с миром имеет динамический характер, обусловленная физиологически (строением сенсорного аппарата) и культурно (опытом предыдущего взаимодействия) она определяется активностью воспринимающего субъекта.

Перцептивная система является открытой самоорганизующейся

¹¹² У прозревших людей, никогда не имевших зрения, вначале возникает хаос субъективных зрительных впечатлений, которые лишь много позднее начинают соотноситься с объектами внешнего мира, становясь их образами. (См. об этом: Леонтьев, А. Н. Избранные психологические произведения. В 2 т. Т. 2. / А. Н. Леонтьев. – М.: Педагогика, 1983. – С. 130). Причина этого явления состоит в том, что их мозг не имеет опыта обширных наблюдений внешнего облика различных предметов, в их психике отсутствуют визуальные представления о тех или иных классах объектов, поэтому человек не может «узнать» их, то есть, восприняв наблюдаемое как некоторое смысловое целое, соотнести его с уже известным рядом» (Романов, Ю. И. Образ, знак в искусстве. Философско – методологический анализ / Ю. И. Романов. – СПб.: Российская Академия Художеств, 1993. – С. 8).

¹¹³ Романов, Ю. И. Образ, знак в искусстве. Философско – методологический анализ / Ю. И. Романов. – СПб.: Российская Академия Художеств, 1993. – С. 9.

системой, в пространстве которой упорядочиваются связи человека и мира, это активный процесс взаимообмена – и диалога, оформляющего многомерные смысловые грани взаимодействия.

Историю можно рассматривать как результат человеческих усилий, направленных на преодоление противоречия внешнего и внутреннего, объективного и субъективного, проявленную актуализированную часть процесса самоорганизации.

Компьютер стал итогом развития книжной культуры, основанной на линейной письменности. В тоже время компьютер ознаменовал начало нового типа кодирования как синтеза дискретно-континуального способа организации мысли и целостно-визуального, континуального способа кодирования информации. Компьютерный дисплей явил нам феномен текста, обладающего особым многомерным пространством и способного к мгновенной трансформации в любой точке этого пространства.

Обычный вербальный книжный текст, предшествующий данному типу трансляции информации, имеет линейную структуру. Его восприятие и понимание задается автором, который создает иерархию фрагментов текста, излагая определенную тему в соответствии с собственной логикой. В отличие от текстовых документов с линейной последовательной смысловой связью гипертекст имеет сетевую структуру, его отличительная особенность – политематичность. При этом части гипертекста равнозначны. Он изначально ориентирован на чтение с любого места, в любом направлении. Мыслительный процесс происходит как навигация в пространстве сети, включающей в себя разнообразные семиотические системы. Фактически каждое прочтение есть формирование нового текста с определенным типом связи и иерархией. Работа с гипертекстом предоставляет большую свободу и автору, и читателю. Наличие многомерных связей и отсылка к «независимым» источникам, создают ощущение свободы. При чтении гипертекста читатель играет более активную роль, самостоятельно определяя порядок чтения фрагментов и их значимость. Чтение такого текста

независимо от его содержания превращается в творческий процесс, стимулируя интеллект, способности и познавательную активность. Гипертекст активизирует способность руководствоваться собственными убеждениями, выделяя главное, устанавливая причинно-следственные связи, формулировать и отстаивать свою точку зрения.

Процесс создания и осмысления гипертекста актуализирует новое мышление, импульсом для которого является зрительный образ. Американский психолог и философ Р. Арнхеймом в середине XX века ввел в гуманитарную науку термин «визуальное мышление», который обретает новое звучание в качестве доминанты или ведущего концепта для исследований, посвященных формированию мировоззрения человека нового информационного общества.

В философском энциклопедическом словаре, мышление трактуется как «внутреннее, активное стремление овладеть своими собственными представлениями, понятиями, побуждениями чувств и воли, воспоминаниями, ожиданиями <...> с той целью, чтобы получить необходимую для овладения ситуацией директиву»¹¹⁴. Авторы статьи указывают также на тот факт, что «мышление есть немая, внутренняя речь, язык есть озвученное мышление»¹¹⁵.

В свете данного исследования обретает актуальность предложенная русским филологом Н. И. Жинкиным¹¹⁶ гипотеза языка внутренней речи, представленная им в работе «О кодовых переходах во внутренней речи». С точки зрения ученого, внутренняя речь несет в себе предметно-схемный код, в котором отсутствуют материальные признаки слов, а есть изображения, образующие разнообразные группировки. Во внутренней речи связи предметны, т.е. содержательны, а не формальны, конвенциональное правило составляется лишь на время, необходимое для данной мыслительной

¹¹⁴ Философский энциклопедический словарь / Сост. Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблева, В. А. Лутченко. – М.: Инфра-М, 2005. – С. 280.

¹¹⁵ См: Там же, С. 280.

¹¹⁶ Глухов, В., Ковшиков, В. Кодовые единицы внутренней речи. Теория Н. И. Жинкина об особых кодах внутренней речи / В. Глухов, В. Ковшиков // Вопросы языкознания. – 1964. – № 6. – С. 26–38.

операции. То есть зарождение мысли, как показал Жинкин, осуществляется благодаря предметно-изобразительному коду. Механизм человеческого мышления в целом реализуется в двух противостоящих динамических звеньях - предметно-изобразительном коде (внутренняя речь) и речедвигательном коде (экспрессивная речь). В первом звене мысль задается, во втором она передается и снова задается для первого звена. Именно эта двухзвенность механизма человеческого мышления резко отличает его от искусственных устройств с применением формально-логических средств переработки информации. Таким образом, Н. И. Жинкиным была выдвинута и подтверждена экспериментально гипотеза о фундаментальной роли изображения в осуществлении мыслительных процессов.

Один из ведущих исследователей в современной визуалистике В. И. Жуковский определил визуальное мышление как «разновидность рационального отражения существенных связей и отношений вещей, осуществляемого не на основе слов естественного языка, а непосредственно на основе пространственно структурированных наглядных схем»¹¹⁷. Оно обладает относительной независимостью от материальных объектов, существующей практики и сложившегося чувственного опыта и осуществляет связь абстрактного мышления с новой практикой.

В образе визуального мышления превалирует момент репрезентации, но при этом репрезентант сущности класса познаваемых предметов выражен в пространственно – графической, а не вербальной форме. В отличие от вербального, визуальное мышление имеет явно выраженный наглядный характер. Наглядность визуального мышления ориентирована на опережающее отражение действительности, на умозрительное продуцирование конкретных образов прежде неизвестных сущностей и будущих материальных объектов.

¹¹⁷ Жуковский, В. И., Пивоваров, Д. В. Зримая сущность (визуальное мышление в изобразительном искусстве) / В. И. Жуковский, Д.В. Пивоваров. – Свердловск: Изд-во Урал. Ун-та, 1991. – С. 19-20.

Как показал в своих исследованиях И. И. Козлов, «благодаря доминированию рациональной составляющей наглядный образ визуального мышления становится завершающим этапом идеального отражения и первым этапом реализации цели будущего практического действия. Когда образ визуального мышления превратится в новый объект второй природы, может случиться, что в этом объекте обретет индивидуальное бытие та сущность, познание которой ранее было возможно только косвенно, через идеальное отражение, то есть посредством знакового репрезентанта. Теперь эта сущность станет доступной для непосредственного чувственного созерцания. Иначе говоря, наглядность визуального мышления имеет отношение не к сфере воспроизведения объекта в его чистом виде, а к сфере деятельностного воспроизведения, к сфере методов преобразования объекта»¹¹⁸.

Визуальное мышлением обнаруживает связь с мышлением наглядно-образным. Согласно Психологическому словарю, наглядно-образное мышление «связано с представлением ситуаций и изменений в них. С его помощью наиболее полно воссоздается все многообразие различных фактических характеристик предмета, ибо в образе может фиксироваться одновременно видение предмета с нескольких точек зрения»¹¹⁹. Авторы подчеркивают, что одной из основных особенностей наглядно-образного мышления является установление непривычных сочетаний предмета и их свойств, что позволяет провести аналогию между наглядно-образным мышлением и воображением.

Как справедливо отметил В. И. Жуковский¹²⁰, наглядность визуального мышления – особый компонент реального творческого мышления, роль которого подчас трудно переоценить. Исследователь рассматривает

¹¹⁸ Козлов, И. И. Визуальное мышление: эпистемологические и эстетические смыслы / И. И. Козлов / дис. ... кандидата философских наук : 09.00.01 / Козлов Иван Иванович. – М.: Моск. гос. пед. ун-т, 2001. – С. 51.

¹¹⁹ Психологический словарь. 3-е изд., доп. и перераб. / Авт.-сост. Копорулина В. Н., Смирнова М. Н., Гордеева Н. О. – Ростов н/Д: Феникс, 2004. – С. 269.

¹²⁰ Жуковский, В. И., Пивоваров, Д. В. Зримая сущность (визуальное мышление в изобразительном искусстве) / В. И. Жуковский, Д. В. Пивоваров. – Свердловск: Изд-во Урал. Ун-та, 1991.

наглядные образы как элементы картины мира, которые воплощают общечеловеческие воззрения (как концептуальные, так и эмоциональные) на окружающую среду. Их взаимосвязь создает зримые ориентиры в предметно – чувственном мире. Картина мира онтологизируется, исследователь принимает ее за изображение внешнего мира как такового. «С одной стороны, картина мира есть синтез и итог длительных научных и вненаучных процессов отображения мира, а с другой, картина мира вырабатывается научным сообществом как общий план преобразования мира, как адаптированная к реальности магистральная цель предметно – чувственной деятельности»¹²¹, - пишет автор. Следовательно, визуальное мышление выполняет гносеологическую функцию, которая заключается, в трактовке И. И. Козлова, «а) в добывании 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»¹²². А также методологическую функцию - функцию предвосхищения новых способов действия, но не с вербальным, а с модально – чувственным материалом. Предвосхищение – умозрительное представление возможных экспериментальных ситуаций и планов поведения, согласование логических и практических операций. Приблизительное и частичное предвосхищение искомого решения дает возможность вести поиск тогда, когда недостаточно информации для определения точного направления поиска. Кроме того, существует коммуникативная функция визуального мышления – функция дополнения речевого общения в условиях невозможности или недостаточности вербальных способов и средств

¹²¹ См.: Там же, С. 28.

¹²² Козлов И. И. Визуальное мышление: эпистемологические и эстетические смыслы [Текст] / дис. ... кандидата философских наук : 09.00.01 / Козлов Иван Иванович. – М.: Моск. гос. пед. ун-т, 2001. – С. 58.

передачи информации от одного субъекта к другому. Она связана с тем, что визуальное мышление детерминировано пространственно – временными характеристиками мира, примерно одинаково отражаемыми людьми разных национальностей, но не лингвистическими структурами.

Как отмечает П. Родькин, «термин «визуальное мышление» вбирает в себя наглядно-образное мышление и как процесс, и как результат. В целом, под визуальным мышлением понимают не только чисто художественное... субкультурное сознание, но и глобальный гносеологический прорыв»¹²³, акцентируя тем самым внимание на комплексном характере познания, осуществляющемся на основе визуального мышления.

Жуковский указал на специфику познавательной функции визуального мышления, которая состоит в том, что диалектически дополняя понятийное исследование объекта, оно способно эффективно отражать практически любые категориальные отношения реальности (пространственно – временные, атрибутивные, каузальные, экзистенциальные), но не через обозначение этих отношений словом, а посредством их воплощения в пространственно – временной структуре, трансформациях и динамике чувственных образов. Вербальное и визуальное мышление существуют как две данности. Последним «аргументом» в пользу визуального мышления как специфического единства чувства и разума является философский принцип единства чувственного и рационального в процессе познания, объясняющий наличие опосредующих звеньев при переходе от абстрактного мышления к материальной действительности. Визуальное мышление не только схватывает диалектическое противоречие чувства и разума, но идеально конструирует самые различные варианты его разрешения. Это творческий процесс, далекий от автоматизма и знания точных алгоритмов.

Мысленные практики или проигрывание «в уме» воображаемых сцен – эффективны для подготовки, преднастройки к любой деятельности.

¹²³ Родькин, П. Новое визуальное восприятие / П. Родькин. – М.: «Юность», 2003.

Визуальное мышление более конкретно, поэтому только от него (а не от абстрактного мышления) можно непосредственно перейти к практическому преобразованию предметов в соответствии с целевым образом будущего. Визуальное мышление, выполняя онтологическую функцию, наделяет продукты вербального мышления экзистенциальными свойствами; слова условны, в зрительных же образах визуального мышления, родственных обычным чувственным впечатлениям, в значительно большей степени отражена сама реальность. Таким образом, развитие визуального мышления помогает человеку преодолевать стереотипы повседневного восприятия и привычные представления, мешающие видеть мир за гранью обыденности.

Современная информационно детерминируемая реальность заставляет человека оперативно проводить мысленные эксперименты, моделировать варианты развития событий и принимать оптимальные решения, используя соответствующие средства. Искусственная реальность позволяет наблюдать происходящие в ней изменения, проверять гипотезы, ставить эксперименты. Все это активизирует интеллектуальную деятельность, заставляет искать альтернативные варианты и освобождает сознание от устаревших схем. В современных условиях поиск решений сопряжен с ответственностью и риском. Формирующееся в условиях современного социокультурного контекста визуальное мышление предполагает многоплановое масштабное восприятие реальности и умение предвидеть, а значит, предотвращать неэффективные или опасные результаты развития событий.

Ведущей стратегией современного общества становится инновационная деятельность. Инновация становится важнейшим фактором, приводящим к радикальным или постепенным изменениям. Понятие инновации органично для современной культуры. Частица "ин" указывает, на то, что инновация не входит в культуру извне, а возникает внутри самой культуры. Коммуникативность непрерывно становящейся и утверждающей себя через повторение культуры и есть инновационность. Смысл инновационности как феномена культурогенеза состоит в обусловленности социального развития

сообществ внутренними причинами и инициативном творчестве отдельных авторов.

В среде современных специалистов-профессионалов значима технология предвидения, умения видеть еще не осуществившееся и моделировать будущее, иными словами, не приспосабливаться к неизбежным изменениям, а учиться их предвидеть и использовать. Подтверждением тому является востребованность в научно – исследовательской практике технологий сценирования, проектирования, инсайта и форсайта, основывающихся на необходимости визуального проникновения в границы непосредственно не наблюдаемого. Именно образное визуальное выражение конкретного явления, процесса или действия обеспечивает максимальное его понимание и усвоение, позволяет наглядно представить будущий результат деятельности, выстроить последовательность шагов для достижения желаемого, прогнозировать возможные варианты применения, визуально моделировать конструкты любых явлений и ситуаций.

Источником инновационной деятельности является инновационное мышление, в котором объединяются рациональный, интеллектуальный, творческий компоненты.

Можно предположить, что новая картина мира сложится благодаря развитию инновационного мышления, которое сформируется в инновационном образовательном пространстве. Инновационное образование представляется как своеобразная технология, способная обеспечить стабильность процесса создания инноваций. В период глобальной визуализации форм трансляции информации естественным образом обретаются навыки визуального восприятия и формируется визуальное мышление. Развитое визуальное мышление является основанием для формирования инновационного мышления, так как позволяет наглядно представлять целостность мира и его законы, фиксировать свое место, цели и задачи в нем. Оно является одним из необходимых компонентов успешной профессиональной практики, позволяющих осуществлять проектную

деятельность, выстраивать коммуникацию с недоступным материалом посредством создания модели, обладающей качеством чувственной достоверности и позволяющий эффективно познавать исследуемое явление.

Как представляется, наиболее эффективным образовательным посредником в формировании инновационного мышления может стать произведение искусства как своеобразный интеллектуальный инструмент и креативная технология одновременно. Идеалы художественной культуры обладают высокой образовательной способностью благодаря силе их воздействия, обусловленной богатой репрезентативной способностью, позволяющей сформировать представление о многогранном взаимодействии человека и мира¹²⁴.

В современном эстетизирующемся мире основным объектом внимания становится форма. (Эстетическое отношение есть отношение к форме, способ мгновенного узнавания содержания через форму). Привлекательность эстетических форм оказывается значимым ресурсом. Эстетически организованная среда способствует символическому восприятию мира.

Настроенное на символическое восприятие сознание, способное улавливать взаимосвязь явлений и процессов, их гармоничное системное единство, порождает особый способ кодирования, при котором значительно расширяется сфера значений. Любое явление предстает как проявленное представительство других уровней действительности, событие рассматривается в широком контексте многозначного мира. Это стимулирует творческое познание. Образное мышление, символическое сознание позволяет осуществлять связь всего со всем и руководствоваться своими чувствами в конкретной деятельности.

В нестабильные, переходные для общества периоды, когда

¹²⁴ См.: Бахова, Н. А. Искусство как пространство формирования инновационных способностей личности в условиях социальной модернизации / Н. А. Бахова // Человеческое существование в условиях социальной модернизации / Под. ред. Н. В. Омельченко. - Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2012. – С. 362 -375.

интеллектуальные, рационально обусловленные коды перестают действовать, большую роль начинает играть обнаруживающая себя интуиция, делающая человека предельно восприимчивым. При этом сознание находится в состоянии, при котором все виды разграничений (фильтры) исчезают, уступая место ощущению единства с миром. Реалистичное ощущение реакции мира на производимые действия заставляет включиться механизм ответственности. Таким образом, визуально ориентированная культура порождает антропологический опыт, благодаря которому открывается возможность создания картины мира, в которую включен человек как переживающее, чувствующее разумное и обладающее высокой степенью ответственности существо.

В процессе глубоких изменений в социокультурной сфере формируются новые жизненные миры людей, возникают новые потребности и мотивации, социокультурные приоритеты и ценности, изменяются мироощущение и мировосприятие. Современные культурные практики вызваны спонтанно-непреднамеренной адаптацией к постоянно меняющимся условиям существования. Трансформирующаяся реальность выдвигает стратегию индивидуализма. Человек сам устанавливает горизонты и пределы, выбирает модусы жизни. Так общество создает творческий инновационный потенциал. Субъект культурного творчества, используя визуальные формы, вырабатывает новые способы бытия и состояния сознания. Активизация образного мышления ведет к видению мира в его полноте, многозначности, целостности, противоречивости, что необходимо для наиболее полного контакта с реальностью и оптимизации отношений в системе «человек-мир».

В заключении первой главы подведем некоторые итоги. В условиях глобальной социальной трансформации культура совершает визуальный поворот, обеспечивая самосохранение социума и накопление необходимого для построения новой модели социальной организации информационного

ресурса. Жизнеутверждающий потенциал культуры реализуется благодаря использованию визуального образа в качестве доминирующего компонента социальной коммуникации. Как чувственно воспринимаемый результат индивидуально-личностной творческой деятельности, в котором сконцентрирована интеллектуальная, эмоционально-оценочная и художественно-изобразительная информация, визуальный образ способен вызывать резонансные состояния, позволяющие преодолевать культурные и идеологические ограничения, формировать новые смысловые поля, расширяя возможности познающего сознания. Динамично меняющийся мир актуализирует индивидуалистические стратегии субъекта культурного творчества, которые реализуются в визуально-ориентированном социокультурном пространстве. Визуально ориентированное эстетизирующееся пространство способствует повышению чувствительности, более тонкой настройке нервной системы человека, усиливая возможности восприятия, что в условиях рискогенного общества способствует повышению степени ответственности человека и развитию проективного мышления. Природа современного визуального образа в парадоксальном единстве спонтанно-чувственного и утилитарно-прагматичного. Визуальный образ современной социокультурной реальности совмещает в себе художественную и технико-технологическую составляющие, многопланов, открыт для интерпретации, является одновременно носителем информации и технологией ее использования в целях развития и совершенствования человека и общества.

ГЛАВА 2. РОЛЬ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА В СОВРЕМЕННОЙ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКЕ

2.1. ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ КАК ИНТЕГРАТИВНЫЙ КОМПОНЕНТ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

А. С. Ахиезер предположил, что «тайна культуры заключается в нацеливании людей на создание предпосылок для формирования программ преодоления сферы МЕЖДУ, для стимулирования, поддержания, развития способности людей идеально и практически переходить МЕЖДУ уровнями культуры, МЕЖДУ культурой, как исторически сложившимся организованным опытом, и программой воспроизводственной деятельности»¹²⁵. Любая форма человеческой деятельности включает в себя акты переосмысления культуры. Переосмысление, интерпретация указывают на то, что любой стратегически значимый результат человеческой

¹²⁵ Ахиезер, А. С. Философские основы социокультурной теории и методологии / А. С. Ахиезер // Вопросы философии. – 2000. – №9. – С. 12 – 19.

деятельности (то есть обеспечивающий выживание субъекта, предотвращающий его сползание к катастрофической дезорганизации) есть результат способности субъекта квалифицированно пройти сферу МЕЖДУ, создавая смыслы, отвечающие сложности проблем, подлежащих разрешению в процессе этого прохождения. Так устанавливается связь культурных явлений, обеспечивается интеграция бытия в целом.

Культура как система смыслов, знаний, ценностей в их семиотическом выражении составляет базу для коммуникации. В сложные для общества, переходные периоды ключевым элементом коммуникации становится изображение, позволяющее обнаружить новые ресурсы для необходимой обществу интеграции.

Визуальный образ аккумулирует в себе эмоционально-оценочную и чувственно-рациональную информацию. Отражая акты целостной работы сознания, он продуцирует опыт целостного восприятия, стимулируя соответствующие стратегии жизнедеятельности.

Как уже отмечалось, визуальный образ способен снимать автоматизм восприятия, актуализируя состояние «здесь и сейчас», характеризующееся полной вовлеченностью человека в пространственно-временной континуум.

Характеризуя специфику современных визуальных практик, Е. В. Батаева отметила, что если «в основе современной визуальной философии находятся понятия глаза и зрения, вооруженного оптическими приборами дистанцированно разглядывающего предметы внешнего мира, постмодерная практика видения предполагает устранение субъект-объектной разорванности, слияние Видящего и видимого во внимательном и заинтересованном отношении»¹²⁶. Современный человек перевоплощается в «напряженный, все-приемлющий, на-все-направленный Взгляд, распахнутый навстречу новому видеоопыту»¹²⁷. Воссоединившись с миром «Человек-

¹²⁶ Батаева, Е. В. Фланерство и видеомания: современные и постмодерные визуальные практики / Е. В. Батаева // Вопросы философии. – 2012. – № 11. – С. 61 – 69.

¹²⁷ См.: Там же, С. 62.

Взгляд пытается постичь визуальную реальность, осмыслить ее анатомию и механику. Отсюда – повышенный интерес к таким визуальным формам, как фотография, кино, театр, реклама, мода. Как следствие, в постсовременности появляются такие новые философские формы, как философия фотографии, философия кино, семиотика моды, философия рекламы и т.д., которые можно объединить в новом жанре «философии визуальных форм» – философии, интересующейся существованием и функционированием культурных феноменов, задействующих зрительные способности человека»¹²⁸.

Визуально оформленное коммуникативное пространство стимулирует выработку новых стратегий - видеофилии (влюбленности в образы) и видеомании (поглощенностью и захваченностью образами), социальный вуайеризм (массовое желание созерцать то, что скрыто) и социальный эксгибиционизм (стремление «выставлять себя напоказ» и «собирать» чужие взгляды).

Характеризуя популярные современные стратегии, Е.В.Батаева пишет: «Видеофил влюбляется либо в те изображения, в которых он узнает самого себя, которые заставляют вибрировать его бессознательное, либо в те, в которых он встречается со своим альтер-эго, со своим Другим, который может волновать и тревожить именно своей непохожестью и странностью. Видеофил отказывается управлять/манипулировать образной реальностью, – напротив, образ управляет/манипулирует им. Вхождение в образ», «принятие образа», «становление-образом» выражает суть его экзистенциальных практик»¹²⁹.

Видеомания вовлекает современного человека в круговорот зрительных впечатлений, устремляя его к новому визуальному опыту. В отличие от видеофила, видеоман стремится занять зрительный центр: именно он (а не режиссер/фотограф) порождает образы (фильм, фото, спектакль) самим

¹²⁸ См.: Там же, С. 64.

¹²⁹ Ямпольский, М. Язык – тело – случай / М. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 301.

фактом своего присутствия актом смотрения на изображение. Взгляд видеомана, преследуемого жаждой все увидеть и все рассмотреть, бессознательно отождествляется с видеокамерой, с фотоаппаратом, пытается воспроизвести движение видеосъемки, воссоздать видение режиссера/фотографа/оператора, ощутить себя сопричастным и сопричастующим в видеодействе.

Человек увлечен зрелищностью, становится тонким ценителем образности, обретает утонченный эстетический вкус, концентрируя внимание на визуальных феноменах, которые способны поразить воображение, заставить размышлять, искать свое место в видеомире. В нем развивается чувственно-телесное интуирование (термин А. А. Грякалова).

По мнению одного из ведущих теоретиков визуального поворота В. Беньямина, появлению нового вида искусства всегда предшествует формирование некой социальной потребности, которая не может быть удовлетворена в условиях существующей культуры¹³⁰. Так, современный кинофильм лишается ауры классического искусства, его цель — шокировать аудиторию, которая из элитарной превращается в массовую, но «вместе с тем кинематографические методы изображения реальности, подобно психоанализу, позволяют обнаружить и проанализировать то, что глубоко скрыто за поверхностью феноменов и недоступно невооруженному человеческому взгляду. С помощью средств кино, в рамках которого стало возможным точное и подробное воспроизведение разных аспектов и элементов действительности, произошло обогащение и углубление восприятия самых повседневных, обыденных феноменов. Сквозь призму объектива кинокамеры заурядные явления и вещи зачастую предстают под совершенно неожиданным ракурсом. Кино предоставило человеку возможность заново открыть и изучить, казалось бы, абсолютно знакомый

¹³⁰ См.: Ажимова, Л. В. Философское осмысление феномена кино В. Беньямином / Л. В. Ажимова // Вопросы философии. – 2013. – № 1. – С. 86.

мир»¹³¹.

В статье «Абсолютная пространственность» Флоренский оговаривал следующее: «...Зрительное пространство - пространство наиболее значительное по своим размерам. ...Все же другие восприятия ведут к соответствующим пространственным, более тесным и еще менее способным дать почву для понятия о пространстве бесконечном. Мускульное чувство, слух, обоняние, термическое чувство, наконец, вкус — вероятно, в таком порядке следует расположить все способности, дают убывающий ряд пространств, все ближе стягивающихся около самого человека»¹³². Зрение как вид восприятия обладает наибольшими возможностями структурного и пространственного отображения.

Глаз - самый активный из органов чувств: он перемещается в горизонтальной и вертикальной плоскости, его шарообразная форма и минимальное трение при движении обеспечивают свободное перемещение, способствующее быстрому анализу пространственного окружения.

Как заметил Р. Арнхейм, благодаря активности зрительного органа восприятие визуального образа имеет активный динамический характер. При полной неподвижности окружающего пространства и субъекта при зрительном восприятии исключена статичность внешнего мира. Как известно, процесс познания имеет непрерывный динамический характер. «Только активное исследование может исправить ошибку восприятия, хотя чисто интеллектуальное знание не позволяет сделать этого. Чтобы перцептивное знание и интеллектуальное совпадали, требуется действие»¹³³. Можно предположить, что познавательные способности человека соотнесены с физиологией органа зрения.

Взгляд одновременно и нейтрализует дистанцию и не в состоянии ее

¹³¹ См.: Там же, С. 90.

¹³² Флоренский, П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П. А. Флоренский. — М.: Мысль, 2000. — С. 287.

¹³³ Грегори, Р. Л. Разумный глаз: Как мы узнаем то, что нам не дано в ощущениях / Р. Л. Грегори. — М.: Едиториал УРСС, 2003. — С. 29.

устранить. Дистанционный характер зрения обеспечивает человеку не только широкий охват познаваемого материала, но и большую свободу по отношению к нему, а значит, и большую объективность в его отображении. «Рассматривая объекты, человек не испытывает на себе эффектов их прямого воздействия. В зрительном восприятии объект отделен от перцепции, благодаря чему оно и поднимается на уровень созерцания, наблюдения, являясь источником и своего рода протоформой всякого познания»¹³⁴.

Человек имеет парные органы зрения и слуха. «При обработке полученной в процессе восприятия информации происходит перекрещивание функций двух полушарий мозга. Вся информация, получаемая из правого поля зрения обоих глаз, поступает в левое полушарие мозга, обеспечивающее возможность дискретного восприятия информации, а вся информация из левого поля зрения обоих глаз – в правое полушарие, ответственное за целостное восприятие. Левое полушарие обуславливает работу логико-вербального мышления с его аналитической стратегией, ориентированной на выявление некоторых, существенных для анализа признаков и отношений, жестких причинно-следственных связей. С деятельностью правого полушария связано пространственно-образное мышление. В результате обработки полученных мозгом сигналов, с одной стороны, создается многозначный контекст с множественными «размытыми» связями, с другой, формируются условия для организации однозначного контекста, необходимого для успешной коммуникации»¹³⁵.

В отечественной литературе по эпистемологии и теории познания достаточно широко распространена точка зрения, согласно которой «живое созерцание» и образное мышление обеспечивает восприятие мира во всей его

¹³⁴ См.: Крючкова, В. А. Зрение и изображение: о познавательном характере художественного образа [Электронный ресурс] / В. А. Крючкова // Крючкова В. А. Антиискусство : теория и практика авангардистских движений. М.: Мысль, 1985. URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/teoriya-i-praktika-avangardistskih-vizheniy2.html> (дата обращения: 05.02.2015).

¹³⁵ Меркулов, И. П. Когнитивная эволюция / И. П. Меркулов. – М.: Российская политическая энциклопедия, 1999. – С. 58-59.

полноте, многозначности, целостности и противоречивости, что крайне необходимо для наиболее полного контакта субъекта с реальностью и его эмоциональной стабильности.

В работе, посвященной исследованию когнитивной эволюции, И. П. Меркулов определил культуру как «субстанцию», в которой мышление как процесс обработки когнитивной информации обретает свое конкретно – историческое измерение и содержание. Конкретный доминирующий когнитивный тип мышления всегда способствует формированию и развитию культуры только определенного типа. «В основе научно – технической культуры лежит ценностная ориентация на анализ жестких причинно – следственных связей и устремленность на активное изменение мира, которые определяются возможностями доминирующего знаково – символического (логико – вербального) мышления и которые, в свою очередь, способствуют его дальнейшей эволюции. Культура собирательства и охоты, а также аграрная культура, на основе которой сформировались древние и некоторые современные восточные цивилизации, базируются на иных мировоззренческих и познавательных ценностях – эти ценности ориентируют людей на целостное, нерасчлененное восприятие мира, на созерцание и приспособление к нему как неизменной данности. Они определяются возможностями стратегии обработки когнитивной информации, присущей преимущественно образному мышлению, и могут, в свою очередь, направлять его эволюцию. Таким образом, когнитивную эволюцию можно рассматривать как смену доминирующих когнитивных типов мышления, как постепенный переход от преимущественно образного, правополушарного мышления к мышлению преимущественно знаково – символическому (логико – вербальному), левополушарному, а также как развитие последнего в условиях современной цивилизации. Это, естественно, предполагает не только изменения в способах и стратегиях обработки когнитивной информации, но и (в силу наличия прямых и обратных связей между генами и культурой) радикальные культурные сдвиги, трансформации

мировоззренческих ценностей»¹³⁶.

По данным специальных психо-физиологических исследований, последние двадцать лет наблюдается глобальный сдвиг от относительной доминанты левого полушария («ведающего» логическим мышлением и оперирующего абстрактными понятиями) к усилению активности правого (имеющего непосредственное отношение к чувственно-образному и интуитивному познанию). Это говорит об увеличении значимости чувственно-образного и интуитивного знания в информации, которой мы будем располагать¹³⁷.

Динамизм внешнего мира оказывается «созвучным», резонансным, в чем-то симметричным эволюции универсального и уникального биологического органа, каким является человеческий мозг. Иными словами, становление цивилизации будущего имеет в качестве основания «внутри» человека гармоничное взаимодействие полушарий, а вернее, всего головного мозга в целом.

В настоящее время все чаще звучат мысли о возврате современных людей в дописьменную эпоху через актуализацию первобытных схем мышления. По этому поводу хотелось бы заметить следующее. Системы описания мира, представленные в науке, все более углубляются и специализируются, однако при этом утрачивается понимание мира как единого целого, реальность заменяется ее теоретической моделью. Обращение к истокам культуры всегда плодотворно ибо детство культуры характеризует способность познавать мир во всей полифонии ассоциативных связей не расчленяя и не дробя единое логикой анализа. Среди профессионалов давно утвердилось мнение, что целостное художественное мышление наиболее активно развивается в детском дописьменном возрасте, когда эффективно и естественно работает

¹³⁶ Меркулов, И. П. Когнитивная эволюция / И. П. Меркулов. – М.: Российская политическая энциклопедия, 1999. – С. 62-64.

¹³⁷ Андреев, И. Л. Осторожно с часами истории (Методологические проблемы цивилизационного процесса) / И. Л. Андреев // Вопросы философии. – 1998. – №9. – С. 38-53.

сенсорная система, не нарушено аудиотактильное единство, а природная координация, подвижность, гибкость обеспечивают единство перцептивного и интеллектуального знания¹³⁸. Взрослых порой поражает проницательность детей. Видение ребенка обусловлено его открытостью, искренностью, которая позволяет ему видеть открытость бытия. С взрослением острота видения ослабевает, проявляясь лишь в исключительные моменты жизни. Без воли к созерцанию и должного поддержания способности видения, взрослеющий человек утрачивает дар видения внутренним взором. С исчезновением неравнодушного пристрастного художественно-поэтического восприятия мира гаснет воображение, резко меняется масштаб осваиваемой человеком информации.

Важный аспект роли визуального образа в воссоздании целостности позволяют понять исследования дописьменной культуры. Устная речь, как указывал Ю. М. Лотман, органически включается в синкретизм поведения, тяготеет к недискретности и континуумной структуре сознания и бытия. Письменная речь – итог искусственного перевода многоплановой системы устной речи в структуру вербального, последовательного текста, она дискретна и линейна. Ю. М. Лотман рассматривал письменную форму речи как результат ряда целенаправленных искусственных усилий для создания упорядочивающего языка, призванного играть метаязыковую роль в системе культуры¹³⁹. Появление печатной книги, по мнению Ж. Бодрийяра, стало

¹³⁸ По мнению многих исследователей искусства и мастеров-профессионалов, изучение письменности - технологии структурирования информации является порогом для освоения многих видов деятельности, прежде всего, спорта, балета, музыки, рисования, иностранных языков. Высокие достижения в этих сферах осуществляются, как правило, людьми, которые осваивали эти виды деятельности в дошкольном возрасте. Известный венский музыкант и педагог Карл Орф не допускал детей в свою музыкальную школу, если они уже научились читать и писать. При развившейся при этом склонности к структурирующему знаково-вербальному восприятию мира выработка аудиотактильных способностей, необходимых музыканту, становится, по его мнению, безнадежным делом. См. об этом: Леонтьева, О. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа / О. Леонтьева / пер. с нем. под ред. Л. А. Бареноойма. – Л.: Наука, 1970.

¹³⁹ Лотман, Ю. М. Устная речь в историко-культурной перспективе// История и типология русской культуры / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2002. – С. 327 – 328.

началом фундаментального принуждения к систематизации, которое оказывает цивилизация в силу своей технической сущности¹⁴⁰.

Устная культура ориентирована на воссоздание смыслообразов, письменная – умножение, производство образцов информации. М. Маклюэн указывал, что овладев технологией книгопечатания человечество вступило в эпоху ускорения, эпоху сегментации действий, функций и ролей. Дискретность, разделение - это растворение, нейтрализация реальности путем аналитической диссоциации чувств и визуальной сегментации. «Именно субстанцию раздробленного, отфильтрованного, переинтерпретированного согласно техническому и «легендарному» коду мира мы потребляем. Потребляем все содержание мира, всю культуру, трактуемую индустриально в конечных продуктах, в системе знаков, из которой испарилась всякая событийная, культурная или политическая ценность»¹⁴¹.

Сокращенное восприятие мира неизбежно приводит к его упрощенному пониманию¹⁴². В результате изобретения текстовых книг, рабочее поле зрения ощутимо сузилось, так как размер страницы текста во много раз меньше данного человеку природой поля зрения. Существенно уменьшилась скорость обработки информации, так как созданный эволюцией для быстрого симультанного восприятия огромных массивов информации, мгновенного выделения из нее наиболее важных сведений и быстрого принятия решения, зрительный анализатор вынужденно начал работать в искусственно замедленном и потому неэффективном режиме. Искусственно отключив значительную часть периферийного зрения, читатели деловой литературы, программисты и пользователи обречены на частичную «слепоту», так как в условиях ослабления периферического зрения и при

¹⁴⁰ Бодрийяр, Ж. Общество потребления / Ж. Бодрийяр. – М.: Республика, 2006. – С. 160.

¹⁴¹ Маклюэн, М. Галактика Гутенберга / М. Маклюэн. – М.: Академический проект, 2005. – С. 187.

¹⁴² Маклюэн, М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / М. Маклюэн. – М.: Кучково поле, 2003. – С. 96.

резком доминировании центрального зрения ослабляется работа интуиции¹⁴³.

Визуальный поворот в культуре стимулирует развитие других стратегий.

Подобно языковой метафоре образ обладает преимуществом создания неожиданного и непредсказуемого смысла, тем самым, как-бы наращивая и трансформируя информационное поле. Как известно, метафора создает прежде всего новый взгляд, новое видение предмета, устанавливает новую точку зрения на него. Образ также служит своеобразной призмой для нового видения. Визуальный образ – многоаспектная метафора, понимание здесь носит ризомный и многоплановый характер. Как показал П. Рикер, информационная ценность метафоры объясняется усилением семантической роли ощущения и воображения¹⁴⁴. В метафорическом выражении, передаваемом визуальным образом, эта роль усилена максимально. Образ является следствием работы воображения – активизирующейся в условиях недостатка информации способности сознания создавать ранее не существующие конструкции. Организуя пространство коммуникации, образ увеличивает интеллектуальные и эмоциональные ресурсы человека, его познавательные, творческие, коммуникативные возможности, обеспечивая, тем самым, установление многообразных связей, способствующих преодолению разобщенности, противоречий, кризисов в обществе¹⁴⁵.

Визуальные формы в современном коммуникативном пространстве, позволяют формировать новые смысловые поля, задавая специфическую логику восприятия информации снижают критичность мышления, способствуют либерализации и демократизации социальных отношений, связывают локальные анклавы через преодоление языковых, национальных, идеологических различий, способствуя тем самым поддержанию социальной

¹⁴³ Поддьяков, Н. Н. Новый тип иллюзий при зрительном восприятии движения / Н. Н. Поддьяков // Мир психологии. – 1999. – № 2. – С. 199-202.

¹⁴⁴ См.: Рикер, П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение / П. Рикер // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 416 – 435.

¹⁴⁵ В данном контексте, на наш взгляд, уместно вспомнить утверждение Р. Рорти о том, что интеллектуальный и нравственный прогресс достигаются в ходе выработки полезных метафор, а не в ходе истории понимания мира .См.: Рорти, Р. Философия и Зеркало Природы / Р. Рорти. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1997. – С. 102.

целостности.

Образные картины могут вызывать у зрителей неоднозначные, а порой противоположные оценки и мнения. Однако расширение информационного поля и возможностей восприятия способствует накоплению ресурсов понимания.

В современном мире культуротворческая деятельность осуществляется, главным образом, посредством мультимедийных технологий. Как констатировал М. Кастельс, самая важная черта мультимедиа состоит в том, что они охватывают в своей сфере большинство видов культурного выражения во всем их разнообразии. Их пришествие равносильно концу разделения, даже различия между визуальными и вербальными средствами массовой информации, общедоступной и высокой культурой, развлечениями и информацией, образованием и пропагандой. «Все проявления культуры от самых элитарных до самых популярных, соединяются в цифровой вселенной, которая связывает в гигантском супертексте прошлые, настоящие и будущие проявления коммуникативной мысли. Делая это, они делают виртуальность нашей реальностью»¹⁴⁶. Исторически специфичным в новой коммуникационной системе, - писал М. Кастельс, «является не формирование виртуальной реальности, а строительство реальной виртуальности»¹⁴⁷. Все выражения из всех времен и всех пространств смешиваются в гигантском гипертексте, постоянно реорганизуемом и доступном в любое время и из любой точки пространства. Эта виртуальность есть наша реальность вследствие того, что именно в этом поле вневременных, лишенных определенного места символических систем мы конструируем категории и вызываем образы, формирующие поведение¹⁴⁸.

Действительно, объединенные в сеть персональные компьютеры создали

¹⁴⁶ Кастельс, М. С. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. С. Кастельс. – М.: Изд-во ГУ ВШЭ, 2000. – С. 352.

¹⁴⁷ См.: Там же, С. 352.

¹⁴⁸ См.: Там же, С. 352.

деперсонализированную реальность, которая конкурирует с исходной. Материальный, физически проявленный мир часто выступает лишь как архив, откуда отбирается или заказывается необходимое для производства образов.

Образы создают тотальную сеть – киберпространство, которое включает все новые регионы и социальные группы. «Образы, смыслы и значения информации, доносимые медиа, столь же невещественны, эфемерны, идеальны, сколь неустранимо материальны, и физически ощутимыми предстают средства их доставки. Как таковое медиа есть причина того, что видимость предстоит нам в ее предметно-вещественном виде, в виде норм и правил, в виде законов изменяющегося мира. Медиа есть условие, собирающее и соединяющее людей в целостность и проявляющее результат их усилий в формировании новой реальности. Они – условие целого, его исток и способ воспроизводства»¹⁴⁹. Как заметил Савчук, «когда присутствие целого разлито в обществе, когда оно заявляет о себе во всех жизненных проявлениях, тогда медиафилософ своими концептами находит резонанс с душами, излишне стесненными порядком и принуждаемыми к порядку, тяготившимися им. Когда же общество разорвано, атомизировано, не собрано, когда порядка нет, а идентификационные механизмы выстраиваются помимо, а зачастую и вопреки непосредственному окружению, тогда целое актуально, оно востребовано временем. Его форма требует политического прагматизма (цинизма), расчета и калькуляции. Негативные последствия обретения целого, принимаемые решения на пути к целому, принуждение к порядку будут всегда»¹⁵⁰.

Обусловленное процессами глобальной трансформации состояние

¹⁴⁹ Савчук, В. В. Феномен поворота в культуре XX века [Электронный ресурс] / В. В. Савчук // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – № 1(10). – С. 93 – 108. (Дата обращения 15.01.2016).

¹⁵⁰ Савчук, В. В. Феномен поворота в культуре XX века [Электронный ресурс] / В. В. Савчук // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – № 1(10). – С. 93 – 108. (Дата обращения 15.01.2016).

социокультурного пространства становится открытым для различных концептуализаций, для открытия и исследования множества пространств. На наш взгляд, картину современной социокультурной реальности очень точно характеризуют идеи Кастельса о превращении пространства мест в пространство потоков и об индивидуализации времени. Под пространством потоков Кастельс понимает материальную организацию социальных практик, которые формируют сетевое общество: «под потоками я понимаю целенаправленные, повторяющиеся, программируемые последовательности обменов и взаимодействий между физически разъединенными позициями, которые занимают социальные акторы в экономических, политических и символических структурах общества»¹⁵¹. Продуктивен также образ пространства проектов, в котором делается акцент на те или иные аспекты пространственных конфигураций в сетевом обществе. Проект как некоторый результат становится точкой отсчета и масштабом для множества движений в социуме. Именно проекты служат центром координации множества разнонаправленных процессов, фактором интеграции в обществе.

Можно утверждать, что в настоящее время намечена четкая тенденция к объединению людей на основе свободного интереса, а это свидетельствует о преодолении усилившейся атомизации и является важной предпосылкой для грамотного моделирования нового общества. Как отметила А. Демшина, «на субкультурном уровне виртуальная реальность оказывается хорошей почвой для создания и существования большого количества формальных и неформальных объединений, которые часто самоорганизуются параллельно и независимо от официальных институций и активно формируют собственные модные стандарты. Неограниченные возможности общения, поиска «собратьев по разуму», не скованные возрастными или пространственными пределами, приводят к формированию сложного транскультурного и

¹⁵¹ Кастельс, М. С. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. С. Кастельс. – М.: Изд-во ГУ ВШЭ, 2000. – С. 64.

транснационального пространства»¹⁵².

В современных обществах доминирует понятие часового времени. Временная организация, природные ритмы и социально детерминированный порядок следования характеризуют местности всего мира. Время не может расщепляться как это свойственно потокам информации, но именно потому, что пространственные и информационные потоки становятся таковыми благодаря причастности времени, время также способно индивидуализироваться, как отметил М. С. Кастельс. Каждый субъект может организовать общий ресурс времени исходя из своих задач, представлений, возможностей. То есть располагает свои действия в общем времени так, чтобы реализовывать индивидуальные стратегии. Так линейное, необратимое, измеримое, предсказуемое время дробится на фрагменты в сетевом обществе.

В современном динамичном социокультурном контексте ускользает не только длительность астрономического времени, но и сама «временность» бытия. Время становится событийным. Характеристика эпохи постмодерна, - по мнению Ф. Джеймисона, - трансформация реальности в образы и фрагментация времени в серию повторяющихся настоящих¹⁵³. «Историчность, одна из форм «сжатия времени», ныне сведена к нулю – она стала простым «цитированием», растворяющимся остатком, где временная последовательность разворачивается в «present continue», непреходящем настоящем»¹⁵⁴. Основные ценности и интересы конструируются независимо от прошлого или будущего, в компьютерной коммуникативной сети, где все выражения или мгновенны, или лишены какой-бы то не было

¹⁵² Демшина, А. Ю. Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX – начало XXI вв. [Электронный ресурс] / А. Ю. Демшина – URL: http://thelib.ru/books/a_yu_demshina_v_kontekste_vizualnoy_kultury_vtoraya_pоловина_hh_nachalo_xxi_vv-read.html (Дата обращения 15.01.2016).

¹⁵³ См.: Джеймисон, Ф. Постмодернизм и общество потребления / Ф. Джеймисон // Логос. – 2000. – №4. – С. 63-77.

¹⁵⁴ Бодрийяр, Ж. Соблазн / Ж. Бодрийяр. – М.: Ad Marginem, 2000. – С. 100.

последовательности.

Мы становимся свидетелями трансформации времени: в медиареальности происходит «смешивание времен и создание вечной вселенной, не саморасширяющейся, но самоподдерживаемой, не циклической, но случайной, не рекурсивной, но инкурсивной: вневременное время, использующее технологию для того, чтобы избавиться от контекстов своего существования и избирательно присваивать любую ценность, которую мог бы предложить каждый контекст вечно-настоящему» - констатировал М. Кастельс¹⁵⁵.

«Ход самих вещей показал нам, что континенты утрачивают географические очертания и дают проявиться телеконтиненту всемирной практически мгновенной коммуникации»¹⁵⁶. В связи с ускорением коммуникационных процессов во многом изменяется восприятие пространства и времени. Пространство становится глобальным, меняет качество - его составляющими оказываются не физические объекты, а информационные знаковые структуры, обладающие конкретно-чувственным воздействием. За счет увеличения роли визуальных образов и количества привносимой ими информации пространство уплотняется. За счет быстроты восприятия и компактизации информации время сжимается. (Как указала М. Кухта, «зрительное восприятие, как и культурное восприятие в целом, обладает чрезвычайно широким диапазоном глубины проникновения в существо формы: от поверхностных, мгновенных, экономных характеристик до многоуровневого развертывания образа во времени»)¹⁵⁷.

Визуальный образ возникает как результат взаимодействия с внешним миром, обладающим набором специфических черт, фиксирует впечатление от пространственных объектов в определенный момент времени. Отражая

¹⁵⁵ Кастельс, М. С. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. С. Кастельс. – М.: Изд-во ГУ ВШЭ, 2000. - С. 403.

¹⁵⁶ Вирильо, П. Информационная бомба. Стратегии обмана / П. Вирильо. – М.: Гнозис, 2002. – С. 14.

¹⁵⁷ Кухта, М. С. Восприятие визуальной информации: философия процесса / М. С. Кухта. – Томск: Изд-во Томского гос-го пед. Ун-та, 2004. – С. 163.

состояние воспроизводящего его человека, он несет в себе характеристики времени, представляя хронотоп события, сопровождающего его воспроизводство. Локальные пространства, места обуславливают, структурируют, материально определяют составляющие коммуникативного процесса, задают способ интерпретации и определяют уровни понимания. Коммуникация становится глобальной, то есть трансформируется в глобальную коммуникацию многочисленных локальных сетей. «Новые СМИ преодолевают пространство и время, устраняют национальные границы, связывая в единую цепь весь мир»¹⁵⁸. В современной культуре визуальный образ создает состояние пространства и ритмику времени, обеспечивая вхождение человека в бытийственные потоки, а чаще, их создание, отражая стремление человека к целостности и восстанавливая целостность его восприятия.

Согласно концепции Г. М. Маклюэна, эпоха масс-медиа и электронной информации радикально меняет и среду обитания человека, и его самого. Большинство ведущих мыслителей современности едины в мысли о том, что человечество вступило в новую фазу эволюционного развития... Очевидно, что основным фактором нового витка социально-антропологического развития стали социокультурные условия новой социальной реальности.

М. К. Мамардашвили считал, что «мышление требует почти сверхчеловеческого усилия, оно не дано человеку от природы; оно только может состояться – как своего рода пробуждение или пра-воспоминание – в силовом поле между человеком и символом»¹⁵⁹. Реальность, так, как она переживается, всегда была виртуальной - она переживалась через символы, которые всегда наделяют практику некоторым значением, отклоняющимся от их строгого семантического определения. Визуальный образ, являясь доминантой в коммуникативном пространстве, меняет структуры мышления,

¹⁵⁸ Маклюэн, Г. М. Галактика Гуттенберга: Становление человека печатающего / Г. М. Маклюэн. – М.: Кучково поле, 2005.

¹⁵⁹ Мамардашвили, М. К. Как я понимаю философию / М. К. Мамардашвили. – М.: Прогресс, 1992. – С. 71.

стратегии действия и познания мира. В настоящее время это уже не спонтанный, а описываемый в науке и осознаваемый творческой элитой процесс.

Визуально ориентированная культура делает восприятие человека более целостным, человек интегрирует в сознании большее количество факторов, качеств, свойств, состояний, оказывается способным создавать новые описания мира и стратегии взаимодействия с ним. Совмещая в себе рациональные и иррациональные составляющие, визуальный образ специфическим образом воздействует на состояние воспринимающего, снимая ограничения формальной логики, языка, идеологии увеличивая ресурсы понимания и способствуя интеграции. Эти свойства образа используются в медиасредах, связывающих в единую сеть весь мир, способствуя объединению людей на основе новых интересов и ценностей.

2.2. ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ И ЕЕ КРЕАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ

В современных исследованиях все чаще высказывается положение о том, что именно культура становится главной предпосылкой изменений и основанием для выбора путей организации социальной реальности. По наблюдению современного социолога А. Турена, «в западной модели развития, прежде всего, изменяется культура: появляются новые знания и новая техника, связанные с видоизменением нравов и производительных сил. Затем появляются новые социальные действующие лица с их манерой действовать. Еще позже реорганизуется политическая система и устанавливаются новые формы организации. Наконец, кристаллизуются идеологии, которые соответствуют интересам заново сформировавшихся действующих лиц»¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Турен, А. Возвращение человека действующего: Очерк социологии / А. Турен. – М.: Научный мир, 1998. – С. 196.

Ценности культуры всегда сплачивали и консолидировали общество на основе общих целей и представлений о путях их достижения, диктовали правила поведения и характер выстраивания отношений между людьми. Современная визуально ориентированная культура становится универсальной основой развития и обновления социума: она определяет изменения в сфере политики, экономики, науки, образования. Причем изменения эти связаны уже не столько с новыми технологиями, сколько с формированием нового взгляда на жизнь, новых подходов к развитию человеческих отношений.

Эклектичная, мозаичная, непрерывно меняющаяся культура несет в своем поле конвенции коллективного существования, которые обуславливают выбор стратегий социального взаимодействия. Особенность этих стратегий в том, что они способны обновляться в процессе общественной модернизации, обеспечивая возможность адаптации к новым условиям жизни.

Специфика визуально ориентированной культуры в том, что в ее воспроизводстве значительную роль играет воображение. Исследования в области психологии свидетельствуют о том, что воображение человека развивалось в процессе общественно – исторической практики, потребовавшей отвлечения от непосредственного отражения реальности и создавшей необходимость существовать и действовать в усложнившейся предметной среде с неполной информацией¹⁶¹. Воображение представляет собой процесс мысленной трансформации реальных отношений и объектов, преобразование чувственных образов памяти в условиях неопределенности, которая проблематизирует ход рационально-логического мыслительного процесса. Природа воображения интуитивна, надсознательна. Его суть состоит в фиксации деталей, значимых для достижения цели и экономичном выстраивании новой целостности на основе новых связей, отношений. Воображение – фундаментальный процесс, открывающий человеку новые

¹⁶¹ Гостев, А. А. Психология вторичного образа / А. А. Гостев. – М.: Изд- во «Институт психологии РАН», 2007.

горизонты видения и определяющий возможности перевоссоздания мира.

Воображение современного человека имеет свои особенности, главная из которых в том, что оно носит преимущественно активный характер. Динамично развивающийся мир не позволяет уходить в мир грез и бесплотных мечтаний. Сингулярный лишенный идентичности человек, выстраивающий свою жизнь в рискогенном обществе вынужден использовать ресурсы сознания, активизировать проективную мыслительную работу. Он сознательно, усилием воли вызывает в своем сознании образы, постоянно испытывая свои внутренние возможности. Постоянно рекомбинируя элементы знания, приходит к новым результатам, дающим эмоциональное подкрепление для новых поисков, создания новых материальных и духовных ценностей. По утверждению американского психолога Михая Чинсентмихайи: «эмоциональная составляющая реализации человеком своих возможностей – передний край эволюции»¹⁶². Отметим здесь, что визуально ориентированная культура создает особое состояние сознания как совокупность ментальных, эмоциональных качеств, определяющих способность восприятия, мотивацию и характер деятельности, в котором значительную роль играют эмоции и воображение. Это состояние близко к состоянию вдохновения, являющегося основой творчества.

Современное социокультурное пространство многопланово, полистилистично, эклектично. Многообразные визуальные структуры, среди которых значительную роль играют даже копии, оригинал которых никогда не существовал, работают на повышение активности человека, активизацию креативности. Если творчество - «деятельность по созданию новых материальных и духовных ценностей, имеющих социальную значимость, которая определяется творческими возможностями личности – гибкостью ее интеллекта, развитым творческим воображением и интуицией, способностью

¹⁶² Чинсентмихайи, М. Поток: Психология оптимального переживания / М. Чинсентмихайи. – М.: Смысл: Альпина-нон-фикшн, 2011. – С. 17.

преодолевать шаблонные стереотипы, высокой мотивацией к поиску нового, личностной потребностью к самоактуализации»¹⁶³, то креативность, по определению американского психолога Элиса Пола Торренса, «способность индивида к нестандартному, творческому мышлению, чувствительность к проблемам и поиску путей их решения, способность к гибкому мышлению и выдвижению новых идей; чувствительность к дисгармонии имеющихся знаний»¹⁶⁴. Творчество и креативность имеют одну природу, но если обязательными составляющими творчества являются вдохновение, способности и талант, то креативность представляет собой технологический элемент творчества.

Креативность визуально ориентированной культуры проявляется в игровом подходе к реальности, прослеживаемом на всех уровнях творческом использовании материалов, творческом соотношении, свободном варьировании жанровых границ, задается отсутствием автоматизма в восприятии информации.

Калейдоскопичные композиции культуры собираются благодаря всматривающемуся взгляду, который исходит из опыта повседневной жизни людей. А. Л. Дроздова определила статус повседневности как локального и специфического понятия, связанного с современностью. Нельзя не согласиться с тем, что сегодня повседневность - ключевое понятие, отвечающее за поддержание смыслового порядка и его гармонизацию¹⁶⁵. В условиях социальной трансформации, когда не работают социокультурные ориентиры, разрушаются общепризнанные нормы и даже глубинные сферы межличностных отношений претерпевают серьезные структурные изменения, зоны комфорта, островки стабильности обнаруживаются в

¹⁶³ Еникеев, М. И. Психологический энциклопедический словарь / М. И. Еникеев. – М.: Проспект, 2010. – С. 478-479.

¹⁶⁴ Torrance Tests of Creative Thinking: Norms technical manual (Research Edition). Princeton, NJ: Personnel Press.

¹⁶⁵ Дроздова, А. Л. Трансформация повседневных практик человека: от текста к визуальному образу [Электронный ресурс] / А. Л. Дроздова // Теория и практика общественного развития. – 2012. – №10. URL: <http://teoria-practica.ru/rus/files/arhivzurnal/2012/10/kulturologiya/drozdova.pdf> (дата обращения: 15.02.2015).

обычных житейских делах, сиюминутных, но повторяющихся переживаниях, повседневных практиках. Высокие технологии, глобализация, гибкие формы труда, нарастание рисков и доминирование визуальности привели к тому, что люди стали острее ощущать и осознавать свой динамично меняющийся и во многом удивительно новый «жизненный мир».

Современная повседневность не регулируется традиционными и устойчивыми образцами интерпретации реальности, она характеризуется не столько групповыми или институциональными предписаниями, действием обычаев, коллективными привычками и нравами, сколько значимостью ситуативно формируемых самим индивидом и для самого себя правил поведения.

Опыт повседневности регулярно воспроизводится, базируется на понимании человеком ситуации и умении принимать оптимальные решения. Несмотря на устойчивость форм повседневной жизни, условия существования этого опыта подвижны, разомкнуты и связаны с меняющимися визуальными и социальными практиками, характерными для современной эпохи. Повседневность сегодня - не просто набор повторяющихся заурядных событий, забот, но и экстраординарные ситуации, творчество, духовные поиски, которые становятся частью жизненного мира каждого человека. Быт перестает быть утилитарной утомляющей обыденностью, он становится основой для создания мира идеального, в котором проходят апробацию модели жизни, соотносимые с представлениями и прекрасном. Визуальные образы повседневной жизни эстетизируются, обогащая индивидуальное жизненное пространство, создавая одновременно атмосферу для отдыха и ресурсы для активной деятельности.

Характерной чертой культуры, лишенной идеологических оснований, является стремление к новизне. Это определяет доминирование в современном культурном пространстве непрерывно сменяющихся образов моды. Процесс потребления в современном мире дисфункционален в том смысле, что наращивание масштабов потребления не делает людей

счастливыми. Процесс потребления не предоставляет того значения, к которому стремятся, продуцируя лишь ту или иную замену значений. Изучая философию моды, Ларс Свендсен заметил: «Мода - ни на что не опирающаяся внешняя сторона. Мода не имеет телоса, некоей конечной цели, в том смысле, что она не стремится достичь совершенства, высшего воплощения, которое делает ненужным все предшествующие достижения. Наиболее вероятно, что цель моды – быть потенциально бесконечной, то есть постоянно создавать все новые формы»¹⁶⁶.

Природе моды свойственны: релятивизм - быстрая смена модных форм; цикличность - периодическая обращённость в прошлое, к традициям; иррациональность - обращённость к эмоциям человека; универсальность, так как сфера деятельности современной моды практически не ограничена, мода обращена ко всем сразу, и к каждому отдельно. Важными чертами моды являются: демонстративность, социокультурная обусловленность.

Образы моды выступают как внешнее оформление внутреннего содержания общественной жизни, выражая особенности массового вкуса общества в определенное время. К функциям моды можно отнести её возможность конструировать, прогнозировать, распространять и внедрять определённые ценности и образцы поведения, формировать вкусы субъекта и управлять ими. Мода дополняет традиционные формы культуры через их преломление современностью и конструирует на этой основе новое окружение человека и его самого. Искусствовед и культуролог Анна Демшина отметила, что современная мода это и стиль жизни, манера поведения, даже конфигурация пейзажа за окном. Мода – область реального или навязываемого выбора собственного «визуального лица» и «лица» окружающего мира¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Свендсен, Л. Философия моды / Л. Свендсен. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – С. 39.

¹⁶⁷ Демшина, А. Ю. Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX – начало XXI вв. [Электронный ресурс] / А. Ю. Демшина. – URL: // http://thelib.ru/books/a_yu_demshina/moda_v_kontekste_vizualnoy_kultury_vtoraya_polovina_hh_nachalo_xxi_vv-read.html (дата обращения: 15.01.2016).

Вопрос о происхождении модных тенденций, один из самых интересных и загадочных для исследователя. А. Б. Гофман выделяет два направления модных изменений – инновационное и циклическое. Инновационные процессы, по Гофману, идут по трем основным направлениям: инновации через актуализацию традиций, инновации через заимствование, через изобретение¹⁶⁸. А. Демшина указывает на четвертое направление инновации – распространение трендов через модную персону, трансляторов модных тенденций. Таким транслятором может стать как реальный человек, так и выдуманный персонаж.

Современная мода носит глобальный характер, она распространяется через актуализацию модных стандартов, реализованных в модных объектах. Если модный стандарт – это разновидность культурных образцов (способов, правил поведения), то модные объекты – это конкретные вещи, в которых модные стандарты находят свое воплощение (вещи, идеи, образы.). Поскольку модные тенденции определяются образными предпочтениями, которые не имеют утилитарного значения, а отсылают к различным вариантам понимания красоты, их продвижение тоже не может быть стандартным. Каждая версия красоты должна иметь свою историю, эффективность которой определяется уровнем профессионализма и талантом рассказчиков. Будучи образными воплощениями таких историй, современные модные тенденции не имеют ничего общего с навязыванием стандартов. Чтобы быть ярким, интересным, быть «в тренде» сегодня, нужно проявлять свою индивидуальность и талант. У современного человека почти не остается выбора – следовать трендам или трудиться над собой. На практике получается, что именно здесь оказывается востребованным творчество как смысл бытия человека, как способ самореализации.

Культура эпохи глобализма активно вырабатывает адекватные собственной сложности аксиосхемы. На сегодняшний день можно говорить о

¹⁶⁸ Гофман, А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения / А. Б. Гофман. – СПб.: Питер, 2004.

наличии базовых универсальных ценностей, утверждаемых на метакультурном уровне – стремление к личностной реализации, эстетизм, прагматизм, проективность, активный поиск доминант, актуальных в условиях становления глобализирующегося общества. Но отличительным качеством современности в первую очередь является сосуществование различных социокультурных норм и образцов, оцениваемых не как противоречия, а как различные актуальности, составляющие своеобразный «архив» стилей и ценностей.

Можно предположить, что доминантные образы современной культуры не просто обслуживают социальную тотальность, а стимулируют выработку определенных стратегий, способов функционирования, продуцирующих новый тип социальных взаимодействий и социальной реальности в целом. Так, визуальные образы рекламы стимулируют стратегии самопрезентации, умения задавать программы взаимодействия, образы моды – способность быть современным и актуальным в своей деятельности. Образы политики призваны стабилизировать жизнь, добиться устойчивости архитектоники социального пространства.

Популярные, несмотря на наличие интернета, телевизионные образы компенсируют и восполняют недостающую современному человеку потребность в общении, близких межличностных контактах, в прежние времена возникающих в социальной сфере и играющих фундаментальную роль в становлении личности. По мнению исследователей телевизионного дискурса, телеобразы нацелены на неосознаваемое воздействие и создание возможностей управления массовым сознанием через введение его в контур социально приемлемого жизнелюбивого мироотношения.

Современное визуальное культурное пространство насыщено иконическими образами прошлых эпох и культур, которые выступают источниками смысла и моделями для работы в настоящем. Таковы образы религии, представляющие собой смысловые и сюжетные концентрации религиозной мысли, аккумулирующие в себе знание о некотором

мистическом содержании человеческого бытия. Они традиционны и каноничны. В жизни общества являются хранителями и концептами определенных духовных ценностей. Большую популярность имеют исторические образы – картины событий и лиц, имеющие социальную значимость в прошлом и отражающие фрагменты социальной памяти. Широкое распространение получили инструктивно – технологические образы - наглядные образы, ставшие результатом актуализированного и конкретизированного процесса познания и предназначенные для трансляции разработанных на элементарном уровне инструктивных рекомендаций.

Наследием индустриальной эпохи являются индустриально-промышленные образы, связанные с машинным производством, эффективность которого определяется способностью механизмов быстро и точно повторять операции по заданной программе. Это образы-стандарты, обеспечивающие многотиражное воспроизводство обезличенных взаимозаменяемых элементов, способствующее реализации утилитарно-производственных установок.

Значительную роль в формировании современного культурного пространства играют образы дизайна. Они, представляют собой неразрывную взаимообусловленную связь эстетики и технологий, в которой технология задает содержание (суть) вещи или процесса, а эстетика её форму.

Из представлений о месте архитектурного объекта в системе человеческих отношений и его эстетической ценности складывается архитектурный образ.

Широко используются визуальные образы в системе современного образования. С точки зрения Жуковского, наглядность – свойство всякого развитого знания. Визуализация знания не есть его примитивизация, наоборот, наглядный образ – это знание, скорректированное, в известном смысле, практическим опытом, поэтому более предпочтительное; информация, заключенная в наглядных образах, легче усваивается, она более понятна человеку. Исследователь связывает это с тем, что чувственные

составляющие наглядных образов воздействуют на глубинные слои человеческой психики.

Образы, рожденные индивидуальным сознанием, структурируются и стабилизируются социальными образами (живопись, фотография, реклама), содействуя формированию форм самосознания и социального взаимодействия, на которых базируются вербальные и дискурсивные коммуникативные практики.

В последние десятилетия XX века и начале нынешнего столетия информационные технологии оказывают непосредственное воздействие на все сферы человеческой жизнедеятельности, а информационные ресурсы превращаются в важнейший фактор развития. Интернет стал частью повседневной реальности и сферой жизнедеятельности большого числа людей. А это значит, что у них появились новые интересы, мотивы, ценности, установки, а также новые формы психологической и социальной активности, непосредственно связанной с частью пространства, именуемого электронной виртуальной реальностью.

С нашей точки зрения, наиболее значимые новации современности являются результатом возрастающего влияния виртуальной реальности. Выступая фактором формирования и развития общества, определяя тенденции и формы социальных трансформаций, виртуальная реальность обретает особый онтологический статус.

Как отметил В. Савчук, возникнув как реальность возможная (например, в результате ухода из мира принуждения в мир игры и свободы, из мира одних критериев успеха, благополучия в другой, где критерием является, например, уровень профессионализма пользователя), виртуальная реальность, поменяв знаки, стала самой реальностью, отодвинув, исходную, подлинную, аутентичную реальность. Она не схватывается аналитическими процедурами классической рациональности, исходящей из четкости деления

на субъект и объект, внешний и внутренний мир¹⁶⁹.

По мнению С. С. Хоружего, философское осмысление феномена виртуальной реальности возможно лишь в такой философии, которая могла бы избежать тотального господства начал сущности, форм, причины, цели и обладала бы иными составляющими: возникновение, события и явления, более обобщенными и менее жесткими¹⁷⁰. По определению Н. А. Носова виртуалистика – это новый парадигмальный подход. Понятие виртуальности предлагает новую парадигму мышления, позволяющую анализировать в единой плоскости реалии, которые относятся к разным сферам жизни человека¹⁷¹. Очевидно, что идея виртуальности призвана сыграть важную роль в объяснении перемен, происходящих в мире. Большинство современных исследователей определяет виртуальное как сферу возможного, новый способ описания, в котором можно найти ответы на многие вопросы современности.

Анализируя мир компьютерных образов, А. Орлов пытается увидеть в создаваемой людьми виртуальной реальности черты первоосновы мира, реконструируемой в древних источниках. Этот мир содержит в себе, по мнению автора, прообразы новой культурной реальности. Эти виртуальные образы обладают своей эстетикой и являются уникальным материалом в плане воспроизведения некоторых измененных состояний сознания, обладающих экзистенциальной значимостью с точки зрения эволюции психики.

В каком – то смысле, - пишет Орлов, - виртуальный мир с его образами, «поверенный божественной гармонией в ее пифагорейском понимании, где господствует красота числа как воплощенного мирового закона, есть не нечто

¹⁶⁹ Савчук, В. В. Медиафилософия: формирование дисциплины / В. В. Савчук // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия / Под ред. В. В. Савчука. – СПб.: Санкт — Петербургское Философское Общество, 2008. – С. 10.

¹⁷⁰ Хоружий, С. С. РОД или НЕДОРОД? Заметки к онтологии виртуальности [Электронный ресурс] / С. С. Хоружий // Открытый текст. – URL: <http://www.opentextnn.ru/man/?id=1982> (дата обращения: 07.02.2015).

¹⁷¹ Носов, Н. А. Виртуалистика Н. А. Носов // Философские науки. – 2000. – № 4. – С. 145.

новое, присущее сознанию и культуре человечества конца 20 века, но возврат к опыту духовных практик, существующих уже тысячелетия, и визуализации – пусть и бессознательной, этого опыта»¹⁷².

В компьютерной среде сознание обретает большую степень свободы и с помощью виртуальных образов как бы свидетельствует о своем опыте странствий во вселенной. Компьютерная анимация будто возвращает человеку память о том, что он – существо космическое, со всеми следующими из этого особенностями.

Существенным свойством компьютерной анимации является ее пластичность и текучесть, а также универсальная подвижность формы. А. Орлов соотносит компьютерную анимацию с волновыми и энергетическими феноменами, которые визуализируются с помощью цветосветовых характеристик. Это, по мнению автора, свидетельствует о наивысшей степени пластичности и подвижности сознания, которое может быть и разлитым в бесконечном пространстве (так называемое «океаническое сознание») и стянутым в точку¹⁷³.

В учении о перерождениях и о существовании сознания в разных состояниях в планах разной размерности мир воспринимается как континуум, заполненный различными полями энергий. В этом смысле компьютерная анимация изображает образы, дающие представление о бытии сознания, способного к любым трансформациям и постоянно отсылающего к своей «зеркальной природе»¹⁷⁴.

Компьютерные образы, как правило, моделируют не феномены земной

¹⁷² Орлов, А. М. Духи компьютерной анимации. Мир электронных образов и уровни сознания / А. М. Орлов. – М.: Мирт, 1993. – С. 26.

¹⁷³ См.: Там же, С. 18-19.

¹⁷⁴ Если зеркало в европейской культуре является символом сознания как зазеркалья, то в дальневосточной традиции чистая зеркальная поверхность связана с представлением о просветленном сознании, достигшем освобождения – т. е. предела подвижности и пластичности. Такое сознание не имеет формы, ибо способно принять любую форму – такую, какой от него требует наличная ситуация. (См.: Орлов, А. М. Духи компьютерной анимации. Мир электронных образов и уровни сознания / А. М. Орлов. – М.: Мирт, 1993. – С. 18-19).

природы, но более тонкие слои мироздания с иным уровнем эмоциональности, иными законами бытия тонких тел, иными свойствами. Эти образы подвигают нас к восприятию того, как может быть представлено сознание камня, точечное сознание или сознание океана. Это уникальный опыт представления реальности – универсума, объединяющего в себе множество планов.

Компьютерная анимация воссоздает картину гипотетических путешествий сквозь некоторые слои многомерной вселенной. Именно поэтому мир ее образов столь отличен от земного, а визуальная атрибутика тяготеет к космосу, к имитации внеземных законов гравитации пространства и самого сознания как психического феномена универсальной природы, имеющего множество разнообразных проявлений, сливающихся в единую структуру ноосферы.

В компьютерной анимации возникает особая эстетика. Она не зависит от конкретной технологической основы и имеет характер бессознательного проигрывания новых возможностей путем моделирования круга экстраординарных или паранормальных способностей сознания с помощью экранных образов. При этом носителем сознания является все сущее, а не только антропоморфный персонаж – любая среда, любой объект, любой феномен. Такую эстетику можно рассматривать как особую структуру и соотнести ее со структурой младенческой психики.

Исследователи младенческой психики полагают, что в первые месяцы жизни в сознании ребенка доминируют архаические формы, которые близки океаническому сознанию (и мироощущению) пренатального периода развития плода в материнском лоне. Это сознание имеет диффузный, «разлитый» характер. Здесь, например, еще нет зрительной и звуковой фокусировки внимания как привязки сознания к конкретному источнику звуковых или световых колебаний. И акустика, и зрительное поле размыты, как бы разлиты в пространстве и воспринимаются как целостная, нерасчлененная среда, протяженность, поле, а не точечный либо предметный

локус. Условно говоря, младенец воспринимает все и сразу. Ему не нужно видеть, чтобы воспринимать и ощущать. Его контакт с миром тотален и совершенен. И только необходимость контакта со взрослыми, которые общаются друг с другом совершенно иным образом, заставляют младенца постепенно перестраивать свой режим восприятия, адаптируя его к требованиям социума и постепенно утрачивая изначальную целостность и нерасчлененность своей картины мира¹⁷⁵.

Согласно некоторым гипотезам, восприятие младенца соответствует тем условиям, в которых оказывается человеческое существо, воплощаясь в иных уровнях или мерностях нашего мира. Младенец имеет тот тип сознания, который присущ существу, развивающемуся во внеземных условиях, с иной гравитационной постоянной, с иным спектральным диапазоном видимых цветов и воспринимаемых звуковых колебаний, с иной плотностью окружающей среды»¹⁷⁶.

Видеоигры особенно наглядно проявляют тот факт, что «младенческое сознание» и сопутствующие ему «трансцендентальная эстетика» зачастую склоняются к игровой форме своего выражения. Видеоигры, по существу, следуют принципам игры вообще, игры как таковой, не изобретая какие – то новые, невиданные правила. Большинство исследователей, изучавших психологию игры, отмечают в качестве ее специфики то, что здесь все может быть всем. Игра — это царство абсолютной свободы вне каких – либо ограничений. Именно этим игра близка младенческому сознанию. Это действенная, а можно сказать жизненная форма воспоминания сознания о своем могуществе¹⁷⁷.

Что касается мира компьютерных игр, то можно предположить, что он имеет более глубокие связи с «магическим» мироощущением. Возможно, именно поэтому эстетика видеоигр с предельной полнотой выражает себя

¹⁷⁵ Орлов, А. М. Духи компьютерной анимации. Мир электронных образов и уровни сознания / А. М. Орлов. – М.: Мирт, 1993. – С. 31.

¹⁷⁶ См.: Там же, С. 31.

¹⁷⁷ См.: Там же, С. 34.

именно в «астральных» игровых сюжетах. Здесь становятся необязательными многие базовые феномены земной жизни (сила тяжести, инерционность тел, дыхание, константность облика персонажа, стационарность мира и т. д.). С другой стороны, здесь находят прямое воплощение «паранормальные» феномены: появление двойников, мгновенные перемещения, левитация, трансформации облика, энергетические дистанционные воздействия¹⁷⁸.

Таким образом, Орлов показал, что эстетика компьютерных образов строится наряду с моделированием феноменов земной природы на оппозиционных отношениях с феноменами более тонких слоев мироздания с иным уровнем эмоциональности, иными законами бытия тонких тел, иными свойствами. Можно также полагать все это отражением особой, виртуальной реальности нашего сознания, наших представлений о собственных возможностях и их границах. Бессознательный характер трансляции «трансцендентной эстетики» и восприятие ее феноменов в качестве либо трюков, либо технологических изъязнов приводит к тому, что истинное содержание этих образов остается неотрефлексированным, не обретает той экзистенциальной ценности, которой они реально обладают как картины проективного сознания.

А. Орлов проводит сравнение земных условий восприятия и тех условий, которые предлагают нам виртуальные компьютерные среды. Сравнение проводится по основным позициям, выделяемым Дж. Гибсоном в его экологической теории восприятия¹⁷⁹.

На земле человека окружают земные объекты: их размеры и масса сопоставимы с размером и массой человека. Компьютер же обнимает собой все существующее, добавляя к земным объектам макрокосмоса (звезды, планеты, галактики) и микрокосм (атомы, элементарные частицы и

¹⁷⁸ Орлов, А. М. Духи компьютерной анимации. Мир электронных образов и уровни сознания / А. М. Орлов. – М.: Мирт, 1993. – С. 32-33.

¹⁷⁹ Гибсон, Дж. Экологический подход к зрительному восприятию / Дж. Гибсон. – М.: КоЛибри, 1988.

клеточные ткани и т. п.)¹⁸⁰.

Человеческое тело задает единый масштаб соотнесения земных объектов друг с другом. Компьютер наряду с этим вводит «плавающие» масштабные соотнесения макро – и микромиров. В компьютерной среде константность масштаба отсутствует¹⁸¹.

Мир как среда обитания подобен яйцу: более мелкие элементы содержатся в более крупных. Компьютер делает эту взаимовложенность вещей «сквозной»: глубина чревата выходом на поверхность; изнанка есть в то же время и «лицо», внешнее равно внутреннему. Это взаимоподобие делает непринципиальным отсутствие единого масштаба соотнесения по размерам, ибо большее взаимоподобно (а визуально может быть просто равно) меньшему¹⁸².

Обычное восприятие полимодально. Земные события можно слышать, на предметы можно смотреть. Компьютер тяготеет к унимодальности как единому, целостному, нерасчлененному восприятию, подобно полю зрения младенца. Так же, земная окружающая среда воспринимается непосредственно. Компьютер, используя опосредствующие формы – рисунки, фото, речь, письменные тексты, эффекты микроскопа и телескопа, стремится достичь такой же непосредственности, сплавив все разнородные опосредующие механизмы воедино либо исключив все то, что не поддается такому сплавлению в общий кристалл непосредственного восприятия. Компьютер часто моделирует зрительную информацию, не поддающуюся вербализации, поставляя наблюдателю чрезвычайно богатую и принципиально невербализируемую информацию о воспроизводимой им экологической среде.

Компьютер зачастую уподобляет наблюдателя планете, окруженной полем, а не веществом. Уже не неизменность вещества (прежде всего как

¹⁸⁰ Орлов, А. М. Духи компьютерной анимации. Мир электронных образов и уровни сознания / А. М. Орлов. – М.: Мирт, 1993. – С. 66.

¹⁸¹ См.: Там же, С. 66.

¹⁸² См.: Там же, С. 66.

опорной поверхности под ногами), а постоянные градиенты поля становятся определяющими в этом случае. Эти градиенты могут быть (косвенно) представлены в виде инерционных и гравитационных характеристик движения, а также с помощью полей оптического цвета.

Человек реализует себя в окружающем мире через поведение, обнаруживая возможности как свойства вещей, соотнесенные с наблюдателем. Возможность является инвариантным сочетанием переменных. Компьютер моделирует объекты и среды, возможности которых чаще всего не известны. Это мир без значений. Наблюдатель в такой среде не обладает синтезирующими знаниями, способными приводить к деятельности. Психологи полагают, что при исключении интеллектуальной функции поведения восстанавливаются функции биологической формации мозга – т. е. включается подсознание.

В любой точке реальной земной среды существует своя оптическая, акустическая и химическая информация. Точки идеального пространства лишены уникальности и идентичны друг другу. Компьютер, как мы знаем, тяготеет к последнему. Однако именно это состояние однородной диффузной рассеянности в пространстве присуще развитым формам сознания – наряду с концентрацией и стягиванием всех свойств сознания в точку.

Компьютер, моделируя поверхности с обратимыми свойствами (в частности, поверхности, проницаемые для наблюдателя), способен превратить всю видимую картину мира в единую среду обитания. Само восприятие границы здесь и обостряется (ибо границу постоянно переходят), и размывается (ибо пересечение границы не чревато кардинальными сдвигами в жизнедеятельности)¹⁸³.

Земная среда всегда обладает внутренней направленностью. У нее есть верх и низ. Гравитация действует сверху вниз, свет падает сверху вниз, создавая градиенты давления воды и воздуха. У среды есть абсолютная ось –

¹⁸³ Орлов, А. М. Духи компьютерной анимации. Мир электронных образов и уровни сознания / А. М. Орлов. – М.: Мирт, 1993. – С. 70.

вертикаль. Даже горизонталь не вполне произвольна – она связана с восходом и заходом солнца. Компьютер безразличен к верху и низу, его реальность изотропна.

Компьютер моделирует разнообразие земных текстур и все же объекты здесь скорее призрачны, чем реальны – даже несмотря на подчеркнутый гиперреализм текстур. Компьютерная текстура носит подчеркнуто регулярный характер, она одевает вещь «с иголки». Это вещь, возникшая мгновение назад и не имеющая истории. Но такая вещь проявляет собою некое изначальное совершенство, тускнеющее в реальных вещах и выражающее скрытую общую основу всех вещей. Регулярность текстуры абстрагирует вещь от реального жизненного потока. Но она как бы свидетельствует о бытии этой вещи в ином, гораздо более щадящем, нежном и невесомом потоке¹⁸⁴.

В реальности изменение цвета и текстуры определяющее существование поверхности, вызывается изменением состояния вещества. Элементарное изменение цвета или текстуры в компьютере изменяет предполагаемые физические свойства и качества среды в целом. В компьютере такие изменения становятся правилом, т. е. не предполагают устойчивости и определенности физических свойств среды обитания. Это равнозначно переходу от единственного, физического плана вселенной к восприятию ее многомерности»¹⁸⁵.

Компьютограф ныне транслирует универсальную картину мира, как утверждает Орлов, отражающую полноту мировых феноменов в их равновесности и завершенности. Однако центром этой электронной мандалы является уже не символический образ – мировая ось, гора Меру или небесный Иерусалим, но образ самого сгустка сознания как такового. А идеальной симметрией наделяется уже не композиционная структура

¹⁸⁴ Орлов, А. М. Духи компьютерной анимации. Мир электронных образов и уровни сознания / А. М. Орлов. – М.: Мирт, 1993. – С. 71.

¹⁸⁵ См: Там же, С. 73.

статичной картинки – карты, но качественные свойства проявления сознания, возникающие в виде временной развертки изображений, характерных для экранных средств медиа.

В современной психологии существует положение о том, что психика, на которую рассчитано произведение искусства, еще не существует во время его создания. Именно поэтому художественные образы проявляясь, формируют собою будущую, проективную психику, соответствующую бытию в тонких планах вселенной¹⁸⁶. С нашей точки зрения, виртуальная реальность и информационные супермагистралы обладают гигантским потенциалом для порождения новых моделей субъективности. Функционально значимой делают виртуальную реальность в том числе ее интерактивные возможности. Рассогласование внешних данных с перцептивной системой может приводить к диссонансу восприятия, дезориентации, психическим заболеваниям. Образ электронной виртуальной реальности выступает как способ антропологизировать информацию, чтобы человек мог привычным способом оперировать данными, но на гиперфункциональном уровне. То есть широко распространенный опыт интерактивности можно рассматривать в качестве обучающей технологии со-творения социальной реальности, активного управления этим процессом в соответствии с установленными принципами устойчивого развития.

Под визуализацией понимают «материализацию субъективного визуального образа, реализацию идей и образов в физическом мире»¹⁸⁷. Визуализация может совпадать с воображением как способностью конструировать чувственный и ментальный образ, когда переживается тонко – разумными эмоциями как состояние. «С помощью визуального образа человек выходит за границы сознания, он моделирует, действует, испытывает

¹⁸⁶ Орлов, А. М. Духи компьютерной анимации. Мир электронных образов и уровни сознания / А. М. Орлов. – М.: Мирт, 1993. – С. 32.

¹⁸⁷ Герасимова, И. А. Искусство и наука видения / И. А. Герасимова // Визуальный образ: междисциплинарные исследования / под. ред. И. А. Герасимовой. – М.: ИФРАН, 2008. – С. 10.

сопротивление объекта в своем сознании, мышлении, а затем воссоздает его в материале»¹⁸⁸. И здесь участие фантазии не ограничивается конструированием исключительно иллюзорного знания. Напротив, «наше внутреннее пространство (внутренний мир, пространство нашего сознания) мы способны описать в языке или видеоряде только благодаря тому, что обладаем способностью и умением соотносить события нашей внутренней жизни с событиями внешнего мира»¹⁸⁹. С точки зрения Е. Н. Шульги, развитая визуализация проявляет себя как дисциплинированная спонтанность, которая достигается овладением всеми психическими и когнитивными возможностями¹⁹⁰.

Исследуя тему визуализации, И. А. Герасимова выявила ее потенциал, который может быть востребован в современных условиях. Она убедительно показала, что визуализация является мощнейшей творческой энергией, способной преобразовывать мир. Мысль, являющаяся источником визуализации, как структурированная энергия способна творить миры. Способность к визуализации является неотъемлемой чертой мышления человека, которая присуща ему во многом благодаря правому полушарию мозга. Современная социокультурная реальность способствует актуализации этой черты и рационализации процесса визуализации.

В пространстве культуры всегда присутствуют определенные образы, коррелирующие с реальностью и описывающие ту или иную социокультурную ситуацию. Эти образы несут мировоззренческую функцию, характеризуют определенную мировоззренческую позицию, и вследствие этого принимаются обществом и отдельным человеком как нечто

¹⁸⁸ Кириченко, О. В. Визуальный характер культуры / О. В. Кириченко // Вторые Илиадиевские чтения: тезисы докладов и выступлений международной научной конференции (г. Курск, 5 мая 1999 г.). – Курск: Изд-во КГПУ, 1999. – С. 88.

¹⁸⁹ Шульга, Е. Н. Феноменология восприятия и проблема фантазии / Е. Н. Шульга // Визуальный образ: междисциплинарные исследования / под. ред. И. А. Герасимовой. – М.: ИФРАН, 2008. – С. 29.

¹⁹⁰ Герасимова, И. А. Визуализация, творчество и культурные практики / И. А. Герасимова // Визуальный образ: междисциплинарные исследования / под. ред. И. А. Герасимовой. – М.: ИФРАН, 2008. – С. 26.

естественное и необходимое. В процессе социального развития доминантные образы культуры подвергаются сложному процессу трансформации. В современном мире человечеству необходим образ, который бы признавался социально и культурно значимым. Этот образ должен быть устойчивым к испытаниям. То есть нести в своей структуре более полную информацию о законах гармоничной жизнедеятельности в системе «человек-общество-природа», предполагать определенную степень свободы интерпретации, содержать указание на механизм выхода в иное измерение. Скорее всего, этот образ будет близок художественному. Под художественным образом понимают особый способ бытия и воспроизведение особой, художественной реальности, особый способ осмысления мира. Образ в искусстве – результат творческой деятельности человека, концентрирующий в себе результат и способ постижения мира в его смысловой цельности и ценности. Начиная с «теории мимесиса» Аристотеля, художественный образ рассматривается как формирующий новую реальность, а его воплощение – как одна из высших форм творческой деятельности. Образы людей, вещей, природы преобразовываются с помощью воображения художника, ставятся в новые отношения благодаря его конструктивному мышлению. В. В. Бычков указал на интерактивные свойства художественного образа: «Под художественным образом понимается органическая духовно-эйдетическая целостность, выражающая, презентирующая некую реальность в модусе большего или меньшего изоморфизма (подобия формы) и реализующаяся (становящаяся, имеющая бытие) во всей своей полноте только в процессе эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом в его внутреннем мире»¹⁹¹.

Язык визуальной культуры изначально художественный. Его широко масштабное использование свидетельствует о переходе к иным антропологически ориентированным основам в процессе познания в целом и

¹⁹¹ Бычков, В. В. Символизация в искусстве как эстетический принцип / В. В. Бычков // Вопросы философии. – 2012. – № 3. – С. 81 – 91.

о зарождении новой методологии научного поиска. Как отмечает М. Ю. Опенков, для современного научного мышления характерно формирование «интеллектуальной образности», «чувственного моделирования»¹⁹².

С одной стороны, визуальные формы упрощают и стандартизируют общение, предельно минимизируя энергетические затраты, связанные с их осмыслением. С другой, благодаря современным высокотехнологичным каналам трансляции информации и многообразию общедоступных программ преобразования коммуникативных интенций в художественное творчество, зрительные образы обогащают коммуникативную сферу, увеличивая возможности понимающего и воспринимающего сознания.

Современное общество динамично (изменяется очень быстро, обладает достаточно высоким инновационным потенциалом), открыто (осуществляет разноуровневые контакты и имеет развитые средства и каналы коммуникации), избыточно (развитая система тиражирования материальных и духовных благ продуцирует конкурирующие между собой культурные модели). Оно также характеризуется высокой дифференцируемостью и мобильностью: представители социальных слоев и обладатели статусов могут переходить из одной группы в другую очень быстро перемещаясь по вертикали и по горизонтали. В. Ю. Шаповалов констатирует: «мы постоянно наблюдаем: артикуляцию, легитимизацию или переформулирование идей, возникновение или исчезновение идеологий, убеждений, доктрин и теорий; институционарование, пересмотр норм, ценностей, правил или отказ от них; возникновение и исчезновение этических кодов, правовых систем; выработку и дифференциацию каналов взаимодействия; возникновение или исчезновение групп, кругов общения и личностных сетей; кристаллизацию, утверждение и перегруппировку возможностей, интересов, жизненных перспектив, подъем и падение статусов, распределение и упорядочивание

¹⁹² Опенков, М. Ю. Развитие визуального мышления и компьютерная революция / М. Ю. Опенков. – М.: ИФРАН, 1995. – С. 185-225.

социальной иерархии»¹⁹³.

Исследователь отмечает, что «общим связующим компонентом здесь выступает социальный субъект, который синхронизирует все эти процессы через собственное трансцендирование, выход за границы данного, и тем самым воспроизводит общество. Но и общество как бы моделирует в себе эту способность субъекта, а с другой стороны, побуждает и реальных субъектов к активной созидательной деятельности. Таким образом, социальная трансформация выступает как процесс перевода общественного содержания в субъективность, а затем – снова восстановление (наращивание, созидание) этого содержания через встроенный в него субъективный (субъектный) «проект». Другими словами социальные субъекты – это формы определения реальности через проекцию своего бытия, что должно раскрыть новые формы реальности, общественной жизни, чтобы соединить данную материальную предметную среду с субъектно изменившимся миром»¹⁹⁴.

Социальная трансформация содержит в себе механизм – доведение общества до осознания дискомфорта, неподлинного существования, выражение этого в обновленной терминологии, наделении прежних понятий новыми смыслами, а затем переход к другому состоянию социальности с вытекающим изменением социальных ролей, статусов, принципов социальной справедливости. Социальная трансформация открывает пространство различий, которое, заполняясь, обеспечивает связь традиций и новаций, человека и мира. Через дифференциацию формируются новые структурные единицы, возрастает внутреннее разнообразие системы. Вместе с этим происходит рост адаптивности – увеличение эффективности каждой новой единицы. С помощью ценностной генерализации формируются нормативные стандарты для включения разнообразных единиц,

¹⁹³ Шаповалов, В. Ю. Роль социальных трансформаций в процессе развития общества / В. Ю. Шаповалов // Теория и практика общественного развития. – 2010. – №4. С. 9-12.

¹⁹⁴ Шаповалов, В. Ю. .Роль социальных трансформаций в процессе развития общества / В. Ю. Шаповалов // Теория и практика общественного развития. – 2010. – №4. С. 9-12.

гарантируется их общественное признание и легитимность.

Общество ощутило дискомфорт в эпоху глобализации и постиндустриализации и адаптируясь, восстанавливает самоидентичность через новое видение реальности.

Очевидно, что в условиях глобализирующегося мира социальная реальность должна представлять собой самоорганизующуюся систему. Большими самоорганизующимися возможностями обладают самоуправляющиеся системы, способные автоматически находить свое оптимальное состояние при любых изменениях внешних условий, самостоятельно переходить из произвольного начального состояния в определенное устойчивое состояние. Обязательное условие при этом – неравновесное управление с последующими возрастающими сложностями, когда цели управления корректируются и уточняются в процессе самонастраивания системы. Другими словами, это должна быть становящаяся реальность, в основе ее становления – живой диалог с наблюдателем. Г. П. Отюцкий, определяя информационное общество, очень точно выделил его ключевой признак: «информационным можно назвать то общество, в котором нормативной становится оптимизация локальных актов деятельности через обращение к глобальным информационным процессам»¹⁹⁵. Как отметил В. А. Иноземцев, в постэкономическом обществе развитие личности становится главной целью человека, а деятельность, не мотивированная утилитарными потребностями, изменяет социальную структуру в гораздо большей мере, чем десятилетия бурных, но поверхностных потрясений»¹⁹⁶. Стратегия такого развития – вглядывание в действительность, за которым стоит процесс корректировки смысловых ориентаций, синхронизирующих индивидуальное бытие человека с универсальным процессом мировой самоорганизации.

¹⁹⁵ Отюцкий, Г. П. Философские проблемы информационно-компьютерной революции / Г. П. Отюцкий. – М.: Моск. гос. ун-т печати, 2002. – С. 175.

¹⁹⁶ Иноземцев, В. А. Современное постэкономическое общество: природа, противоречия, перспективы: учебное пособие / В. А. Иноземцев. – М.: Логос, 2000.

Совершая визуальный поворот, современная культура реализует свой креативный потенциал за счет активизации креативных способностей субъекта, информационного насыщения и технологической оснащенности социокультурного пространства.

2.3. ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ И ОПТИМИЗАЦИЯ ЖИЗНЕННОЙ СРЕДЫ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

В современных социально-философских исследованиях социальная трансформация трактуется как «заданная и вырабатываемая мера должных изменений, в рамках которой идет отбор наиболее существенного и перспективного, происходит адаптация общества к изменениям среды через формирование программ, проектов, целей, технологий, разрешение противоречий и т. п. Трансформация – не просто изменение содержания и функций определенной сферы общества, но условие оптимизации самих изменений, согласования логики вещей и логики человеческой субъективности»¹⁹⁷. Путь преодоления неопределенности и риска в этих условиях видится в выработке моделей различных изменений, выявлении тревожных тенденций и выборе наиболее оптимальных направлений трансформации общества.

Девяносто процентов информации о внешнем мире поступает к человеку через зрение. Визуальная (внешняя окружающая человека, воспринимаемая органом зрения) среда является фоном, на котором разворачиваются события индивидуальной или общественной жизни, оказывая явное или неявное воздействие на характер их протекания. Визуальные явления захватывают человека сами по себе, независимо от стоящих перед ним целей, мыслей, чувств. Человек оказывается невольно вовлекаемым в определенную атмосферу, которая начинает определять его психологическое состояние,

¹⁹⁷ Шаповалов, В. Ю. .Роль социальных трансформаций в процессе развития общества / В. Ю. Шаповалов // Теория и практика общественного развития. – 2010. – №4. С. 9-12.

формировать эмоциональные доминанты. Если функцией произвольного, связанного с волей, внимания является активное регулирование протекания психических процессов, то при пассивном внимании человек становится управляем, увлекаем. Визуальная среда на глубинном уровне воздействует на психологию людей, определяет специфику их функционирования как субъектов социального и культурного творчества.

Ключевыми центрами цивилизаций, аккумулирующими в себе достижения культуры являются современные города. Город сегодня имеет чрезвычайно важное значение в силу сконцентрированного в нем интеллектуального, энергетического потенциала общества. Города становятся генераторами новых смыслов, инновационным полем.

Исторически город формируется как некий контур, граница, пространство для жизнедеятельности социума. Это пространство включает в себя сакральные, общественные, бытовые, промышленные, рекреационные зоны, объединяемые коммуникационными каналами и сетями. Городское пространство оснащено средствами передвижения, освещения, трансляции информации, делающими его компактным. Близость объектов социального назначения обеспечивают высокую скорость социальных процессов. Быстрота передвижения задает убыстрение времени. В городе пространство уплотняется, сгущается, время ускоряется.

Граница – грань, отделяющая сферы бытия и вместе с тем место их встречи, взаимопроникновения, где возможна трансформация. В городском пространстве происходит мобилизация и форсирование человеческих ресурсов. Оно создает условия для постоянной трансформации, а значит, высокой степени адаптивности, способности к самосохранению.

В менталитете горожан большое значение имеет образ города – устойчивое представление о пространстве проживания, обладающее интеграционной силой. Американский исследователь, специалист в области городского планирования, видевший свою задачу в оптимизации жизнедеятельности населения крупных городов, Кевин Линч рассматривал

образ города как стратегическое звено, генерализованную ментальную картину внешнего физического мира, которая удерживается в подсознании человека и используется неявным образом для интерпретации информации, определяет направление действий. Этот образ есть продукт и непосредственного восприятия, и памяти прошлого опыта. (Образ реальности может значительно отличаться у разных наблюдателей, но, как правило, формируются общие ментальные картины как зоны согласия, которые могут сформироваться во взаимодействии в общей физической реальности, общей культуре и физиологической природе).

Образ местности, в которой живет человек, в его сознании существует как ментальная карта, которая обеспечивает ориентацию, выступает организующим началом активности, основанием убеждений и знаний о природе мира, в котором осуществляется жизнедеятельность. Являясь достаточно упорядоченной структурой, образ места проживания становится основой для индивидуального роста. Линч указал на социальную функцию образа города. Она состоит в том, что этот образ становится материалом для символов и коллективных воспоминаний, на которых возводятся социально важные мифы. Позитивные образы дают ощущение эмоциональной защищенности, способствуют нарастанию интенсивности и повышению глубины человеческого опыта.

Городская среда состоит из ландшафта, архитектуры, садово-парковых зон, ансамблей и единичных пейзажей, установленных в соответствии с градостроительным планом и находящихся в постоянной динамике. Облик современного города подобен коллажу с сознательным нарушением конструктивной логики для внесения игрового эффекта. Прогулка по любому городу - словно чтение постмодернистского текста, увлекающего, разыгрывающего, вызывающего постоянную смену впечатлений. В последние годы очень популярной стала наружная реклама. Установленная на самых оживленных улицах и трассах или расположенная серийно в конкретных ключевых местах города, она привлекает большое количество

зрителей. Реклама не всегда вписывается в архитектурные ансамбли улиц и площадей, но в некоторых случаях подчеркивает особенности отдельных зданий. Удачно продуманные рекламные сюжеты могут дополнять образы городского пространства и его обитателей.

Визуальная составляющая играет важную роль в формировании образа города. В современном городском пространстве эта составляющая намеренно подчеркивается.

Образ окружающей среды, с точки зрения Линча, может быть разделен на три компонента: идентичность (не в смысле равенства с чем-то другим, но в значении индивидуальности или единичности), структура (иметь пространственные характеристики), значение для наблюдателя (практическое или эмоциональное). Образ города составляют его элементы - места или стратегические точки города, интенсивные фокусы, соединительные звенья, места разрыва транспортных коммуникаций, а также ориентиры - внешние по отношению к наблюдателю элементы, которые могут быть расположены внутри города или на удалении, символизируя определенное направление для практических целей.

Чтобы образ обладал ценностью ориентации в жизненном пространстве, он должен обладать несколькими качествами, а именно быть: достаточным, верным в прагматическом смысле (позволяющим индивидууму действовать в среде в желаемой степени); достаточно понятным и хорошо интегрированным (чтобы быть экономичным с точки зрения умственных усилий); он должен быть безопасным, с избыточными ключами (чтобы были возможны альтернативные действия и риск неудачи был невысок). Образ должен быть открытым, адаптивным к изменениям, позволяющим индивидууму продолжить исследовать и организовывать реальность. Наконец, он должен быть в некоторой степени передающимся другим индивидуумам.

Таким образом мы подошли к наиболее значимым для данного исследования разработкам К. Линча – его концепции образоспособности.

Под образоспособностью автор понимает «качество физического объекта, которое дает высокую вероятность пробуждения сильного образа в каждом конкретном наблюдателе»¹⁹⁸. Этим качеством может быть форма, цвет или порядок, которые облегчают создание ярких, структурированных, чрезвычайно полезных ментальных образов среды. «Это также можно назвать четкостью, или видимостью в усиленном смысле, где объекты не только видимы, но представлены четко и интенсивно для ощущений»¹⁹⁹. Поясняя свою концепцию, Линч обращается к искусству, одна из основных функций которого в том, чтобы «создавать образы, которые ясностью и гармонией форм удовлетворяют потребность в ярком понятном представлении»²⁰⁰.

Линч указывает на качества формы, обязательные для образа - качества, которые идентифицируют элемент, делают его запоминающимся, живым. Это своеобразие или яркость фигуры-фона, резкость границы, закрытость, контраст поверхности, формы, интенсивности, сложности, размера, использования, расположения. Контраст может быть по отношению к непосредственному окружению или к опыту наблюдателя. Ясность структуры и жизненность идентичности - первые шаги к развитию сильных символов.

В последние годы в связи с общей эстетизацией жизни, повсеместным распространением дизайнерских технологий много внимания уделяется изучению методов создания комфортной среды, в том числе визуальной в пространстве жизнедеятельности людей. Среди работ, посвященных этой теме, выделяются исследования В. А. Филина, создавшего в современной науке особое направление – видеоэкологию. Основываясь на экспериментальных данных, ученый выявил и описал зависимость между

¹⁹⁸ Линч К. Образ города [Электронный ресурс] / К. Линч / Пер. с англ. В. Л. Глазычева; Сост. А. В. Иконников / Под ред. А. В. Иконникова. М.: Стройиздат, 1982. URL: <http://www.slideshare.net/Myfriz/1961-8781631> (дата обращения: 09.02.2015).

¹⁹⁹ См.: Там же.

²⁰⁰ См.: Там же.

визуальной средой и психологическим состоянием, здоровьем, характером жизнедеятельности человека.

Филин исходил из предположения, что зрительный аппарат настроен на восприятие среды в ее естественном состоянии, его природа соотносится с определенными пространственными параметрами мира. Искусственно созданная негармоничная визуальная среда негативно влияет на орган зрения и, соответственно, весь организм человека.

Ключевым для его исследований становится понятие саккада (произошедшее от старинного французского слова, переводимого как «хлопок паруса») – произвольное движение глаз, характеризующее специфику работы органа зрения. Опытным путем исследователь установил, что интервал между саккадами постоянен, амплитуда зависит от характера деятельности глаза, в работе органа зрения преобладают саккады малой амплитуды. Филин предложил концепцию автоматии саккад, согласно которой саккады обусловлены ритмической деятельностью структур мозга, подобной деятельности сердца, органов дыхания, пищеварения – то есть представляет собой естественный физиологический автоматически протекающий процесс.

Саккада зарождается в центральных структурах мозга. Как от камня, брошенного в воду, волны расходятся на значительные расстояния, так и волна возбуждения от саккады распространяется на весь мозг в целом. Эта волна возбуждения разрушает установившиеся связи, благодаря чему большая часть клеток может работать в собственном режиме. Разрыв ревебрирующих процессов ведет к облегчению мозговой деятельности. Нечто подобное испытывает человек утром после пробуждения, когда накопившаяся за день информация и напряжение снимаются во сне благодаря торможению отдельных отделов мозга.

В. А. Филин много внимания уделил исследованию и гармонизации визуального пространства современных городов. Городская визуальная среда начинается с ландшафта, вмещающего архитектурные сооружения, то есть

сочетания природной, естественной и искусственно создаваемой визуальной среды. Природная визуальная среда естественна для человека. Ее свойства: большое разнообразие элементов, множество изогнутых линий разной толщины и контрастности, острых углов, особенно в верхней части видимой картины, разнообразие цветовой гаммы, сгущение и разрежение элементов, разная их удаленность от наблюдателя, сочетание сгущения и разрежения приковывающая взгляд непредсказуемость, достаточное число реперных точек, концентрирующих на себе внимание (необходимых взгляду для фиксации), доставляющая эстетическое наслаждение композиция.

Наиболее комфортной для работы зрительного аппарата является визуальная среда в лесу. Природа благоприятна для механизмов аккомодации (способность ясно видеть предметы, находящиеся на различных расстояниях от глаза), конвергенции (движение глаз, в результате которого обе зрительные линии сходятся на предмете, возбуждившем внимание), регуляции размера, реакции зрачка, автоматизма мигания. Все механизмы зрения работают в естественном режиме. Глаз является частью природы, замечает Филин, этим обусловлено соответствие и испытываемое людьми состояние комфорта в природной визуальной среде.

Искусственно созданная визуальная среда может быть близка по своим качествам к природной и оказывать благотворное влияние на людей. Историками культуры описано воздействие красоты архитектуры античности, во многом достигнутой благодаря использованию форм и законов природы. К изучению природных форм зодчие обращались всегда. В соответствии с принципом золотой пропорции (золотого сечения) - закономерностью организации всего живого на земле²⁰¹ - построены пирамиды Древнего

²⁰¹ Математическая суть золотого сечения состоит в закономерном делении отрезка на две неравные части таким образом, что большая часть так относится к меньшей, как целый отрезок относится к большей части. Пропорция выражается иррациональной величиной и составляет $1,618$. Своеобразным воплощением золотой пропорции служит числовой ряд Фибоначчи, где каждый член является суммой двух предыдущих. Золотые пропорции свойственны миру минералов, горных пород, растений, животных. Соотношение частей тела человека также подчиняется золотой пропорции и числам

Египта, архитектурные памятники Древней Греции и Рима, средневековые храмы Византии и Руси, Тадж-Махал в Индии. В эпоху Возрождения золотая пропорция стала расцениваться как один из основополагающих эстетических принципов. Древние зодчие могли умело использовать пространство, создавать многообразие форм, линий, разные размеры плоскостей, использовали различные декоративные элементы, создавали сложные силуэты. В облике старинных зданий много узловых мест, которые таят в себе неизвестность, неясность, непредсказуемость и увлекают сознание людей своей необычайной красотой, стимулируя творческий поиск, активизируя духовный рост²⁰².

Жители современных мегаполисов - наследники эпохи рациональности. Термин «рациональность» ключевой для тоталитарной уравнилельной идеологии. Он означает защиту, связанную с осознанием и использованием только той части поступающей и воспринимаемой информации, в свете которой поведение, эмоции, чувства выглядят контролируемыми и непротиворечивыми. Все неприемлемое переделывается, трансформируется в удобные формы или игнорируется. Так формируется среда, в которой одномоментно присутствует большое число одинаковых элементов. Ее создают индустриальные градостроительные конструкции с преобладанием прямых линий и углов, повторяющиеся примитивные формы, многоэтажные здания с большим числом однообразно рассредоточенных окон. В подобной гомогенной визуальной среде трудно фиксируется взгляд, не могут полноценно работать зрительные механизмы. Длительное пребывание в такой среде ведет к нарушению автоматии саккад. Адаптивные качества организма в данном случае не срабатывают. Несмотря на высокую степень адаптивности человеческого организма, параметры саккад не изменяются соответственно гомогенным видимым полям, природа саккад автоматийна.

Фибоначчи).

²⁰² Согласно наблюдениям В. А. Филина, проживающие в визуально обогащенных исторических районах Москвы дети лучше учатся и имеют более широкий кругозор.

Невозможно изменить природу фоторецепторов, которые срабатывают на перепад освещенности. В естественных условиях фоторецепторы работают в нормальном режиме, так как изображение на сетчатке меняется после каждой саккады. Благодаря этому создается своеобразный видеоряд саккада – новая картинка. В гомогенной среде саккада есть, а картинка не меняется. В итоге после саккады в мозг приходит слабый сигнал с фоторецепторов или он отсутствует вообще. Иными словами, после совершенного действия саккады – нет подтверждения этому действию. В физиологических процессах подобного не бывает, так как всегда надежно срабатывает обратная связь. Когда обратная связь не срабатывает, центральная нервная система вынуждена подключать альтернативные сенсорные системы, в частности вестибулярный аппарат для того, чтобы разобраться в неординарной ситуации²⁰³.

В индустриальном мире происходит ухудшение цветовой полихромии, утрачивается цветное богатство, люди становятся не чувствительны к восприятию цветового образа, атрофируются переживания колорита окружающего пространства. В визуальной среде, бедной зрительными образами, чаще встречаются нервные психологические заболевания. Агрессивная среда побуждает человека с неустойчивой психикой к агрессивным действиям. Ухудшение визуальной среды незамедлительно сказывается на самочувствии и механизмах зрения. Рисунки самодельных художников граффити, где представлена разнообразная цветовая гамма и набор линий разной конфигурации представляют собой не что иное, как спонтанную реакцию на гомогенную городскую визуальную среду.

Стекломания, стандартные формы, многочисленные пристройки, вступающие в диссонанс с выстроенными в соответствии с первоначальным градостроительным планом зданиями, безжалостно внедряются в ткань города. Многочисленные транспортные средства создают ощущение

²⁰³ Филин, В. А. Видеоэкология. Что для глаза хорошо, а что – плохо / В. А. Филин. – М.: Видеоэкология, 2006. – С. 69.

тревожной мобильности. Современная осветительная техника повышает нагрузку на нервную систему. Отраженная на рекламных щитах экранная культура, ориентированная на массового потребителя с усредненным уровнем интеллекта, создает ощущение информационной перегруженности и моральной усталости. Ее образы создают агрессивное поле. Возрастающая нагрузка вступает в противоречие с физиологическими движениями глаз.

Между тем, существуют закономерности визуального структурирования пространства, создающие оптимальные условия для его восприятия и способствующие созданию благоприятного визуального фона, оказывающего соответствующее воздействие на человека²⁰⁴. Отметим наиболее общие из них. Прежде всего, это повторяемость целого в частях. Части целого обладают различными признаками, среди которых выделяется ведущий. Им может быть какой-то цветовой тон, при этом любые части объекта в определенной степени должны содержать этот тон. Важен принцип соподчиненности, служащий для объединения частей в целое на основе различия при выделении главного, второстепенного и дополнительного. Этот принцип регламентирует упорядоченность частей или групп элементов целого. Принцип соразмерности частей в целом состоит в согласовании частей по их метрическим характеристикам. Далее важна уравновешенность частей. Для человека это равновесие вокруг пространственных осей. Главенствующую роль всегда играет вертикальная ось.

В архитектурном пространстве или интерьере существенно ощущение физического контакта с окружением при движении. Человек реагирует на выраженную направленность или аморфность пространственных конфигураций, воспринимает такие свойства пространства, как его сужение или расширение, создающие впечатление сдавленности или простора.

²⁰⁴ См.: Потоккина Т. М. Цветовое структурирование социального пространства [Текст] / автореф. дис. ... кандидата философских наук : 24.00.01 / Потоккина Татьяна Михайловна. – Волгоград.: Волг. гос. арх-строит. ун-т, 2010.

Организация пространства в единстве с последовательной сменой видовых картин оказывает сильное эмоциональное воздействие. Движение в интерьере в сторону глухой стены, с неожиданным поворотом принципиально отличается от движения в сторону открытого пространства или светового проема. Существенны также изменения видовых картин, создающих узлы напряжения и разрядки пространства.

Существует своя специфика и в восприятии линий. Их движение вниз ассоциируется с вялостью, вверх - с радостью и энергией. Прямые горизонтальные линии воспринимаются с минимальным напряжением, успокаивают, уравнивают, изломанные остроугольные линии вызывают чувство враждебности.

Одной из главных характеристик визуального пространства является цвет. Нужно отметить, что отношения цвета и формы не просты. Цвет может изменить ощущение объема или пространства, визуальное изменить его величину и конфигурацию. Чередование цвета придает динамику пространству и создает определенное впечатление. Форма, в свою очередь, может усилить или приглушить действие цвета.

Различные свойства цвета используются для реализации идейно-художественного замысла, определяющего направленность цветовой композиции.

В целом, человек воспринимает не столько абсолютные качества формы, цвета, освещенности и т.д. сколько их соотношения (в том числе с фоном, с предыдущим восприятием). Он неосознанно стремится уловить в пространстве гармонию. Как известно, все гармоническое строится в соответствии с определенной схемой пропорций. «В цветовой композиции пропорциональность заключается в «подобии» отношений яркости, насыщенности цветовых тонов. Сильные цветовые «раздражители» берутся в несколько меньшем масштабе, чем слабые. Равновесие цветовой композиции создается соотношением цветовых поверхностей. Правая и левая части композиции должны быть «загружены» равномерно. По вертикали тяжесть

распределяется обычно как в природе: верх - светлее и легче, низ - темнее и тяжелее. Ясность цветовых отношений, проявляется в четкости типа композиции, ее тектоничности (взаимосвязь конструкции и материала изготовления). Закономерность в выборе цветов и их распределении должна быть недвусмысленно ясна»²⁰⁵.

Архитектурная форма, синтезирующая пластику природного ландшафта, в известной мере предопределяет развитие цветовой среды здания, комплекса зданий и т.д. «Разная архитектурная форма предполагает разное использование полихромии, от монохромии больших масс до полихромии средних и вновь повышения цветности в расчлененных формах. Названная закономерность действует в материально-пространственном окружении до вмешательства человека, которому свойственно соблюдать некий баланс пластических и колористических средств: богатая пластика как бы снимает активное цветовое вмешательство и делает его актуальным при скупой пластической разработке»²⁰⁶.

Архитектурная форма выстраивается в соответствии с функциональным назначением объекта и идейно-художественной концепцией, цвет может представлять собой средство выражения содержания архитектурного сооружения и его эстетических достоинств. Цветовое наполнение обогащает социальную среду эмоционально, эстетически, информативно. Метафорическая выразительность цвета, раскрывающая связь материальной структуры с определенной системой идей, всегда входила в социальную функцию произведений зодчества, и всех необходимых вещей, формирующих предметно-пространственное окружение человека.

Описанные выше закономерности облегчают восприятие большого и сложного целого, увеличивая эффективность видения: его масштаб, силу,

²⁰⁵ См.: Потокينا Т. М. Цветовое структурирование социального пространства [Текст] / автореф. дис. ... кандидата философских наук : 24.00.01 / Потокина Татьяна Михайловна. – Волгоград.: Волг. гос. арх-строит. ун-т, 2010. – С. 24.

²⁰⁶ См.: Там же, С. 25.

степень проникновения.

Важно также, что существуют физиологически обусловленные предпосылки - модели восприятия. Каждому объекту восприятия присущ скрытый структурный план, представляющий собой систему отсчета, которая позволяет определить важность изобразительного элемента для изображения. Сетчатка дает возможность обнаружить стимулирующую модель. П. Мантегацца писал о врожденной способности выделять простейшие геометрические формы во всех видимых предметах и явлениях: «Простейшие удовольствия, доставляемые нам симметрией, бывают произведением самых простых геометрических фигур, т.е. линий или параллельных между собой или стоящих друг к другу перпендикулярно, это, например, треугольники, ромбы, квадраты, многоугольники и все фигуры, составленные из прямых линий. Новые комбинации удовольствий возникают из фигур круга, эллипса, параболы или из комбинации между собой прямых и кривых линий. Переходя от плоскостей к кубу, находим удовольствия, производимые кристаллизованными телами или искусственным подражанием кристаллам, так как многие предметы представляют в грубых очертаниях тела с правильно и симметрично расположенными поверхностями; так, например, дома, книги, части стола, стульев представляют разнообразные призмы. В лампах, чашах и бутылках усматриваются сегменты сферы»²⁰⁷.

Один их немногих мыслителей, стремившихся создать философию радости, в работе «Физиология наслаждения» П. Мантегацца заметил: «Симметрия и пропорциональность внушают идею порядка и спокойствия, и мы с истинным благодушием останавливаем на них взгляды. Вид беспорядка и сумятицы, представляя глазам нашим нечто смешное и забавляя нас контрастом между виденным и типом совершенства, сохраняемые в глубине души каждого, внушает ужас, не лишенный и некоторой приятности. Что касается впечатления красоты, порождаемое иной раз недостатком

²⁰⁷ Мантегацца, П. Физиология наслаждения / П. Мантегацца. – М.: Профит Стайл, 2012. – С. 120.

симметрии или порядка, то источник его можно только предугадывать, определить же его нет возможности. Оно поражает, быть может, резким неподчинением существующим правилам; оно нравится, может стать, смелостью своего проявления в природе или искусстве, а смелость и сила во всех своих формах всегда имеют в себе нечто грандиозное. Беспорядок в распределении неодушевленных предметов нравится нам преимущественно тогда, когда он сопровождается движением, так как вид движения среди хаотического беспорядка представляет некоторое подобие жизни»²⁰⁸.

Приведем далее несколько положений о применении симметрии. Зеркальная симметрия крупных форм пространства, обладающих организующей силой, вызывает ощущение торжественности, триумфальности. Значимость приобретает движение форм, подчиненное основному направлению, ритмическое чередование элементов среды, малых и больших залов, колонн и т. д. При этом особенно важными оказываются элементы, расположенные по оси симметрии, замыкающие движение и останавливающие направление взгляда. Центрическая постановка архитектурного элемента выявляет его смысловую определенность, создает эмоциональную кульминацию при восприятии. Композиционные приемы такого рода, синтезируемые в конкретной организации, отражают структурную взаимосвязь средств организации социального пространства.

Асимметричность возникает как отражение сложного взаимодействия жизненных процессов, в которые включен объект в окружающей среде. Асимметричность по своей природе индивидуальна. «Соподчинение частей в асимметричной структуре определяется не только соотношением величин и расстановкой силуэтных и пластических акцентов, но и направленностью, которая ощущается в пространствах и объемах, их устремленностью к главным частям, положение которых не совпадает с геометрическим центром. Это соотношение создает ощущение динамики, вовлекающее в движение.

²⁰⁸ Мантегацца, П. Физиология наслаждения / П. Мантегацца. – М.: Профит Стайл, 2012. – С. 129.

Восприятие асимметрии сложнее, чем восприятие симметричной формы, где закономерность построения целого читается уже по его части. Но гибкость асимметрии облегчает включение произведения архитектуры в структуру более высокого уровня и в природные ландшафты»²⁰⁹.

В формировании эмоционально окрашенных образов и представлений в процессе восприятия участвуют разнородные характеристики сооружения: линейные, цветовые, пластические. Как уже отмечалось в работе, целостность - важнейшее свойство человеческого восприятия. Для того, чтобы визуальные характеристики объектов или среды в целом отвечали этому свойству, среда должна обладать признаками целостности, заложенными в нее в процессе организации. Целостность создается не путем механического объединения, а приемом гармонизации несущих функциональную нагрузку форм. Главное средство гармонизации – ритмичность. Оно проявляется и в использовании цвета: цветовые повторы выстраивают пространство поступательно, многообразие оттенков дополняет основные цветовые доминанты. «Делая главным ощущение единства, достигаемого с помощью аналогичности цветовых тонов, их светлоты и насыщенности, внося некоторую динамику, можно построить гармонию по аналогии. В противоположность этому, считая динамику главной, можно построить гармонию на контрастах»²¹⁰.

Понятие гармонии включает в себя и понятие дисгармонии как противопоставления. Нарушение цветового баланса может быть использовано как средство выразительности. Ярко выраженное преобладание какого-либо цвета создает определенное настроение и сообщает форме или архитектурному пространству большую экспрессивность.

Пространственное окружение воспринимается в целом. Композиционное

²⁰⁹ Потокина Т. М. Цветовое структурирование социального пространства [Текст] / автореф. дис. ... кандидата философских наук : 24.00.01 / Потокина Татьяна Михайловна. – Волгоград.: Волг. гос. арх-строит. ун-т, 2010. – С. 20.

²¹⁰ См.: Там же, С. 21.

устройство гармонично складывается в ансамбль. Ансамбль - это органичное единство составляющих элементов в духовно и психологически насыщенном пространстве, формирующемся как целостность во времени. В этом состоит важное отличие ансамбля от простого синтеза элементов, объединенных принципом одновременного действия в процессе создания некоего образа. Ансамбль есть сама среда, в которой живет человек, поэтому, чем шире разрастается создаваемая им среда, тем органичнее должна быть целостность ансамбля, объединяющего взаимодействующие между собой составляющие. Ансамбль создается как мощное, сильно действующее синтетическое целое, способное воплотить определенный замысел.

Искусство создания ансамбля всегда было связано с жизненно-устроительной функцией, и как бы не были сильны механистические тенденции, стремление к органическому единству предметно-пространственного окружения никогда не исчезало совсем. Архитектурные ансамбли выражают мировоззрение общества, а соотношения и связи в их композиционном устройстве определяются господствующей культурой.

Ансамбль – система, закономерно и гармонично организованная в соответствии с жизненными потребностями, несущая единое художественное образное сообщение. Ансамбль не только связывает в своей выразительной цельности группу сооружений и организованных ими пространств, но и распространяют свое влияние на обширные территории за пределами своих физических границ образуя опорный узел ориентации и формирования целостного образа города, района, любого участка пространства.

Воспринимаемое людьми единство организованности и сложности, порядка и разнообразия создает объективную основу для познания среды и формирования ее образов. Неоднородность среды стимулирует игру воображения и многообразие эмоций, обогащающие познавательные процессы. В ходе формирования среды возникает, с одной стороны необходимость разнообразия, сложности, живописности, что рождает разнообразные значения и ассоциации, с другой – необходимость ясности,

организованности, упорядоченности. Соединение этих начал отражается в содержании эстетических и профессиональных представлений о гармонии в видимом мире как взаимопроникновении единства и многообразия. Организация видимой среды предполагает достижение этой гармонии, а процессы познания мира, наделенного свойствами разнообразия и организованности, предстают как процессы поиска закономерностей в сложности, даже кажущейся хаотичности окружения.

Визуальная картина складывается из композиционного взаимоотношения в пространстве формы и цвета материальных объектов. Все формы и цвета находятся во взаимодействии друг с другом и не существует абсолютных принципов их сочетаний.

Архитектура – долговечный, дорогостоящий материалоемкий пласт культуры, в котором аккумулированы гигантские физические и интеллектуальные усилия общества. Переоценить значение архитектурных объектов сложно. Представляется очевидным, что они должны в эмоциональном и нравственном отношении положительно воздействовать на человека, который находится под их влиянием всю жизнь, постоянно и по большей части бессознательно.

В истории цивилизации достаточно примеров, когда архитектурные сооружения и целые комплексы становились художественно значимыми образами.

Восприятие формируется средой, организует мышление, которое в свою очередь определяет особенности создания этой среды. «Свойства окружающей нас обстановки, чувства и мысли, стоящие в более или менее близком к нам отношении, способствуют складу нашего ума и помогают избранию физического пути. Так, ежедневный вид полей и сельских занятий придает ясность и свежесть уму, располагая его к удовольствиям тихим и безыскусным. Постоянное же созерцание произведений великих художников

развивает в нас любовь к прекрасному»²¹¹. Устойчивые ассоциации являются результатом постоянного восприятия окружающей среды. Эстетически развитый человек настроен и способен чувственно воспринимать, переживать и создавать красоту в созерцании, действии, отношении. Главное условие наличия и реализации эстетической культуры – эстетический вкус. Обладающий им человек способен наслаждаться изяществом формы, цветовой гармонией предметов и явлений окружающей среды и передавать свое состояние другим людям.

В начале XIX века П. Мантегацца писал: «Глазам нашего поколения представлено гораздо больше удовольствий, чем зрению отцов наших, так как цивилизация, не переставая расширять пределы нашего кругозора, изобретает все новые и новые наслаждения для чувства зрения. Влияние этой массы удовольствий действует благотворно на людей, совершенствуя как зрение их, так и само понимание, и не переставая обогащать новым материалом великолепную пинотеку человеческого воображения»²¹².

С падением уравнилельной идеологии стало открываться многообразие мира, ценность уникальности форм. Мир ширится, множится, наполняется и обогащается прямо пропорционально количеству творцов, на него взирающих. Мы стоим у истоков формирования новой культуры, доминантой которой является визуальный образ.

Задачи этой культуры – уменьшить страх перед будущим, научить испытывать радость, восхищение, удовольствие, безусловно любить и жить в состоянии вдохновения на новом уровне взаимодействуя с природой и постигая естественные законы. Для осуществления этих задач необходимо искусство, способное закладывать в подсознание людей эти законы.

Важные, на наш взгляд, заключения сделал Р. Арнхейм в работе «Искусство и визуальное восприятие»: «произведения искусства являются

²¹¹ Мантегацца, П. Физиология наслаждения / П. Мантегацца. – М.: Профит Стайл, 2012. – С. 116.

²¹² Мантегацца, П. Физиология наслаждения / П. Мантегацца. – М.: Профит Стайл, 2012. – С. 115.

инструментом для распознавания вещей, их понимания и определения взаимного отношения – исследуют и создают порядок во все увеличивающейся сложности»²¹³. Высказав известную мысль о гармоничности произведений искусства: «В произведении искусства силы, создающие равновесие, видимы. Несбалансированная композиция выступает случайной, временной. Ее элементы стремятся к изменению места и формы»²¹⁴, Арнхейм акцентировал внимание на том, что восприятие визуального образа носит активный динамический характер. Визуальный образ - это нарушитель покоя, фактор мобилизации в пространстве. Наблюдая несбалансированную композицию, человек вынужден предпринять действия по ее выравниванию. Ему свойственно стремиться к творчеству. Равновесие же композиции становится стимулом к новой деятельности.

В концепции В. И. Самохваловой искусство предстает как особая форма адаптационного поведения, когда человек осваивает трансцендентные характеристики и измерения мира через организацию пространственных и временных форм. Феномен человеческого творчества рассматривается и как культурная форма инстинкта самосохранения, самоутверждения себя в мире, и как человеческий вызов хаосу и небытию, комплексным выражением которого становится созданная человеком культура.

Человек инстинктивно стремится к красоте. В своей программной статье Г. Зиммель говорил об эстетических потребностях и инстинктах, выступающих в роли факторов, формирующих и стабилизирующих на какое-то время социальные связи²¹⁵.

В. И. Самохвалова предложила мегаэстетическую концепцию красоты как фундаментального основания бытия; в системе действия глобальных антиэнтропийных сил красота выступает как особый и оптимальный способ

²¹³ Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974. – С. 200.

²¹⁴ Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974. – С. 200.

²¹⁵ Simmel G. Soziologische Aesthetik / G. Simmel // M. Harden (Hg.). Die Zukunft. – 1896. 17. Bd. Nr. 5. – S. 204 – 216.

организации, отвечающий целям развития мира²¹⁶. Трактуя красоту как энергетически активную форму, через которую действует универсальный принцип существования самой жизни и движения структурообразующих сил вселенной, Самохвалова рассматривает организацию красоты как имеющую объективный и трансвременной характер. Однако форма красоты есть не только организация, упорядочивающая мир (и имеющая объективно-космический характер), но и способ проявления глубинного метафизического содержания, имеющего отношение к духовному основанию человеческой жизни; это объясняет субъективное значение красоты для человека, смысл создаваемого им искусства, закономерность и необходимость развития эстетического сознания, напряженные поиски гармонии.

Таким образом, красота предстает как отношение человека и мира, выражающее момент предельной очеловеченности, одухотворенности конкретной чувственности человека.

Человек неосознанно стремится найти главенствующую над разумом, определяющую исподволь мотивацию красоту во внешнем мире. Зрительное восприятие всегда выборочно и эмоционально, активно и избирательно. Когда глаза находят красоту, начинается созерцание. Человек стремится понять тайну красоты, возникает эмоциональное напряжение, сопровождающееся чувствами радости, полноты жизни, благодарности. Человек получает возможность освободиться от сковывающих его мыслей, трансформировать свое состояние. Попытка трансцендирования является толчком, после которого начинается серьезное преобразование, изменение

²¹⁶ См.: Автореферат дисс. на соискание докт. дисс. "Антиэнтропийный смысл красоты" (1991). Мегаэстетический подход к пониманию смысла и функций красоты // В. МГУ. Сер.7. "Философия". № 2. 1994; Единство мира и порядок красоты // Пара-плюс. – 1995. – № 2.; Эстетическая культура как комплексный феномен утверждения и реализации человека в мире // Эстетическая культура. М.: Искусство, 1996; Красота против энтропии. М.: Наука, 1990; Творчество и энергии самоутверждения // Вопросы философии. – 2006. – № 5; Спонтанность как специфика творческого состояния сознания и его потенциал // Свобода и творчество. Междисциплинар. исслед. М.: Альфа-М, 2011. – С. 221–250.

сознания. Ощувив трансцендентное переживание, состояние на границе возможного, человек стремится к нему вновь и вновь. Эстетическое чувство и естественный режим работы глаз оказывают положительное влияние на все физиологические процессы организма. На этом принципе основано направление арттерапии.

Несмотря на то, что распространяющаяся на все сферы жизни современная эстетика далека от художественного творчества являясь дизайн – технологией, она приучает взгляд к красоте, реформирует способность воспринимать мир, способствуя утончению чувств, обострению интуиции, освоению явлений в их многогранности. Несмотря на то, что технология тиражирования визуальных образов (техничко-технологический процесс) способствует стандартизации, упрощению и огрублению реальности, в настоящее время мы наблюдаем усиление креативности, значительную роль инноваций и достижение синергийных эффектов.

Как констатировал А. А. Грякалов, сегодня интеллектуалы воображения способны возвращать в мир утраченную целостность и порождать спланивающий эстетизм как имманентную трансценденцию. В современном мире эстетическое утверждается как обязательная фоновая практика, становится своего рода этическим. Возрождается интерес ко всему натуральному и эти процессы вызывают чувство околдованности миром. А эстетический опыт при всех его модификациях имеет дело с антропологической константой²¹⁷.

Чтобы «проложить новые пути мысли» (М. Хайдеггер), изменить парадигму мышления, согласно Т. Куну, нужно изменить не точку зрения, а образ видения, «сдвиг гештальта»²¹⁸. Подобный сдвиг произошел в современной науке, осуществляющей методологический синтез и использующей междисциплинарные подходы. По-новому в их связи с

²¹⁷ Грякалов, А. А. Эстетическое и политическое в контексте постсовременности: топоним АЭСТHETICUS / А. А. Грякалов // Вопросы философии. – 2013. – №1. – С. 49 - 58.

²¹⁸ Кун, Т. Структура научных революций / Т. Кун. – М.: Наука, 1977. – С. 196.

человеком рассматриваются проблемы времени и пространства в философии, в образовании особенно ценными становятся методики обучения работе с информацией, развития интуитивного познания, обретения сверхчувственного опыта в процессе восприятия и генерации образов, в обычной жизни все чаще люди испытывают потребность максимально приблизиться к искусству. Мы больше не воспринимающие, а творящие существа, которые все реже ставят вопросы о правильности, неправильности или логических ошибках. Вопрос стоит о способности декодирования посылаемых образов, имеющих метаязыковую природу и распознаваемых не столько на уровне логическом, сколько эмоционально – интуитивно.

Как утверждал Ю. В. Яковец, «культура – это социогенетика как общей глобальной, так и локальных цивилизаций, содержащая в себе механизмы наследственности, изменчивости и отбора в динамике цивилизаций, это внутренняя пружина их саморазвития. Изменчивость культуры определяет границы, пределы, в которых можно обогатить наследственный природный генотип, добавить к нему нечто и передать следующим поколениям, возводя их на новый цивилизационный уровень»²¹⁹. В бифуркационные моменты, когда возникает рассогласованность социокультурного генотипа с цивилизационными историческими процессами, имеет значение сознательный целенаправленный отбор тех культурных традиций и нововведений, которые обеспечивают адаптацию к новым цивилизационным процессам и позволяют предвидеть возможные последствия, перспективы формируя историческую ответственность за этот выбор²²⁰.

Ответственность за выбор на сегодняшний день лежит на властных структурах. Власть – мощное средство для защиты человеческих интересов, воплощения человеческих планов, решения противоречий и конфликтов. Для того чтобы был осуществлен переход «от идентичности сопротивления к идентичности проекта», должна возникнуть новая культурная политика в

²¹⁹ Яковец, Ю. В. История цивилизаций / Ю. В. Яковец. – М.: ВлаДАп, 1995. – С. 15.

²²⁰ См.: Там же, С. 15.

пространстве средств коммуникаций, поддерживающая ценности и разрешающая проблемы, возникающие в повседневном жизненном опыте людей.

Сегодня культурная политика нуждается в значительном расширении своих смысловых, инструментальных и функциональных ресурсов с учетом стоящих перед обществом вызовов глобализации и рисков экономического, политического, социального развития. Ее стратегия должна быть направлена на формирование единства на основе разделения общих глобальных, национальных, региональных целей развития, а также общих гуманистических ценностей. Среди них важнейшее значение имеют ценности справедливости, сотрудничества, благополучия, духовного, нравственного, социального прогресса, которые требуют интерпретации с учетом новых реалий и новых ориентиров развития.

Современная культура представляет собой хаотичное смешение разноплановых фрагментов. Для интерпретации ее сообщений не существует единого кода. Основа грамматики предлагаемого ей языка – монтаж. Можно предположить, что реализующаяся стратегия постмодернизма с его сознательной мозаичностью и эклектичностью, перебором фрагментов и ценностей культурного опыта разных времен и народов представляет собой не вполне осознаваемую попытку вдохнуть в культурное пространство важные ценности и иные смыслы, расширить культурный контекст. Возрождающиеся религиозные традиции, интерес к мистическому, восточным практикам – следствие острого дефицита знаний и не что иное, как поиск технологий гармонизации жизнедеятельности в настоящем. Способ инстинктивной адаптации человека к изменяющемуся миру, обретения нового порядка.

В современной коммуникативной среде сохраняется разнообразие, которое необходимо поддерживать. У каждого отдельного источника должна быть экологическая ниша, поддерживающая его существование. Вместе с тем, необходимо введение запрета на демонстрацию низменного, насилия,

манипуляцию, табу на вмешательство в частную жизнь, посягательство на человеческое достоинство.

Социальная трансформация сегодня выражает программно-проектную деятельность социальных субъектов, в которой происходит соотнесение общественных процессов с нормами, стандартами, выражающими свойства улучшенной, заданной субъектами смысловой и символической среды. В любом проекте должна быть заложена программа и технология получения предположительного результата, что является важной формой связи между субъектом трансформации и изменением предметной, вещественной среды, в которой существует общество.

Интерпретация визуальных образов зависит от совокупности визуальных представлений (обыденных теорий здравого смысла), с которыми их сопрягает наблюдатель. Универсального кода для интерпретации всех смыслов, заключенных в структуру визуального образа не существует. Задача субъекта политической коммуникации состоит в создании образа, через который станет возможным влияние, то есть управление через мягкие технологии организации визуальной среды, формирование видеоряда в соответствии с принципами видеоэкологии.

Говоря языком синергетики, новый порядок рождается путем локализации первичных зон порядка. Визуальный образ напрямую зависит от образа мысли, поэтому визуальной экологии должна предшествовать экология мысли. Образ стимулирует специфическую форму мыслительной активности, активизирующую творческое развитие и со-творчество. На сознание, состояние людей воздействует не только вербальная информация, но и опыт зрительного и художественного восприятия мира. В сознании наших современников интерес к художественным образам сменяется интеллектом, воспитанным созерцанием художественных структур.

Стереотипы, порождаемые рамками социальной оптики, отражают особенность социального зрения. Новая реальность зарождается в момент наблюдения. Именно наблюдатель делает выбор, какая из вероятностей будет

проявлена на физическом плане. При доверии к внешнему миру происходит слияние, устанавливается резонанс, происходит усиление импульса с последующим усложнением систем и структур. Что будет в дальнейшем: борьба или поток, зависит от того, насколько грамотно организовано социальное взаимодействие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современная культура совершает визуальный поворот, влекущий за собой качественные изменения в социокультурной сфере. Основным средством передачи информации становится визуальный образ, формирующий коммуникативное пространство и специфически организующий работу мышления.

Тотальное господство визуальных форм во всех сферах жизнедеятельности вызывает неоднозначные оценки и требует осмысления специфики их функционирования в современном мире. В связи с этим, целью данного исследования было выявление содержания визуального образа, а также анализ его воздействия на изменяющуюся социокультурную реальность. Данная цель обусловила начальную задачу, решению которой посвящен первый параграф первой главы: раскрыть содержание визуального поворота современной культуры, рассмотреть природу визуального образа, доминирующего в современном социокультурном пространстве и его специфику как элемента коммуникации.

В ходе исследования было продемонстрировано, что переход от вербального способа передачи информации к визуальному стал ответом на вызов современности, характеризующейся нестабильностью и возникновением социальных рисков, требующих от человека быстрой эффективной реакции, организации успешной коммуникации с минимальными энергетическими затратами. В этих условиях визуальный образ, являющийся по своей природе целостной структурой, концентрирующей в себе интеллектуальную, эмоционально – оценочную и

художественно – изобразительную информацию, помогает максимально быстро организовать коммуникативное пространство, выстроить социокультурные связи.

Второй параграф первой главы посвящен исследованию эволюции визуальных образов в историко - культурном контексте. Картину мира, обусловленную историческим развитием, формируют визуальные образы, характеризующие специфику видения той или иной эпохи и являющиеся отражением идей, ценностей, смыслов, функционирующих в социокультурном пространстве. В античную эпоху формируется восприятие образов соразмерных человеку и его физической природе. В Средние века схематичные символические образы истолковываются как посредники на пути от зримого к незримому. В эпоху развития классической науки формируется механизм теоретического видения. Современный мир характеризуется плюрализмом точек зрения, и горизонты отраженного в визуальном образе множатся согласно количеству творцов.

Специфику визуального образа в современной социокультурной реальности обуславливает развитие коммуникативно – информационных технологий. Это демонстрирует третий параграф первой главы, показывающий, что визуальная картина современной социальной реальности представлена совокупностью индивидуализированных визуальных проектов, является реализацией проективной функции визуального образа. Проектируя посредством визуальных форм пространство жизнедеятельности, определяя горизонты возможного и расширяя перспективы своей деятельности, общество накапливает инновационный потенциал. Используя эти инновации, субъект культурного творчества вырабатывает новые способы бытия и состояния сознания, моделирует про – образ будущего.

Современная культура стимулирует развитие «визуального мышления», схватывающего диалектическое противоречие чувства и разума, актуализирует познавательную функцию визуального образа, позволяющего освободить сознание от привычных стереотипов мышления за счет создания

богатства творческих ассоциаций.

Результаты, полученные на этом этапе исследования, обусловили необходимость следующего шага: изучить роль визуального образа в современной социокультурной динамике. В ходе решения этой задачи, которой посвящен первый параграф второй главы, было выявлено, что визуальный образ выступает в качестве интегративного компонента современной социокультурной реальности. С его помощью происходит создание особых пространств взаимодействия людей, в которых активизируются интеллектуальные и творческие способности, устанавливаются многообразные связи, характеризующиеся полной вовлеченностью коммуницирующих субъектов и способствующих преодолению различных противоречий и кризисов, минуя языковые, национальные и идеологические барьеры. Организуя пространство коммуникации, образ увеличивает интеллектуальные и эмоциональные ресурсы человека, в его власти – трансформация и наращивание информационного поля, способствующее накоплению ресурсов понимания и поддержанию социальной целостности.

Данная констатация обусловила специфику следующей задачи исследования, решаемой во втором параграфе второй главы: раскрыть креативный потенциал виртуальной реальности. Наиболее значимые новации современности являются результатом возрастающего влияния виртуальной реальности. Выступая фактором формирования и развития общества, она определяет тенденции и формы социальных трансформаций, обладает огромным потенциалом для порождения новых моделей субъективности. Виртуальное – сфера возможного, отражающая спонтанную индивидуально – личностную природу визуального образа, который становится ресурсом для продуцирования новых смыслов, открывающих возможность творческого перевоссоздания мира.

Предложенные выводы позволяют сделать заключительный шаг исследования: выявить основания для оптимизации жизненной среды

трансформирующегося общества. В ходе исследования было показано, что таким основанием может стать организация визуальной среды, поскольку она на глубинном уровне воздействует на психологию людей, определяя доминанты эмоционального состояния. Ее организация требует осознанности, профессиональных знаний, высокой степени ответственности. Это делает необходимым введение принципов видеоэкологии в образовании и утверждения их на уровне массового сознания. Способность воспринимать, анализировать, интерпретировать визуальные образы и создавать гармонизирующие визуальные структуры выступает как средство оптимизации социальной жизнедеятельности.

Обладая гибкой смысловой структурой образ помогает преодолевать границы формальной логики, очищая путь к новому восприятию и видению мира. Визуально ориентированная культура порождает антропологический опыт, благодаря которому открывается возможность создания картины мира, в которую включен человек как чувствующее разумное и обладающее высокой степенью ответственности существо, способное увидеть целостность и гармонию в динамично развивающейся социокультурной реальности. Перспективы исследования мы связываем с изучением роли визуальных образов в системе образования и социальном управлении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова, Н. Т. Образы и подобие в структуре познания [Текст] / Н. Т. Абрамова // Визуальный образ: междисциплинарные исследования / под. ред. И. А. Герасимовой. – М.: ИФРАН, 2008. – С. 70 – 84.
2. Ажимова, Л. В. Философское осмысление феномена кино В. Бенямина [Текст] / Л. В. Ажимова // Вопросы философии. – 2013. – № 1. – С. 85 – 92.
3. Андреев, И. Л. Осторожно с часами истории (Методологические проблемы цивилизационного процесса) [Текст] / И. Л. Андреев // Вопросы философии. – 1998. – № 9. – С. 38 – 53.
4. Андроникова, М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма [Текст] / М. Андроникова. – М.: Искусство, 1980. – 422 с.
5. Аристотель, Метафизика [Текст] / Аристотель // Сочинения в 4-х томах. – М.: Мысль, 1975. – Т. 1. – С. 65 – 367.
6. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие [Текст] / Р. Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974. – 391 с.
7. Ахиезер, А. С. Философские основы социокультурной теории и методологии [Текст] / А. С. Ахиезер // Вопросы философии. – 2000. – № 9. – С. 12 – 19.
8. Архетипические образы в мировой культуре. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 1998. – 106 с.
9. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. — М.: Прогресс; Универс, 1994. – 616 с.

10. Батаева, Е. В. Фланерство и видеомания: современные и постмодерные визуальные практики [Текст] / Е. В. Батаева // Вопросы философии. – 2012. – № 11. – С. 61 – 69.
11. Бахова, Н. А. Искусство как пространство формирования инновационных способностей личности в условиях социальной модернизации [Текст] / Н. А. Бахова // Человеческое существование в условиях социальной модернизации / Под. ред. Н.В. Омельченко. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2012. – С. 362 – 375.
12. Бек, У. Общество риска. На пути к другому модерну [Текст] / У. Бек / Пер. с нем. В. Седельнику и Н. Фёдоровой; Посл. А. Филиппова - М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 384 с.
13. Бенвенист, Э. Общая лингвистика [Текст] / Э. Бенвенист. М.: Наука, 1974. – 334 с.
14. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости. Избранные эссе [Текст] / В. Беньямин / Под. ред. Ю. А. Здороваго — М.: Медиум, 1996. – 240 с.
15. Бергер, А. А. Видеть - значит верить. Введение в зрительную коммуникацию [Текст] / А. А. Бергер / Пер. с англ. 2-е изд. – М.: Изд. дом «Вильямс», 2005. – 288 с.
16. Бодрийяр, Ж. Общество потребления [Текст] Ж. Бодрийяр. – М.: Республика, 2006. – 234 с.
17. Бодрийяр, Ж. Система вещей [Текст] / Ж. Бодрийяр. – М. РУДОМИНО, 1995. – 170 с.
18. Бодрийяр, Ж. Соблазн [Текст] / Ж. Бодрийяр. – М.: Ad Marginem, 2000. – 313 с.
19. Бондаренко, Т. А. Виртуальная реальность: социально – философский анализ [Текст] / Т. А. Бондаренко. – Ростов н/Д.: Издательский центр ДГТУ, 2006. – 151 с.
20. Бычков, В. В. Символизация в искусстве как эстетический принцип [Текст] / В. В. Бычков // Вопросы философии. – 2012. – №3. – С. 81– 91.

21. Васильева – Шляпина, Г. Л. Изобразительное искусство. История зарубежной, русской и советской живописи [Текст] / Г. Л. Васильева – Шляпина. – М.: Академический проект, 2007. – 528 с.
22. Веккер, Л. М. Психические процессы [Текст] / Л. М. Веккер. – В 2-х томах. – Л.: ЛГУ, 1974. – 334 с.
23. Ветров, А. А. Образ и знак [Текст] / А. А. Ветров // Ленинская теория отражения и современная наука. – В 3х кн. – кн. 1. – М.: Наука и искусство, 1973. – С. 350 – 375.
24. Ветрова, И. Б. Неформальная композиция: от образа к творчеству [Текст] / И. Б. Ветрова. – М.: Ижица, 2004. – 174 с.
25. Вирилио, П. Информационная бомба. Стратегия обмана [Текст] / П. Вирилио. – М.: Гнозис, 2002. – 101 с.
26. Вирильо, П. Машина зрения [Текст] / П. Вирилио. – СПб.: Наука, 2004. – 140 с.
27. Вульф, К. Номо рiстор, или возникновение человека из воображения // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия [Текст] / К. Вульф / Под ред. В.В. Савчука. – СПб.: Санкт — Петербургское Философское Общество, 2008. – 346 с.
28. Выготский, Л. С. Психология искусства [Текст] / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
29. Гадамер, Г. Г. Актуальность прекрасного [Текст] / Г. Г. Гадамер. – М.: Алетейя, 1991. – 330 с.
30. Галкин, Д. В. Понять интерактивность: кибернетика в зеркале эстетики [Электронный ресурс] / Д. В. Галкин // Гуманитарная информатика. – 2009. – №5. – URL: [http:// docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fjournals.tsu.ru%2Fuploads%2Fimport%2F1163%2Ffiles%2Fgalkin5.pdf&name=galkin5.pdf&lang=ru&c=576e72f222fd](http://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fjournals.tsu.ru%2Fuploads%2Fimport%2F1163%2Ffiles%2Fgalkin5.pdf&name=galkin5.pdf&lang=ru&c=576e72f222fd) (дата обращения 15.03.2016).
31. Гегель, Г. Ф . Энциклопедия философских наук [Текст] / Г. Ф. Гегель. – Т. 3. Философия духа. – М.: Мысль, 1997. – 471 с.
32. Гегель, Г. Ф. Эстетика [Текст] / Г. Ф. Гегель. – Т. 3. – М.: Академия Наук

СССР, 1973. – 540 с.

33. Генезис категории виртуальная реальность: Материалы международной научной конференции (15 февраля 2008 г.). – Саранск: Рузаевский печатник, 2008. – 328 с.
34. Герасимова, И. А. Визуализация, творчество и культурные практики [Текст] / И . А. Герасимова // Визуальный образ: междисциплинарные исследования / под. ред. И.А. Герасимовой. М.: ИФРАН, 2008. – 247 с.
35. Герасимова, И. А. Искусство и наука видения [Текст] / И . А. Герасимова // Визуальный образ: междисциплинарные исследования / под. ред. И. А. Герасимовой. М.: ИФРАН, 2008. – 247 с.
36. Гибсон, Дж. Экологический подход к зрительному восприятию [Текст] / Дж. Гибсон. – М.: КоЛибри, 1988. – 464 с.
37. Глухов, В., Ковшиков, В. Кодовые единицы внутренней речи. Теория Н. И. Жинкина об особых кодах внутренней речи [Текст] / В. Глухов, В. Ковшиков // Вопросы языкознания. – 1964. – № 6. – С. 26 – 38.
38. Громов, Г. Р. От гипертекста к гипермозгу: информационные технологии эпохи Интернета [Текст] / Г. Р. Громов. – М.: Радио и связь, 2004. – 208 с.
39. Горных, А. Повествовательная и визуальная форма: критическая историзация по Фредрику Джеймисону [Текст] / А. Горных // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: сб. науч. статей / под ред. Е. Р. Ярской - Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина. – Саратов: Научная книга , 2007. – С. 413 – 426.
40. Гостев, А. А. Актуальные проблемы изучения образного мышления [Текст] / А. А. Гостев // Вопросы психологии. – 1984. – № 1. – С. 114 - 119.
41. Гостев, А. А. Образная сфера личности [Текст] / А. А. Гостев // Психологический журнал. – 1987. – Т.8. – № 3. – С. 33 – 42.
42. Гостев, А. А. Образная сфера человека [Текст] / А. А. Гостев. М.: ИПРАН, 1992. – 194 с.

43. Гостев, А. А. Образная сфера человека: актуальность феноменологического аспекта [Текст] / А. А. Гостев // Индивидуальный и групповой субъекты в изменяющемся обществе. – М.: ИПРАН, 1999. С. 47 – 48.
44. Гостев, А. А. Образная сфера человека в познании и переживании духовных смыслов [Текст] / А. А. Гостев. – М.: ИПРАН, 2001. – 176 с.
45. Гостев, А. А. "Образность" и познание [Текст] / А. А. Гостев // Психологический журнал. – 1985. – Т.6. – № 4. – С. 33 – 43.
46. Гостев, А. А. Психология вторичного образа [Текст] / А. А. Гостев. – М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2007. – 512 с.
47. Гостев, А. А., Дружинин, В. Н., Дрынков, А. В. Проблемы психологии образа [Текст] / А. А. Гостев, В. Н. Дружинин, А. В. Дрынков // Психологический журнал – 1984. – Т. 5. – № 2. – С. 124 – 128.
48. Гофман, А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения [Текст] / А. Б. Гофман. – СПб.: Питер, 2004. – 208 с.
49. Грегори, Р. Л. Разумный глаз [Текст] / Р. Л. Грегори. – Пер с англ. Изд. 2-е. — М.: Едиториал УРСС, 2003. – 240 с.
50. Грякалов, А. А. Эстетическое и политическое в контексте постсовременности: топос НОМО AESTHETICUS [Текст] / А. А. Грякалов // Вопросы философии. – 2013. – № 1. – С. 49 – 58.
51. Гулыга, А. В. Принципы эстетики [Текст] / А. В. Гулыга. – М.: Политиздат, 1987. – 285 с.
52. Гуссерль, Э. Картезианские размышления [Текст] / Э. Гуссерль. – Пер. с нем. Д. В. Складнева. – СПб.: Наука: Ювента, 1998. – 315 с.
53. Гуссерль, Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология [Текст] / Э. Гуссерль // Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философия. – М.: АСТ, 2000. – С. 543 – 624.
54. Даниэль, С. М. Искусство видеть: О творческих способностях

- восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя [Текст] / С. М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
55. Данилова, И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения [Текст] / И. Е. Данилова. – М.: Советский художник, 1984. – 270 с.
 56. Дашкова, Т. Идеология и кинорепрезентация (любовь и быт в советских фильмах 30 – 50 -х годов) [Текст] / Т. Дашкова // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. / Под ред. Е. Р. Ярской – Смирновой, П.В. Романова, В. Л. Круткина. – Саратов: Научная книга, 2007. – С. 18 – 28.
 57. Дебор, Г. Общество спектакля [Текст] / Г. Дебор. – М.: Логос, 2000. – 184 с.
 58. Деррида, Ж. О грамматики [Текст] / Ж. Деррида . – Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. — М.: Ad Marginem, 2000. — 512 с.
 59. Дерябин, Н. И. Квантовая психология, или Философия жизни в XXI веке [Текст] / Н. И. Дерябин. – М.: МАИ, 2007. – 256 с.
 60. Джеймисон, Ф. Постмодернизм и общество потребления [Текст] / Ф. Джеймисон // Логос. – 2000. – №4. – С. 63 – 77.
 61. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма [Текст] / Ч. Дженкс. – Пер. с англ. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.
 62. Демшина, А. Ю. Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX –начало XXI века [Электронный ресурс] / А. Ю. Демшина. – URL: [http:// thelib.ru/books/a_yu_demshina/moda_v_kontekste_vizualnoy_kultury_vtoraya_polovina_hh_nachalo_xxi_vv-read.html](http://thelib.ru/books/a_yu_demshina/moda_v_kontekste_vizualnoy_kultury_vtoraya_polovina_hh_nachalo_xxi_vv-read.html) (дата обращения: 15.01.2016).
 63. Добротворский, И. Л. Самоменеджмент: Эффективные технологии: Практическое руководство для решения повседневных проблем / И. Л. Добротворский. – М.: "Приор-издат", 2003. – 272 с.
 64. Дроздова, А. Л. Трансформация повседневных практик человека: от текста к визуальному образу [Электронный ресурс] / А. Л. Дроздова. – URL: [http:// teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2012/10/kulturolo](http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2012/10/kulturolo)

giya /drozdova. pdf (дата обращения: 16.01.2016).

65. Емелин, В. А., Тхостов, А. Ш. Вавилонская сеть: эрозия истинности и диффузия идентичности в пространстве интернета [Текст] / В. А. Емелин, А. Ш. Тхостов // Вопросы философии. – 2013. – №1. – С. 74 – 85.
66. Еникеев, М. И. Психологический энциклопедический словарь [Текст] / М. И. Еникеев. – М.: Проспект, 2010. – 560 с.
67. Жуковский, В. И. Визуальная сущность религии [Текст] / В. И. Жуковский. – Красноярск: КрасГУ, 2006. – 461 с.
68. Жуковский, В. И., Пивоваров, Д. В. Зримая сущность (визуальное мышление в изобразительном искусстве) [Текст] / В. И. Жуковский, Д. В. Пивоваров. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 284 с.
69. Запесоцкий, Ю. А. Современная реклама как институт социокультурной динамики [Текст] / Ю. А. Запесоцкий // Вопросы философии. – 2013. – №3. – С. 33 – 39.
70. Запесоцкий, Ю. А. Образы гуманитарной культуры: онтологический статус и образовательный ресурс [Текст] / Ю. А. Запесоцкий // Вестник Северо-западного отделения российской академии образования. – 2012. – №1(12). – С. 32 – 36.
71. Зиммель, Г. Избранное [Текст] / Г. Зиммель. – М.: Юрист, 1996. – 671 с.
72. Зинченко, В. П., Вергилес, Н. Ю. Формирование зрительного образа. Исследование деятельности зрительной системы [Текст] / В. П. Зинченко, Н. Ю. Вергилес. – М.: Издательство Московского университета, 1969. – 106 с.
73. Илиади, А. Н. Диалектика процесса познания [Текст] / А. Н. Илиади. – Курск: Политиздат, 1961. – 256 с.
74. Информационная грамотность и медиаобразование для всех [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.medigram.ru>. (дата обращения: 16.01.2016).
75. Инишев, И. Н. Иконический поворот в теориях культуры и общества

- [Текст] / И. Инишев // Логос. – 2012. – № 1. – С. 184 – 211.
76. Иноземцев, В. А. Современное постэкономическое общество: природа, противоречия, перспективы: учебное пособие [Текст] / В. А. Иноземцев. – М.: Логос, 2000. – 304 с.
 77. Казанцева, С. А. Иконичность как онтологическое основание символического образа в иконописи [Текст] / С. А. Казанцева. – М.: Алетейя, 2001. – 230 с.
 78. Калист Диоклийский. Святая Троица – парадигма человеческой личности [Текст] / Калист Диоклийский // Альфа и Омега. Ученые записки Общества распространения Священного писания в России. – 2002. – №2(32). – С. 9 – 10.
 79. Кастельс, М. С. Информационная эпоха: экономика, общество и культура [Текст] / М. С. Кастельс. – М.: Изд-во ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
 80. Кант, И. Критика чистого разума [Текст] / И. Кант // Кант И. Сочинения в 6 томах. – Т. 3. – М.: «Мысль», 1964. – 799 с.
 81. Кириченко, О. В. Визуальный характер культуры [Текст] / О. В. Кириченко // Вторые Илиадиевские чтения: тезисы докладов и выступлений международной научной конференции (г. Курск, 5 мая 1999 г.). – Курск: Изд-во КГПУ, 1999. – С. 87 – 89.
 82. Козлов И. И. Визуальное мышление: эпистемологические и эстетические смыслы [Текст] / дис. ... кандидата философских наук : 09.00.01 / Козлов Иван Иванович. – М.: Моск. гос. пед. ун-т, 2001. – 151 с.
 83. Колосов, А. В. Визуальная культура: опыт социологической реконструкции [Текст] / А. В. Колосов. – М.: ГНО Прометей, 2004. – 144 с.
 84. Конев, В. А. Философия культуры и парадигмы философского мышления [Текст] / В. А. Конев // Философские науки. – Самара: Самарский университет. – 1991. – №6. – С. 17 – 32.
 85. Кораблев, Д. В. Фотокомпозиция и визуальное восприятие [Текст] / Д.

- В. Кораблев. – СПб.: КОРОНА-век, 2009. – 199 с.
86. Красных, В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? (Человек, сознание, коммуникация) [Текст] / В. В. Красных. – М.: Диалог – МГУ, 1998. – 352 с.
 87. Кребер, А. Л. Избранное: Природа культуры [Текст] / А. Л. Кребер. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 1008 с.
 88. Кривых, Л. В. Роль визуального образа в коммуникативном акте [Текст] / Л. В. Кривых // Визуальный образ: междисциплинарные исследования / под. ред. И.А. Герасимовой. М.: ИФРАН, 2008. – С. 175 – 178.
 89. Круткин, В. Л. Кит Мокси: О Визуальных исследованиях и иконическом повороте [Текст] / В. Л. Круткин // Вестник Удмуртского университета. – 2011. – Вып. 2. – С. 30 – 36.
 90. Крючкова, В. Зрение и изображение: о познавательном характере художественного образа [Электронный ресурс] / В. Крючкова. – URL: // <http://www.picasso-pablo.ru/library/teoriya-i-praktika-avangardistskih-dvizheniy2.html> (дата обращения: 10.01.2016).
 91. Кузин, И. В. Маски субъекта: Стратегии социальной идентификации [Текст] / И. В. Кузин. – СПб.: Изд-во С-Петербургского ун-та, 2004. – 234 с.
 92. Кузнецов, Е. Ф. Визуальное восприятие и изобразительная деятельность [Текст] / Е. Ф. Кузнецов. – Курск: Изд-во КГУ, 2008. – 166 с.
 93. Кун, Т. Структура научных революций [Текст] / Т. Кун. – М.: Наука, 1977. – 237 с.
 94. Купер, И. Р. Гипертекст как форма организации социального знания [Текст] / И. Р. Купер. – диссертация кандидата социологических наук. М., 2001. – 137 с.
 95. Кухта, М. С. Восприятие визуальной информации: философия процесса [Текст] / М. С. Кухта. – Томск: Изд-во Томского гос-го пед. Ун-та, 2004.

– 202 с.

96. Лакан, Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе [Текст] / Ж. Лакан. — М: Гнозис, 1995. — 236 с.
97. Лексикон неонклассики. Художественно - эстетическая культура XX века [Текст] / Под ред. В.В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. — 607 с.
98. Леонардо да Винчи. Книга о живописи [Текст] / Леонардо да Винчи. М.: Фолио, 2013. — 18 с.
99. Леонтьев, А. Н. Избранные психологические произведения [Текст] / А. Н. Леонтьев. — В 2-х томах. — Т. 2. — М.: Педагогика, 1983. — 318 с.
100. Леонтьева, О. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа, [пер. с нем. Под ред. Л.А. Бареноойма] [Текст] / О. Леонтьева. — Л.: Наука, 1970. — 312 с.
101. Лепяхин, В. В. Язык священного и современный мир. Основные проблемы православного иконичного образа [Текст] / В. В. Лепяхин. — М.: Мирт, 2004. — 348 с.
102. Лиманская, Л. Ю. Оптические миры: Эстетика зрения и язык искусства [Текст] / Л. Ю. Лиманская. — М.: РГГУ, 2008. — 360 с.
103. Линч, К. Образ города. Пер. с англ. В. Л. Глазычева; Сост. А. В. Иконников; Под ред. А. В. Иконникова [Текст] / К. Линч. — М.: Стройиздат, 1982. — 328 с.
104. Локозов, В. В. Трансформация российского общества. Социологические аспекты [Текст] / [Текст] / В. В. Локозов. — М.: РИЦ ИСПИ РАН, 2002. — 234 с.
105. Лосев, А. Ф. Дерзание Духа [Текст] / А. Ф. Лосев. М.: Изд-во политической литературы, 1989. — 347 с.
106. Лотман, Ю. М. Устная речь в историко-культурной перспективе [Текст] / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. — СПб.: Искусство-СПБ, 2002. — 344 с.
107. Макарова, Е. А. Визуализация как интроекция смыслообразов в

- ментальное пространство личности [Текст] / Е. А. Макарова. – М.: «Спутник+», 2010. – 170 с.
108. Маклюэн, М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры [Текст] / М. Маклюэн. – М.: Академический проект, 2005. – 425 с.
 109. Маклюэн, М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека [Текст] / М. Маклюэн. – М.: Кучково поле, 2003. – 436 с.
 110. Мамардашвили, М. К. Как я понимаю философию [Текст] / М. К. Мамардашвили. – М.: Прогресс, 1992. – 368 с.
 111. Мандельштам, О. Египетская марка [Текст] / О. Мандельштам // Мандельштам О. Сочинения: в 2-х т. – Т. 2. – М.: Худож. Лит., 1990. – 463 с.
 112. Мантегацца, П. Физиология наслаждения [Текст] / П. Мантегацца. – М.: Профит Стайл, 2012. – 233 с.
 113. Мардиева, Л. А. Коллективная культурная память общества [Текст] / Л. А. Мардиева (прецедентные визуальные образы и феномены) // Вестник Пермского университета. – 2011 – Вып. 3(15). – С. 202 – 209.
 114. Меркулов, И. П. Когнитивная эволюция [Текст] / И. П. Меркулов. М.: Российская политическая энциклопедия, 1999. – 310 с.
 115. Меркулов, И. П. Логика науки и индивидуальное творчество [Текст] / И. П. Меркулов // Когнитивная эволюция и творчество. – М.: Логос, 1995. – 157 с.
 116. Мехоношина, О. В. Критерии освоения визуальной культуры в профессиональном художественно – педагогическом образовании [Электронный ресурс] / О. В. Мехоношина // Педагогика искусства. – 2008. – № 2. – URL: [http:// www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-2-2008/mehonoshina_03-05-2008.htm](http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-2-2008/mehonoshina_03-05-2008.htm) (дата обращения: 17.02.2016).
 117. Мещеркина – Рождественская, Е. Визуальный поворот: анализ и интерпретация изображений [Текст] / Е. Мещеркина – Рождественская

- // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. / Под ред. Е. Р. Ярской – Смирновой, П.В. Романова, В. Л. Круткина. – Саратов: Научная книга, 2007. – С. 28 – 43.
118. Микешина, Л. А., Опенков, М. Ю. Новые образы познания и реальности [Текст] / Л. А. Микешина, М. Ю. Опенков. – М.: РОССПЭН, 1997. – 240 с.
 119. Можейко, М. А. Гармония [Текст] / М. А. Можейко // Новейший философский словарь. – Минск: Книжный дом, 2003. – С. 205 – 206.
 120. Моль, А. Социодинамика культуры: Пер. с фр. / Предисл. Б.В. Бирюкова. Изд. 3-е. [Текст] / А. Моль. – М.: ЛКИ, 2008. – 238 с.
 121. Мягкова, М. Визуальная культура как социокультурный феномен [Электронный ресурс] / М. Мягкова // Социальная культурология. – 2008. – №2(11) – URL: <http://www.analiculturolog.ru/index.php?module=/subjects&func=viewpage&pageid=511> (дата обращения: 25.01.2016).
 122. Назаров, М. М., Папантиму, М. А. Визуальные образы в социальной и маркетинговой коммуникации: Опыт междисциплинарного исследования [Текст] / М. М. Назаров, М. А. Папантиму. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 216 с.
 123. Норенков, С. В. Визуальная архитектура мироздания [Текст] / С. В. Норенков. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1997. – 126 с.
 124. Нурулин, Н. А. Виртуальность как основание бытия [Текст] / Н. А. Нурулин. – Казань: Изд-во КГУ, 2004. – 336 с.
 125. Носов, Н. А. Виртуальная психология [Текст] / Н. А. Носов. – М.: Издательство «Аграф», 2000. – 432 с.
 126. Носов, Н. А. Виртуалистика [Текст] / Н. А. Носов // Философские науки. – 2000. – № 4. – С. 142 – 145.
 127. Одиссей. Человек в истории [Текст]. М.: Наука, 1998. – 155 с.
 128. Опенков, М. Ю. Развитие визуального мышления и компьютерная революция [Текст] / М. Ю. Опенков. – М.: ИФРАН, 1995. – 344 с.
 129. Орлов, А. М. Духи компьютерной анимации. Мир электронных образов

- и уровни сознания [Текст] / А. М. Орлов. – М.: Мирт, 1993. – 100 с.
130. Отюцкий, Г. П. Философские проблемы информационно-компьютерной революции [Текст] / Г. П. Отюцкий. – М.: Моск. гос. ун-т печати, 2002. – 253 с.
 131. Пантин, В. И. Волны и циклы социального развития: Цивилизационная динамика и процессы модернизации [Текст] / В. И. Пантин. – М.: Наука, 2004. – 246 с.
 132. Петровская, Е. Антифотография [Текст] / Е. Петровская. – М.: Три квадрата, 2003. – 112 с.
 133. Петрова, Е. А. Визуальная психосемиотика общения. Автореф. докт. псих. Наук [Текст] / Е. А. Петрова. – М.: Гном-пресс, 2000. – 41 с.
 134. Пирогов, С. В. Горизонты исследований визуального [Текст] / С. В. Пирогов // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2013. – № 4(24). – С. 124 – 131.
 135. Платон. Государство [Текст] / Платон // Платон. Собрание сочинений. В 4 т. / Под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. – Т. 3. М.: Мысль, 1994. – 656 с.
 136. Поддьяков, Н. Н. Новый тип иллюзий при зрительном восприятии движения [Текст] / Н. Н. Поддьяков // Мир психологии. – 1999. – № 2. – С. 199 – 202.
 137. Потокина Т. М. Цветовое структурирование социального пространства [Текст] / автореф. дис. ... кандидата философских наук : 24.00.01 / Потокина Татьяна Михайловна. – Волгоград.: Волг. гос. арх-строит. ун-т, 2010. – 30 с.
 138. Почепцов, Г. Г. Коммуникативные технологии двадцатого века [Текст] / Г. Г. Почепцов. – М.: Ваклер, 1999. – 320 с.
 139. Почепцов, Г. Г. Теория коммуникации [Текст] / Г. Г. Почепцов. – М.: Ваклер, 2001. – 651 с.
 140. Православная икона. Канон и стиль [Текст]. – М.: Канон, 1996. – 234 с.

141. Психологический словарь. 3-е изд., доп. и перераб. [Текст] / Авт.-сост. Копорулина В. Н., Смирнова М. Н., Гордеева Н. О. – Ростов н/Д: Феникс, 2004. – 640 с.
142. Рикер, П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике [Текст] / П. Рикер. – М: Медиум, 1995. – 408 с.
143. Рикер, П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение [Текст] / П. Рикер // Теория метафоры М.: Прогресс, 1990. – С. 416 – 435.
144. Рикер, П. Время и рассказ [Текст] / П. Рикер // М., СПб: Университетская книга, 2000. – Т. 2. – 224 с.
145. Розин, В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир [Текст] / В. М. Розин. – М.: Едитореал УРСС, 2004. – 224 с.
146. Родькин, П. Новое визуальное восприятие [Текст] / П. Родькин. – М.: «Юность», 2003. – 172 с.
147. Романов, Ю. И. Образ, знак в искусстве. Философско – методологический анализ [Текст] / Ю. И. Романов. – СПб.: Российская Академия Художеств, 1993. – 131 с.
148. Рон, Д. Пять основных фрагментов мозаики жизни [Электронный ресурс] / Д. Рон // http://www.workfromhome.com.ua/books/jim_ohn_04.php (Дата обращения : 15.04.16)
149. Рорти, Р. Философия и Зеркало Природы [Текст] / Р. Рорти. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1997. – 320 с.
150. Рубинштейн, С. Л. О мышлении и путях его исследования [Текст] / С. Л. Рубинштейн. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. – 145 с.
151. Савчук В. В. Медиафилософия: формирование дисциплины // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия / Под ред. В. В. Савчука [Текст] / В. В. Савчук. – СПб.: Санкт — Петербургское Философское Общество, 2008. – С. 6 – 39.
152. Савчук, В. В. Феномен поворота в культуре XX века [Текст] / В. В.

- Савчук // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – № 1(10). – С. 93 – 108.
153. Самохвалова, В. И. Спонтанность как специфика творческого состояния сознания и его потенциал [Текст] / В. И. Самохвалова // Свобода и творчество. Междисциплинарные исследования. М.: Альфа-М, 2011. – С. 221–250.
 154. Самуэльс, Э. Юнг и постъюнгианцы. Курс юнгианского психоанализа [Текст] / Э. Самуэльс. – М.: ЧеРо, 1997. – 416 с.
 155. Свендсен, Л. Философия моды [Текст] / Л. Сведсен. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 256 с.
 156. Селиванова, О. Б. Культура информационного общества [Текст] / О. Б. Селиванова // Глобалистика: Энциклопедия. СПб.: ЕЛИМА, 2006. – 480 с.
 157. Сосна, Н. Фотография и образ: Визуальное, непрозрачное, призрачное [Текст] / Н. Сосна. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 200 с.
 158. Стерледева, Т. Д. Мир человека в виртуальной реальности [Текст] / Т. Д. Стерледева. – Пермь: Изд-во Перм. гос. ун-та, 2003. – 344 с.
 159. Суминова, Т. Н. Информационные ресурсы художественной культуры (артосферы) [Текст] / Т. Н. Суминова. – М.: Академический проект, 2006. – 480 с.
 160. Суминова, Т. Н. Художественная культура как информационная система (мировоззренческие и теоретико – методологические основания) [Текст] / Т. Н. Суминова. – М.: Академический проект, 2006. – 383 с.
 161. Толстых, В. И. Образ художественный [Текст] / В. И. Толстых // Новая философская энциклопедия в 4 Т. / Под ред. В.С. Степина, А.А. Гусейнова, Г.Ю. Семигина, А.П. Огурцова. М.: Мысль, 2001. – Т. 3. – С. 128 – 129.
 162. Трубецкой, Е. Н. Умозрение в красках [Текст] / Е. Н. Трубецкой. – М.: Политиздат, 1916. – 224 с.
 163. Тульчинский, Г. Л. Николай и Михаил Бахтины: консонансы и

- контрапункты [Текст] / Г. Л. Тульчинский // Вопросы философии. – 2000. – №7. – С. 62-90.
164. Турен, А. Возвращение человека действующего: Очерк социологии [Текст] / А. Турен. – М.: Научный мир, 1998. — 204 с.
 165. Уайт, Л. Гений, его причины и действенность / Избранное: наука о культуре [Текст] / Л. Уайт. – М.: РОССПЭН, 2004. – 478 с.
 166. Уваров, Л. В. Образ, символ, знак [Текст] / Л. В. Уваров. – Минск: Наука и техника, 1967. – 120 с.
 167. Усманова, А. Советская визуальная культура как объект антропологического исследования [Текст] / А. Усманова // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: сб. науч. статей / под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина. – Саратов: Научная книга, 2007. – С. 18 – 28
 168. Фарман, И. П. Образ [Текст] / И. П. Фарман // Новая философская энциклопедия в 4 Т. / Под ред. В. С. Степина, А. А. Гусейнова, Г. Ю. Семигина, А. П. Огурцова. М.: Мысль, 2001. – Т. 3. – С. 128 – 129.
 169. Филин, В. А. Видеоэкология. Что для глаза хорошо, а что – плохо [Текст] / В. А. Филин. – М.: Видеоэкология, 2006. – 512 с.
 170. Философский энциклопедический словарь / Сост. Е.Ф. Губский, Г. В. Кораблева, В. А. Лутченко [Текст]. М.: Инфра-М, 2005. – 576 с.
 171. Флоренский, П. А. Имена: Сочинения [Текст] / П. А. Флоренский. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. – 367 с.
 172. Флоренский, П. А. Имеславие как философская предпосылка [Текст] / П. А. Флоренский // Флоренский П. А. Сочинения в 4 Т. Т. 2. М.: Наука, 1990. – 408 с.
 173. Флоренский, П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии [Текст] / П. А. Флоренский. – М.: Мысль, 2000. – 432 с.
 174. Флоренский, П. А. Эмпирея и Эмпирия [Текст] / П. А. Флоренский // Оправдание космоса. СПб: РХГИ, 1994. – С. 150 – 172.

175. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности [Текст] / О. М. Фрейденберг. – М.: Наука, 1978. – 605 с.
176. Фуко, М. Археология знания [Текст] / М. Фуко. — Киев: Ника-Центр, 1996. – 208 с.
177. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер. с фр. В. П. Визгина и Н. С. Автономовой [Текст] / М. Фуко. – СПб.: А-сad, 1994. – 408 с.
178. Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления / Сост., пер. с нем. и комм. В. В. Бибихина [Текст] / М. Хайдеггер. — М.: Республика, 1993. – 447 с.
179. Хоружий, С.С. РОД или НЕДОРОД? Заметки к онтологии виртуальности [Электронный ресурс] / С. С. Хоружий. – URL: // [http://www. Opentextnn .ru/man/?id=1982](http://www.Opentextnn.ru/man/?id=1982) (дата обращения: 10.01.2016).
180. Храпова, В. А. Текст как социокультурный код общества [Текст] / В. А. Храпова. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2006. – 248 с.
181. Хюлланд, Т. Тирания момента. Время в эпоху информации [Текст] / Т. Хюлланд. – М.: Весь Мир, 2003. – 208 с.
182. Чинсентмихайи, М. Поток: Психология оптимального переживания [Текст] / М. Чинсентмихпйи. – М.: Смысл: Альпинанон-фикшн, 2011. - 461с.
183. Чистяков, А. В. Социализация личности в виртуальном пространстве [Текст] / А. В. Чистяков. – Ростов н/Д: Изд -во Рост. Ун-та, 2006. – 184 с.
184. Шаповалов В. Ю. Роль социальных трансформаций в процессе развития общества [Текст] / В. Ю. Шаповалов // Теория и практика общественного развития. – 2010. – № 4. – С. 9 – 12.
185. Шевелев, И. Ш. Основы гармонии. Визуальные и числовые образы реального мира [Текст] / И. Ш. Шевелев. – М.: Луч, 2009. – 360 с.
186. Шоттенлоэр, Г. Рисунок и образ в гештальт-терапии / Гертруда

- Шоттенлоэр [Текст] / Г. Шоттенлоэр. — СПб.: Издательство Пиражкова, 2001. - 256 с.
187. Шульга, Е. Н. Феноменология восприятия и проблема фантазии // Визуальный образ: междисциплинарные исследования / под. ред. И. А. Герасимовой [Текст] / Е. Н. Шульга. — М.: ИФРАН, 2008. — 247 с.
 188. Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов [Текст] / К. Г. Юнг. — Киев: Гос. Библиотека Украины для юношества, 1996. — 384 с.
 189. Юревич, А. В. Психологические механизмы научного мышления [Текст] / А. В. Юревич // Грани научного творчества. — М.: Наука, 1999. — 320 с.
 190. Яковец, Ю. В. История цивилизаций [Текст] / Ю. В. Яковец. — М.: ВладАр, 1995. — 460 с.
 191. Ямпольский, М. Ткач и визионер: Очерки по истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре [Текст] / М. Ямпольский. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 616 с.
 192. Ямпольский, М. Язык — тело — случай [Текст] / М. Ямпольский. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 376 с.
 193. Alpers S. The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century [Текст]/ S. Alpers. — London: John Murray / University of Chicago, 1983. — 302 p.
 194. Bal M., Bryson N. Semiotics and Art History [Текст]/ M. Bal., N., Bryson // The Art Bulletin. — Vol. 73. — № 2 (Jun., 1991). — P. 174 — 208.
 195. Baxandall M. Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style [Текст]/ M. Baxandall. — Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 1989. — 183 p.
 196. Belting H. Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology // Critical Inquiry; Winter. — 2005. — P. 302 — 319.
 197. Bryson N. World and Image: French Painting of the Ancien Regime [Текст]/ N. Bryson. — New York: Cambridge University Press, 1981. — 300 p.
 198. Clark T.J. Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution

- [Текст]/ T.J. Clarck. – Berkeley: University of California Press, 1999. – 208 p.
199. Durand Gilbert. L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image. Paris: Hatier, 1994. – 79 p.
 200. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. London: Routledge, 1999.
 201. Mitchell W.J.T What Do Pictures Really Want? // October, Vol. 77, Summer 1996. – P. 71 – 82.
 202. Moxey K. Visual Studies and the Iconic Turn. Journal of Visual Culture. – 2008. – № 7. – P. 131 – 146.
 203. Parker R., Pollock G. Old Mistresses: Women, Art and Ideology [Текст]/ R. Parker, G. Pollock. – New York: Pantheon, 1981. – 184 p.
 204. Torrance E. P. Guiding creative talent - Englewood Cliffs, WJ.: Prentice-Hall, 1962. – 278 p.