

**Ф. Е. Василюк**

**СТРУКТУРА ОБРАЗА**

Библиографическая ссылка:

Василюк, Ф.Е. Структура образа [Текст] / Ф.Е. Василюк // Вопр. психол. – 1993. - № 5. – С. 5-19.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

СТРУКТУРА ОБРАЗА

(К 90-летию со дня рождения А. Н. Леонтьева)

Ф. Е. Василюк

Есть особая радость – держать в руках хороший инструмент и особое удовольствие показывать его знающим толк. Мне хочется предложить вниманию коллег одну теоретическую модель, которая оказалась очень удобным интеллектуальным орудием, полезным как для психодиагностической, так и для психотерапевтической работы.

Орудие это «нашлось» однажды в груди эмпирического материала. Анализируя материалы патопсихологического эксперимента, проведенного с испытуемым Л., пациентом острого отделения психиатрической больницы, я обратил внимание на характерные образы, появлявшиеся у него при выполнении методики «Пиктограммы». Например, на слово «мечта» он нарисовал линию с утолщением посередине: «...Линия, а на ней бугорок, - объяснил испытуемый. – Если бы он вылез, это была бы реальность. А так – мечта. Вынашиваемая».

Работая тогда в психиатрической клинике, я, как каждый патопсихолог, ежедневно сталкивался с подобными феноменами, и всякий раз передо мной вставала проблема языка описания. Не то чтобы в патопсихологии не хватало слов: такой пиктографический образ вполне можно было бы обозначить как «формальный», «выхолощен-

ный» или «псевдоабстрактный», и этого было бы вполне достаточно для задач рутинной дифференциальной диагностики. Но, употребляя такие термины, я сознавал, что попросту наклеиваю на факты нормативно-оценочные этикетки, которые не способны содержательно охарактеризовать внутреннюю суть явлений, а нужны лишь для того, чтобы рассортировать их по заранее заготовленным ячейкам с надписями «шизофрения», «невроз», «психопатия» и т. д.

Если патопсихология не просто служанка психиатрии, думал я, если у нее есть самостоятельные научные задачи, не сводимые к обслуживанию сложившейся психиатрической практики, она не может удовлетвориться наперед заданной ей кем-то картиной реальности, а должна осуществлять собственную первичную интерпретацию фактов, т. е. мыслить не в плоскости медицинско-нозологической, а в психологическом смысловом поле. Что это за поле? Это пространство человеческой жизни – приходил ответ, – которое научно-психологически раскрывается как пространство деятельности и сознания.

В ходе таких рассуждений для меня было естественно обратиться за языком описания к теории деятельности А. Н. Леонтьева, к школе которого я с университетских лет принадлежал. Эта теория предлагает хотя и не вполне развернутую, но плодотворно развивающуюся психологическую концепцию

---

Работа над темой, освещаемой в этой статье, финансировалась в 1993 г. Фондом фундаментальных исследований в рамках проекта «Психотехника сознания».

сознания [1], [6], [10], [11], [13]. В первоначальном варианте концепции были выделены три основные «образующие» сознания — личностный смысл, значение и чувственная ткань [5].

В некоторых случаях эти понятия позволяют довольно точно описать экспериментальные факты, но сплошь и рядом возникает впечатление, что они подходят к фактам почти вплотную, уже вот-вот готовы прикоснуться к ним, но никак не могут ухватить их суть. Можно ли, например, с помощью этих понятий описать ответ нашего испытуемого Л.?

Вчитайтесь — это оригинальный, уникальный образ, который мог появиться только у этого человека и, стало быть, выражающий его индивидуальное отношение к слову «мечта», но сказать, что в этом образе явно обнаружился тот или иной *личностный смысл*, нельзя: в нем не звучит никакого личного чувства, никакой пристрастности, никаких персональных, биографических обертонов, сознание явно ориентировано не на отражение и выражение субъективного отношения к миру, а — объективно, на идею слова «мечта». Сравните, например, с таким бесхитростным образом, данным в ответ на то же слово одним подростком: «Мечта? О! Это велосипед, гоночный, мне обещали на день рождения. Нарисую велосипед». Личностный смысл, несомненно, выступает здесь доминантой всего образа. На этом фоне ясно видно, что у испытуемого Л. образующая — личностный смысл — практически не участвовала в построении пиктографического образа.

Что касается участия *значения*, то вот для сравнения, ответ другого испытуемого, где эта образующая сознания явно главенствовала над другими при порождении образа: «Ну, мечта — это продукт, плод воображения, фантазия о чем-то желанном, идеальном» (рисуетсся схематичный человечек с поднимающимся из головы облачком). Здесь мысль идет по пути почти словарного определения понятия «мечта», и рисунок общераспространенным

способом иллюстрирует это определение. У нашего же испытуемого Л. мысль хотя и направлена тоже на идею слова «мечта», но она не «дотягивается» до этой объективной, общезначимой идеи. Она успевает лишь ухватить один нюанс общепонятного значения (именно, что мечта — это не реальность, но может стать реальностью), а затем ведет себя так, будто ничего кроме этого нюанса в значении нет, т. е. заменяет частностью целое, отчего целое становится неузнаваемым. В самом деле, по рисунку и объяснению испытуемого никто бы не смог догадаться о заданном ему слове (если, разумеется, убрать из объяснения его прямое упоминание). Такой обратный эксперимент показал бы, как далеко остановилась от сути слова «мечта» своеобразно изогнувшаяся мысль испытуемого. Стало быть, в этом образе хотя и есть ориентация на значение, но самого культурного значения нет, как нет и личностного смысла.

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

Образ же, данный испытуемым Л. (мечта — «линия, а на ней бугорок»), кажется тоже сплошь состоящим из чувственной ткани, но это какая-то совсем иная чувственная ткань. Каж-

дое слово, движение карандаша, интонации выражают непосредственное телесное ощущение. Но дело даже не в том, что чувственная ткань здесь не живописна, а скорее графична, что сквозь эту графичность явно пробиваются ощущения иной модальности — не зрительные экстероцептивные, а интероцептивные кинестезические («вылез», «вынашиваемая»). Принципиальные различия этих двух чувственных тканей в другом. В первом случае сознание испытуемого обращено к предметному миру (лес, река, лето), оно как бы подставляет себя под лучи красок, запахов, звуков, идущих от мира, и лишь отмечает наиболее сильные, яркие и в то же время легко изображаемые впечатления (желтое, зеленое, синее). Во втором случае сознание обращено к миру идей, и процесс идет изнутри вовне, от внутренних ощущений — к объективной идее. Чувственная ткань здесь насыщена еще не оформившейся мыслью, «вынашивает» ее (пользуясь словечком самого испытуемого), она бурлит и вздымается рождающейся из нее мыслью. Это уж второй вопрос — каково качество этой мысли, каково соответствие ее социальным и культурным стандартам; главное сейчас, что мы встречаемся здесь с чувственной тканью, выступающей не пассивным материалом для образа, а активной порождающей образ материей.

Это нечто иное, чем «чувственная ткань», описанная А. Н. Леонтьевым. Напомним, что в его работах чувственная ткань всегда есть некое впечатление [5; 138, 148], т. е. некий чувственный отпечаток предметного мира, порождаемый в процессе практической деятельности с этим миром. Всегда сохраняя «свою изначальную предметную отнесенность» (там же, с. 148), чувственная ткань выполняет функцию придания чувства реальности сознательным образам. Эта образующая сознания рассматривается как «чувственный состав конкретных образов реальности» (там же, с. 133), материал, из которого строится перцептивный

образ. Сам материал не обладает спонтанной активностью и внутренней осмысленностью, он извне кроится и организуется перцептивной деятельностью, которая придает ему форму и разумность.

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

Таково представление о чувственной ткани в теории сознания, развитой А. Н. Леонтьевым. Суммируем главное: чувственная ткань а) порождается в практическом взаимодействии с внешним предметным миром как непосредственное впечатление от него; б) она служит материалом, из которого строятся сознательные, предметные («значимые») образы; в) она выполняет функцию свидетельствования о внешней реальности, функцию «придания реальности сознательной картине мира» (там же, с. 134).

Тот вид, в котором проявилась чувственная ткань в ответе нашего испытуемого Л., не вписывается в данное теоретическое представление. У испытуемого чувственная ткань — не пришедшее извне впечатление, а поднимающаяся изнутри чувственность; она не послушный материал для образа, а бурлящая магма, рождающая формы и мысль; ей нет дела до придания реальности картине мира, поскольку она феноменологически первоальность.

Если теоретическое представление не соответствует факту, оно нуждается в пересмотре. Однако то обстоятельство, что развитое А. Н. Леонтьевым представление о чувственной ткани хорошо

описывает другие факты (например, процессы, происходящие при инвертированном зрении [7], [8]), заставляет сделать вывод, что оно является не столько неточным, сколько неполным. Существующее понятие чувственной ткани фиксирует только часть, только аспект той реальности, которая в целом заслуживает имени «чувственная ткань».

Можно выдвинуть гипотезу: чувственная ткань образа является многомерной субстанцией. Каковы же измерения этой субстанции? Чтобы ответить на этот вопрос, придется модифицировать развитое в теории деятельности представление об образе сознания.

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

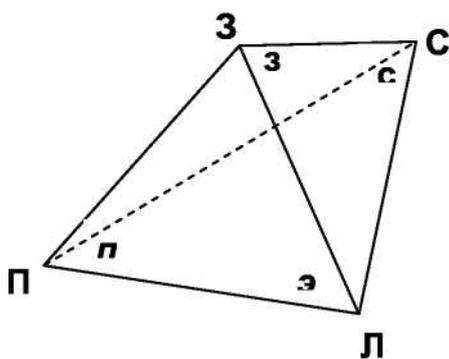


Рис. 1. «Психосемиотический тетраэдр» - модель образа сознания.

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

В конкретном живом образе сознания каждая из этих инстанций имеет своего представителя, которые образуют как бы нервные центры, узлы образа. Внешний мир представлен предметным содержанием, мир культуры – значением, представителем языка является слово, а внутреннего мира – личностный смысл. Каждый из узлов образа – пограничная сущность, одной стороной обращенная к объективно существующей реальности (внешнего мира, внутреннего мира, языка и культуры), а другой – к непосредственной субъективности; все же вместе эти узлы задают объем, в котором пульсирует и переливается живой образ. Представим его в виде тетраэдра.

Чем же заполнен этот объем? Живой, текучей, дышащей плазмой чувственной ткани. Чувственная ткань живет и движется в четырехмерном пространстве образа, задаваемом силовыми полями его узлов, и, будучи единой, она вблизи каждого из полюсов как бы уплотняется, концентрируется, приобретает характерные для данного измерения черты.

Такая модель образа представляет плодотворные возможности описания и анализа различных феноменов сознания. Лучший способ первичного ознакомления с этими возможностями – совершить небольшую экскурсию по самым информативным точкам модели, т. е. по разным полюсам образа, и заглянуть в прилегающие зоны утолщения чувственной ткани.

В качестве гида такой экскурсии возьмем одно из стимульных слов методики «Пиктограммы», например, слово «справедливость». Мы увидим, какие разные образы возникают в ответ на него у испытуемых в зависимости от того, какой полюс структуры образа становится доминирующим в их сознании.

#### ПОЛЮС ПРЕДМЕТА

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

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

Доминирование того или иного полюса образа может возникать и вследствие психической патологии, и вследствие особой задачи, которую в данный момент решает сознание человека. От доминирования нужно отличать *отщепление* полюса, возникающее в результате распада целостного образа. Ниже мы встретимся с примерами отщепления.

В культурно проработанном виде образы с сильным доминированием полюса предмета можно встретить, например, в реалистической живописи. Конкретное полотно, конечно же, несет в себе все элементы образа: через изображенные реалии художником и высказывается некое слово, и выражается значение (идея, мысль), и передается личностное отношение. Все это просвечивает сквозь предмет и придает ему эстетический смысл. Но можно наблюдать, как в разных направлениях и жанрах меняется степень доминирования предметности, полностью исче-

зая, например, в аллегорическом произведении, где предмет лишь знак идеи, и нарастая до предела при переходе от реализма к натурализму. В натурализме предмет довлеет себе, становится знаком самого себя, здесь вещи оживают в своем первоначальном, неназванном, как бы неозначенном бытии. Здесь им дана воля свободно гулять по миру так, будто рядом нет человека, а нам - шанс удовлетворить детское любопытство и подглядеть за вещами – что они делают, когда остаются наедине.

### ЧУВСТВЕННАЯ ТКАНЬ ПРЕДМЕТА

Сознание может быть направлено на предмет, но в то же время сфокусировано не на самом предмете, а на впечатлении от предмета<sup>1</sup>. Дотрагиваясь пальцем до иголки, можно сказать: «острая», а можно – «колко», глядя на лампу: «яркая», а можно – «слепит глаза». В первом случае в фокусе сознания – предмет, его объективное свойство, во втором – чувственная ткань предмета, субъективное впечатление от него.

Среди пиктограмм слова «справедливость» примером, иллюстрирующим эту фокусировку сознания, может служить такой ответ (испытуемый Р.): «Чтобы добиться справедливости, человеку приходится обивать столько порогов, преодолевать множество препятствий, рутины. Это непрерывные усилия и преодоления» (рисунок стрелы, пронизывающей «холмы»). Взгляните: сознание испытуемого направлено не на попытку определить и выразить общее значение понятия «справедливость», и не на то, чтобы высказать личную оценку, отношение, чувства о справедливости и несправедливости в его жизни, и не на игру с самим словом «справедливость», сознание направлено на предметную дейст-

<sup>1</sup> Различение направленности и отнесенности (сфокусированности) сознания заимствуется из работ О. И. Генисаретского (см., напр., [2]).

вительность, стоящую за этим словом. Испытуемый представляет некоего обобщенного человека, добивающегося справедливости. Но, будучи повернутым лицом к предметной действительности, сознание концентрируется не на ней самой, а на ощущениях, вызываемых деятельностью с ней, — на чувствах усилия и преодоления. Когда в ответ на выражение «темная ночь» рисуются не традиционные звезды, а закрытые глаза, и следует объяснение: «...То же самое — темно»; когда услышав «теплый ветер», испытуемый не рисует стрелки со значком «+t°», а вспоминает: «Это, во-первых, мягкое ощущение...», мы имеем дело с тем же модусом сознания. Чувственная ткань предметного содержания становится доминантой всего образа сознания. Такие образы уместно назвать *импрессионными*.

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

#### ЛИЧНОСТНЫЙ СМЫСЛ

На слово «справедливость» испытуемая Т., работающая главным бухгалтером, рисует несколько человеческих фигур: «Когда у нас не подчиняются, я, бывает, обругаю кого-то; мне говорят: Ира, ты была несправедлива». Вот еще несколько пиктограмм того же типа. На слово «развитие» испытуемый Я. изображает дом и Эйфелеву башню. «Надо быть развитым человеком. Я мечтал быть архитектором. Но развитие слабовато, а для этого надо быть развитым.» Испытуемая Г. на слово «дружба» рисует «свою верную подругу», а на слово «счастье» — человека с погонами: «Чтобы я вышла за него замуж. Это конкретный человек, он военный».

Во всех этих случаях стимульное

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

Образы с выраженным доминированием полюса личностного смысла естественно назвать *эгоцентрическими*. Повышенный процент эгоцентрических образов наблюдается при некоторых формах психической патологии, в частности, у больных истерическим неврозом. Однако эгоцентричность образов вовсе не является однозначным признаком психической патологии. Такой акцент сознания может быть культурно-продуктивной эстетической установкой, например, в лирике и мемуаристике.

#### ЧУВСТВЕННАЯ ТКАНЬ ЛИЧНОСТНОГО СМЫСЛА

При предъявлении слова «справедливость» испытуемая З. резкими движениями рисует странную зубчатую фигуру и как-то запальчиво говорит: «Верхние пики больше, они показывают, что справедливость преобладает. Это утверждение себя. Это как бы моральное удовлетворение». Беспредметная страстность, аффективность —

доминанта этого образа. Здесь изображается, точнее, графически выражается эмоциональное состояние испытуемой, лишь спровоцированное словом «справедливость», а не ее понятие о справедливости, не представление о реальных проявлениях справедливости, не личный опыт встречи со справедливостью или несправедливостью. Эмоциональное состояние, аффект оказывается отщепленным от всех этих сторон жизни «справедливости» в сознании, оказывается существующим отдельно и независимо от них. Это явно «эндогенное» чувство, ищущее выхода и использующее любые внешние предметные формы только как поводы и каналы своего обнаружения.

В обычных состояниях сознания (которые с точки зрения анализируемой схемы могут быть описаны как такие, где нет резкого доминирования какого-либо полюса и тем более его отщепления от других, где все они синхронно объединены) эмоция составляет непосредственную чувственную подкладку личностного смысла. В их соединенности эмоция осмысленна, а смысл эмоционален. Эта соединенность — не застывшая связь, а динамичная игра, в которой мысль ищет объяснения, оправдания и выражения эмоции, и они то сливаются в единстве, то отдаляются и снова ищут нового слияния. Но эмоция способна отделяться, а то и отрываться от смыслов и обнаруживать свое самостоятельное бытие.

Приведем еще несколько примеров, иллюстрирующих в той или иной степени такое отделение.

Испытуемая Т. при предъявлении выражения «вкусный ужин» рисует окно, луну и тарелку, эмоционально комментируя рисунок: «Люблю все красивое. Вкусный ужин — это расслабленность» — и мечтательно продолжает: «Красивая ветка, запах, вкусная еда поднимают настроение». В образе доминирует аффективно-эстетическое отношение. Не сам ужин важен, он лишь повод для выражения

лирического настроения, которому испытуемая с удовольствием отдается. Она настолько вовлечена в эмоциональное вчувствование в воображаемую ситуацию, что появляется характернейшая дефиниция: «Вкусный ужин — это расслабленность».

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

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

### ЗНАЧЕНИЕ

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

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

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

Иллюстрацией доминирования полюса значения в образе может быть любое научное понятие, поскольку в процессе формирования оно очистилось от предметно-чувственных впечатлений, от влияний естественного языка (стоит ли говорить, что речь идет именно о доминировании, что такое «очищение» никогда не бывает полным, ибо случись так, образ бы высох, и понятие бы не смогло выполнять свою функцию в процессе научного мышления). Однако с подобным доминированием полюса значения можно встретиться не только в науке, а и в

других областях социальной жизни (дорожные знаки, например) и культуры, в том числе и в искусстве. Например, аллегория, притча, басня могут иметь сколь угодно богатое пластическое содержание, заряжены сильнейшим эмоциональным пафосом, быть сотканными из сочной языковой ткани, но все это лишь средства выражения и утверждения некой общезначимой формы или идеи, все это лишь средства направить ум читателя в сторону этой идеи.

#### ЧУВСТВЕННАЯ ТКАНЬ ЗНАЧЕНИЯ

«Справедливость — это правда. Правда — прямота, она преодолевает кривизну», — говорит испытуемый К., рисуя две пересекающиеся линии — прямую и волнистую. В этом примере, как и в пиктограмме «мечты», с анализа которой началась статья, сознание испытуемого повернуто в сторону общей идеи справедливости, но он не вдумывается в значение понятия «справедливость», а фокусируется на тех чувственных впечатлениях, которые вызывает удержание в уме мысли о справедливости и связанных с нею ассоциациях.

Доминирование в образе чувственной ткани значения, как показывает пилотажное экспериментальное исследование, встречается в пиктограммах испытуемых очень редко (около 4% случаев).

Однако стоит изменить обычную инструкцию и просить испытуемых не запоминать слова, а в графической форме выразить заданное понятие, как доля подобных образов резко возрастает и они появляются даже на такие «предметные» слова, как «дом». Испытуемый рисует: «Дом как замкнутость. Дом — это что-то объединяющее разнородные части вместе (разных людей) и отделяющее их от всего постороннего» [9].

Такого рода образы можно назвать *интуитивно-пластическими* понятиями. То, что это именно понятие, так сказать, концепт, а не перцепт, очевидно: никаких окон, труб, стен и дверей в данном определении нет. Но это поня-

тие не есть продукт дискурсивного мышления, соотносящего его с другими понятиями. Испытуемый здесь глубоко вмысливается в саму идею дома, однако не анализирует ее как сторонний наблюдатель, а своей интуицией, непосредственным вчувствованием входит в недра идеи, входит в этот «дом» и изнутри него дает по сути пластическое описание своих переживаний.

Показательные образцы доминирования чувственной ткани значения легко найти в «беспредметной живописи». Вот, например, «Торс в желтой рубашке» Казимира Малевича. Это, конечно же, не попытки реалистического изображения, но и не попытки экспрессивного самовыражения. Художник не стремится выплеснуть на холст страсти своей души и не хочет «тютелька в тютельку написать явление или предметы» [4; 15], ему нужно «мысль разрешить», нужно какую-то неведомую пока правду сказать. Сказать — а готовых значений, общекультурных форм для этой мысли нет.

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

#### СЛОВО (ЗНАК)

Испытуемый М. на слово «справедливость» рисует человечка и рядом с ним вытянутую узкую полосу, так

комментируя свою пиктограмму: «Человек показывает, что *справа* — *длинная труба*». Сознание испытуемого не идет от стимульного слова к тому или иному аспекту стоящего за словом содержания — к предмету ли, к понятию, к личным переживаниям, связанным со справедливостью, сознание задерживается на самом слове, на его «звуковой форме». Оно начинает играть со звуковой оболочкой слова, разбирая его на части и собирая из него новые слова, в «сумме» созвучные первому: «справа-длинная». Важно заметить, что слово при этих манипуляциях не теряет своего достоинства языковой единицы, не превращается в бессмысленный звук, не становится отдельной вещью, а остается в живой стихии языка, хоть и обескровленным, но полноправным существом, с которым обращаются, может быть, и не совсем подобающим образом, однако же не по-марсиански а так, как в общем допускают неписанные нормы этого языка.

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

Причины, останавливающие сознание на звуковой форме слова, не дающие ему пройти сквозь призму слова к его значению, предметному содержанию, личностному смыслу, могут быть самыми разными: сложность и неизвестность значения, неопределенность предметного содержания или, например, болезненность его личностного смысла, а может, сознательное или бессознательное нежелание вступать в глубокий содержательный контакт с экспериментатором или бравада, демонстративность и выражение протеста против самого факта эксперимента и т. д. Но сейчас для нас не важны ни эти причины, ни клиническая квалификация подобных феноменов, а важен сам факт, демонстрирующий такой тип психического образа, в кото-

ром полюс знака оказывается почти отщепленным от других полюсов, так что он практически один только и репрезентирует весь образ. Вместо целостного образа «справедливости», в котором сходятся различные мысли, идеи, представления, личные воспоминания, чувства, устремления и т. д., вместо всего этого у нашего испытуемого в руках пустая оболочка слова, и он производит манипуляции именно с ней, переходя от нее к двум другим производным словам «справа» и «длинная», связанным с исходным лишь по созвучию.

Выше уже говорилось, что нужно различать доминирование какого-либо полюса образа и его отщепление от других полюсов, когда он частично или полностью утрачивает связь с ними. При отщеплении какого-либо полюса между ним и другими полюсами проходит трещина, затрудняющая и искажающая ход семантических токов, а то и вовсе раскалывающая образ так, что в сознании можно встретить отдельные осколки его. При временном же доминировании определенного полюса образ остается целостным и, плаывая в водах сознания, он лишь показывается над поверхностью только одной своей вершиной. Таково, например, положение образа в сознании поэта, когда он затрудняется с подыскиванием рифмы к данному слову. В этот момент на уровне ясного сознания остается только звуковой рисунок слова, все остальные аспекты образа уходят в тень. Но как только рифма-кандидат появляется, и ее звуковые качества вполне отвечают поэтическому запросу, полюс слова на время отступает в тень, и в фокусе сознания оказываются смысловые и аффективные моменты образа. Коль скоро последние не устраивают поэта, снова создается режим временного доминирования в сознании полюса слова.

В живописи устойчивое доминирование полюса знака можно наблюдать в различных вариантах абстракционизма. Вот типичный для этого художественного направления манифест: «Мы

предлагаем освободить живопись от рабства перед готовыми формами действительности и сделать ее прежде всего искусством творческим, а не репродуктивным. Эстетическая ценность беспредметной картины в полноте ее живописного содержания. Навязчивость реальности стесняла творчество художника, и в результате здравый смысл торжествовал над свободной мечтой, а слабая мечта создавала беспринципные произведения — убудки противоречивых мирозерцаний» (цит. по [3; 31]).

Для нас, однако, важнее вопрос, не от чего уходила абстрактная живопись, а к чему она приходила. С точки зрения предлагаемой модели образа сознания можно сказать, что беспредметные композиции, скажем, А. Экстера или А. Родченко, разумеется, не направляют наше сознание на какие-либо реальности внешнего мира, не выражают какую-либо культурную традицию или идею, не высказывают ту или иную лирическую правду о себе. Эти композиции и их элементы суть знаки как таковые, значащие формы, способные — это явно в них чувствуется — нечто означать, но не встретившиеся со своим значением, способные, кажется, стать частью какого-то языка, но языка этого нет. Не то чтобы это было означающее, страстно ждущее означаемого, это скорее означающее, как бы принявшее обет безбрачия, замкнувшее свою валентность на самое себя, превратившееся в квазипредмет, в жилах которого течет кровь знака, но который навсегда обрек себя оставаться вещью.

#### ЧУВСТВЕННАЯ ТКАНЬ СЛОВА (ЗНАКА)

В моей клинической коллекции пиктограмм «справедливости» нет, к сожалению, такой, которая проиллюстрировала бы доминирование в образе чувственной ткани слова. Но если попытаться по аналогии искусственно создать нужную иллюстрацию, то ею могла бы служить реакция, например, такого типа: «Справедливость — слово какое-то картавое, нарисую ребенка:

дети часто плохо выговаривают букву «р». Порой испытуемые идеосинкретически реагируют не на смысл слова, а на его звучание. Например, просьба запомнить с помощью пиктограммы слово «абракадабра» вызвала у испытуемого Ш. такую реакцию: «Неприятное слово – нарисую минус». Моя знакомая девочка 11 лет, услышав, что есть такое число – единица и сто нолей, и называется оно гугол, сказала, не раздумывая: «Это число с насморком».

Во всех этих случаях сознание остаивается на звучащем слове, не проникая сквозь него к его содержанию, значению, связанным с ним ассоциациям, но предметом своего внимания делает не само слово как такое, как единицу языка, например, а чувственное впечатление, вызываемое произнесением или слышанием этого слова. В первом и третьем примере это эмоционально вполне нейтральное ощущение, во втором оно негативно окрашено. Сквозь слово, как сквозь стеклянную призму, можно смотреть на реальность, можно рассматривать и саму призму, а можно сфокусировать сознание на ощущениях от призмы – холод от стекла, тяжесть в руке ее держащей и т. д.

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

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

Читатель приглашается в целый мир ощущений, оттенков, ассоциаций, вызываемых проговариванием имени Блок. Б-л-о-к: такая же округлость в движениях рта, как у ладони, обнявшей птенца и даже, кажется, слышно биение сердца: Блок-Блок-Блок... Вот остановка на однократном произнесении с долгим прислушиванием, — так знаток после глотка вина вникает в переливы и отсветы послевкусия:

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

Отзвук длится, пока волны кругами идут к берегу. Вот быстрые повторы,

перезвон имени («Серебряный бубенец во рту»). Демиург и владыка мира этого стихотворения — имя, слово, взятое как самостоятельная плотная реальность в его непосредственном чувственном аспекте, с целой палитрой разномодальных ощущений тяжести, круглости, прохлады и пр.

Не могу удержаться от еще одного примера. Набоков в «Весне в Фиальте» пишет: «Я этот городок очень люблю: потому ли, что во впадине его названия мне слышится сахаристо-сырой запах мелкого, темного, самого мятого из цветов, и не в тон, хотя внятное звучание Ялты». Название городка, так поданное, воспринимается не привычно-механически, как указание места действия, не условно, как знак, а чувственно, как если бы оно было вещью. Слово имеет вкус, запах и цвет, объем и фактуру. Но почему же «впадина»? Стоит попробовать произнести это слово медленно, особенно на вдохе (иначе как же ощутить запах фиалки?) и проследить эволюцию движений рта, языка, гортани, чтобы явственно ощутить остающийся после «а» объем во рту, впадину. Так дети делают из лопнувшего воздушного шара маленькие шарики, всасывая натянутую резину и позволяя атмосферному воздуху войти в полость рта и покрыть небо пленкой, чтобы тут же быть захлопнутым и закрытым. Но «впадина» — лишь одна нота из колдовской мелодии набоковской фразы. Фраза вынуждает читателя медленно, беззвучно, но внятно проговаривать «Фиальта — фиалка — Ялта», прерывисто вдыхая запах «самого мятого из цветов», в результате рот заполняется слюной, и это неслучайно: вся первая страница рассказа по содержанию наполнена стихией воды. Так с использованием чувственной ткани слова создается художественный образ, который не просто вызывает некие картины в уме, а действует буквально физиологически. Такое чтение совершается не только глазами и воображением, а всей мускулатурой рта, обонянием, слюнными железами, собственно, всем телом.

\*

Итак, мы рассмотрели узловые точки образа, углы предложенной модели психосемиотического тетраэдра и прилежащие к ним зоны. Возникает вопрос: чем наполнен объем в центре этого тетраэдра? Поскольку прилежащие к углам внутренние зоны состоят из чувственных тканей предметного содержания, значения, слова и личностного смысла, то естественно думать, что все это внутреннее пространство состоит из некоторой недифференцированной чувственной ткани. Когда внимательно вникаешь в тот или иной конкретный образ конкретного человека, возникает впечатление живой, чувствующей, играющей, дышащей, пульсирующей материи, некой чувствующей плазмы, получающей большую определенность, как бы уплотняющейся вблизи полюсов образа (сравни [10; 75]). Если сами полюса выступают представителями предметного мира, мира культуры, мира языка и внутреннего мира, то чьим представителем является вся эта живая чувственная ткань образа? Представителем тела. Любой образ, даже образ, связанный с самой абстрактной идеей, всегда воплощен в чувственном материале, его всегда «исполняет» целый ансамбль осознаваемых и неосознаваемых телесных движений и чувствований.

Таково первичное описание модели. Оно, разумеется, далеко от полноты. В статье был дан лишь структурно-морфологический анализ, да и в нем рассмотрены только узловые точки модели. Хотя они являются, безусловно, ее главными характеристическими точками, представляющими основные органы единого организма — образа, но все же полная характеристика последнего должна включать в себя описание функций этих органов, конкретных задач сознания, решаемых с их помощью, морфологические и функциональные конstellации этих органов и их патологию (например, разрывы связей Слово — Значение, Слово — Предмет и др. и возникающие в ре-

зультате искажения образов и процессов сознания); способы сцеплений и взаимо-проникновений двух и более образов (т. е. проблемы ассоциаций и метафоры) и т. д.

Но даже такое, заведомо неполное описание модели позволяет увидеть некоторые перспективные направления ее практического использования как в психодиагностике, так и в психотерапии.

По опыту работы патопсихологом в психиатрической клинике могу сказать, что модель психосемиотического тетраэдра является удобной картой для ориентации в разнообразных психических нарушениях. В этой карте ценно то, что она объединяет в едином пространстве самые разные типы нарушений (например, эмоционально-мотивационные искажения мышления и чисто интеллектуальные дефекты), обладая в то же время высокой разрешающей способностью, дающей возможность дифференцировать внешне очень сходные феномены.

Модель обладает вполне очевидными возможностями не только качественного, но и количественного анализа психической патологии. Пилотажные экспериментальные исследования показывают, что для больных, страдающих различными формами психических заболеваний, характерна разная частота актуализации образов с доминированием того или иного полюса.

Модель психосемиотического тетраэдра позволяет понять «скрытые пружины» ряда патопсихологических методик, созданных в какой-то мере интуитивно, что дает возможность систематически и сознательно их модифицировать. Например, экспериментальный материал методики «Сравнение понятий» содержит пары «несравнимых слов», которые могут провоцировать испытуемых на использование при выполнении этой операции «латентных» признаков понятий и предметов. Вот две такие пары: «лиса — осень», «ось — оса». В первом случае провоцирующим фактором является близость этих понятий на полюсе

«чувственной ткани предметного содержания» («Лиса рыжая и осень тоже, по цвету сходство», — говорит «попавшийся» испытуемый), во втором случае — на полюсе слова.

С опорой на обсуждаемую модель образа можно подобрать полный набор провоцирующих пар, и тогда диагностически значимым будет не только сам факт систематического попадания испытуемого в экспериментальную «ловушку», но и те типы «ловушек», в которые попадает данный испытуемый. За разными «ошибками» стоят разные структуры дефекта, требующие, соответственно, разных терапевтических рекомендаций.

Для психотерапии модель психосемиотического тетраэдра также предоставляет множество интересных возможностей. В частности, освоение модели позволяет развить профессиональную чувствительность к нюансам речи пациента и, соответственно, расширить спектр психотерапевтического реагирования. Например, во время психотерапевтического сеанса пациентка говорит: «Моя мать в детстве очень подавляла меня». Терапевт может отреагировать на эту реплику, ориентируясь на значение («Вы чувствовали, что вас лишают свободы?») или на эмоцию («Вам было очень обидно»). Ответ терапевта может быть построен и с опорой на чувственную ткань предметного содержания. Поскольку «давят» обычно сверху *вниз*, и вызывается давлением ощущение *тяжести*, оправдана такая психотерапевтическая реплика: «Вам было *тяжело* и вы чувствовали себя *униженной*». Ориентироваться можно и на чувственную ткань слова, и на непосредственные телесные проявления (если иметь в виду, что тело в рамках данной модели является внутренним полюсом, можно сказать, сердцем образа). Так, наша пациентка, говоря фразу «Моя мать в детстве очень подавляла меня», поставила на слове «подавляла» психологическое ударение: она задержала дыхание на «а» и лишь потом с усилием досказала слово, совершая одновременно глотатель-

ное движение. Ее локти в этот момент немного прижались к бокам, голова наклонилась вниз так, что, если бы это движение продолжить, подбородок уткнулся бы в грудь. Рассмотрение всех этих движений как неотъемлемых внутренних компонентов образа давало возможность такой психотерапевтической реплики: «Всякий раз вам трудно было проглотить обиду. Вы чувствовали себя беззащитной». Разумеется, все это лишь логическая развертка процесса построения осмысленных психотерапевтических реплик с опорой на тот или другой полюс предложенной схемы. Такие развертки хороши для целей дидактических и, в самом деле, используются нами в работе учебной психотерапевтической мастерской. В живом же психотерапевтическом процессе работа идет, конечно, намного более интуитивно, но все дело в том, что профессиональная интуиция — это не невесть откуда взявшееся наитие, а *вышколаенное* мышление, вобравшее в себя различные интеллектуальные средства, растворившее их в себе и насытившееся ими настолько, что то, что обычно есть предмет мысли (в данном случае — сознание и поведение пациента), становится непосредственно ощущаемым полем жизни.

Перечисление прикладных возможностей модели психосемиотического тетраэдра можно было бы продолжить. Однако, завершая первое знакомство читателя с этой моделью, хотелось бы отстроиться на время и от прагматических вопросов ее использования, и от упомянутой неполноты ее описания, чтобы попытаться дать себе отчет, что же новое вносит эта схема в развитое в психологической теории деятельности представление о сознании, и затем высказать отношение к открывающейся за этой моделью и с помощью ее реальности.

Суммируем здесь эти нововведения в теорию сознания, развиваемую в рамках психологической теории деятельности А. Н. Леонтьева. Образ сознания предстал перед нами как струк-

тура, имеющая не три образующих (значение — личностный смысл — чувственная ткань), а пять измерений. Четыре из них — значение, предмет, личностный смысл, знак (слово) — можно, пользуясь леонтьевской стилистикой, объединить термином «направляющие», имея в виду то, что они, будучи представителями мира культуры, внешнего мира, внутреннего мира личности и мира языка в психическом образе, являются своего рода магнитными полюсами образа. В каждый момент силовые линии внутренней динамики образа могут направляться по преимуществу к одному из этих полюсов, и возникающим при этом доминированием одного из динамических измерений создается особый тип образа.

Последняя, пятая, образующая сознания — чувственная ткань. Представление о чувственной ткани, введенное А. Н. Леонтьевым, претерпело в рамках нашей модели значительные изменения. Во-первых, при анализе клинического материала было обнаружено, что особой чувственной тканью обладает не только предметное содержание образа, но и другие его полюса — значение, смысл и знак. В связи с этим чувственная ткань получила другое структурное место в модели сознания, представ не как образующая, стоящая в ряду *значение — личностный смысл — чувственная ткань*, а как особая внутренняя «составляющая» образа, его живая плазма. Далее, в чувственной ткани может быть усмотрено несколько парадоксальное свойство: она является чем-то единым, и в то же время вовсе не гомогенным, а достаточно дифференцированным, сгущаясь вблизи полюсов образа и получая здесь сильные, специфические для каждого полюса характеристики. Вдали же от зон сгущения легко предположить наличие интерференций чувственных тканей, идущих от разных полюсов. Конкретный клинический и теоретический анализ этой зоны «интерференции» — особая задача, сейчас же можно только вполне уверенно

утверждать, что именно эта зона выполняет функцию синестезии, если под этим термином разуметь не только встречи, наложения и взаимные отображения разных перцептивных модальностей, но и интерференции ощущений, идущих от разных полюсов образа.

Это все серьезные модификации исходных теоретических построений А. Н. Леонтьева. Но главный вывод, к которому подводит нас обсуждение модели, состоит в том, что так же, как значение является единицей мира культуры, слово — мира языка, а смысл — внутреннего мира личности, чувственная ткань выступает как единица тела, представитель мира человеческого тела в образе сознания.

Образ предстает перед нами не как внешняя по отношению ко всем этим мирам сущность, извне со стороны детерминируемая ими, а как часть каждого из них, как их интеграл, поле их интерференции, «голограмма», в которую вливаются волны и энергии всех этих миров, не сливаясь в аморфную массу, но и не оставаясь отдельными, а входя в такое единство, как отдельные голоса в многоголосье.

Тем органом, который собственно осуществляет в образе функцию интегрирования, является чувственная ткань. Какова фактура чувственной ткани? Она может приобретать самые разные формы и виды. Например, при решении какой-то перцептивной задачи, скажем, различения двух похожих объектов, когда в сознании доминирует полюс предметного содержания, чувственная ткань приобретает форму ощущения; в какой-то экзистенциально напряженной жизненной ситуации при доминировании в сознании полюса смысла — форму эмоции и т. д. Но как бы ни были разнообразны и феноменологически несхожи между собой эти формы, всех их объединяет одно: чувственная ткань по своему способу существования в сознании есть переживание, непосредственное внутрителесное чувство (сравни [14]). Телесность здесь неслучайная, сущест-

венная характеристика. Когда наше сознание сконцентрировано на внешнем предмете или культурном значении, мы можем забыть о существовании тела, но если структурной доминантой сознания становится чувственная ткань образа и, соответственно, доминирующим процессом сознания – процесс непосредственного переживания (даже переживания некоей абстрактной идеи), то наше телесное существование в этот момент становится выпуклой феноменологической очевидностью. Мы ощущаем, волнуемся, вчувствуемся и т. д. не умом, а именно телом. Разумеется, речь идет не о теле, данном извне в его статуарности, а о теле, восчувствованном изнутри, о подвижной, пульсирующей, изменчивой стихии внутренних ощущений, впечатлений, волнений. И вот эта чувственная стихия внутрителесных переживаний, на которую мы так мало обращаем внимания (зачастую вспоминая о ней только во время болезни), оказывается, не просто, так сказать, физиологическим шумом работающего организма. Нет, это динамический орган, выполняющий, как уже говорилось, сложнейшую интегрирующую функцию. Человеческое тело обретает поистине космическое значение: мир тела оказывается тем пространством, в живых стихиях которого происходит интерференция и интегрирование внешнего предметного мира, мира языка, мира культуры и внутреннего мира человека. И если соглашаться со Спинозой, что «самое устройство человеческого тела по своей художественности далеко превосходит все, что только было создано человеческим

искусством» [12; 459], то не нужно ли, несмотря на отделяющие нас три столетия, согласиться и с другим его утверждением [12; 458]: «...Того, к чему способно тело, до сих пор никто еще не определил...».

1. *Зинченко В. П.* Миры сознания и структура сознания // *Вопр. психол.* 1991. № 2. С. 15-37.

2. *Генисаретский О. И.* Методологическая организация системной деятельности // *Разработка и внедрение автоматизированных систем в проектировании (теория и методология)* / Под ред. Б.В. Сазонова. М., 1975. С. 409-512.

3. *Живопись 1920-1930.* Гос. Русск. музей / Каталог – альбом. М., 1989.

4. *Казимир Малевич. 1878-1935* / К выставке в залах ВМО «Гос. Третьяковская галерея». М., 1989.

5. *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975.

6. *Леонтьев Д. А.* Личностный смысл и трансформация психического образа // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 14. Психология.* 1988. № 2. С. 3-14.

7. *Логвиненко А. Д.* Инвертированное зрение и зрительный образ // *Вопр. психол.* 1974. № 5. С. 19-28.

8. *Логвиненко А. Д.* Перцептивная деятельность при инверсии сетчаточного образа // *Восприятие и деятельность* // Под ред. А. Н. Леонтьева. М., 1975. С. 209-267.

9. *Осорина М. В.* Использование метода пиктограмм при исследовании мышления // *Диагностические методы в клинической психологии.* Л., 1977.

10. *Петренко В. Ф.* Психосемантика сознания. М., 1988.

11. *Смирнов С. Д.* Психология образа: проблема активности психического отражения. М., 1985.

12. *Спиноза Б.* *Этика* // Избр. произв. М., 1957. Т. 1. С. 359-618.

13. *Столин В. В.* Самосознание личности. М., 1983.

14. *Gendlin E. T.* Experiencing and the creation of meaning. A philosophical and psychological approach to the subjective. N. Y., 1962.

Поступила в редакцию 28.IX.1993 г.