

Сергей Михайлович Белозёров, президент Международного центра «Академия моделирования информации», кандидат психологических наук

КОМПОЗИЦИОННЫЕ МОДЕЛИ ЗНАНИЙ В ИСКУССТВЕ, УПРАВЛЕНИИ, ЭКОНОМИКЕ

Знания имеют свою естественную структуру и форму (форма определяется структурой), в которой они наиболее полно, глубоко, ёмко и наглядно подаются для овладения ими, а также наиболее удобной для их осмысления, запоминания, поиска и воспроизведения. Эта форма — композиция. Она обнаруживает себя всякий раз, когда знания достигают уровня обобщения, на котором одинаково ясно видны и общие понятия, и детали темы. Эта форма адекватна для самых разных по содержанию дисциплин и их тем.

Композиционный характер мышления и построения моделей знаний в живописи, скульптуре, музыке, кинематографии, театрологии, управлении, экономике и политологии становится очевидным, как только вы обратитесь к работам известных мастеров и учителей, способных к анализу и синтезу материала на уровне обобщений, охватывающем самые широкие пласты знаний в своей области.

В живописи и скульптуре

Художественные представления демонстрируют самое непосредственное и осязаемое проявление регулирующей роли композиции в процессе создания художественного произведения. В изобразительном искусстве давно осознан статус композиции как целостного психологического организма, формирующе-

гося вместе с произведением, с некоторым обязательным опережением.

«Композиция — закономерно устроенный организм, все части которого находятся в неразрывной связи и взаимозависимости. Характер этой связи и взаимозависимости определяется... замыслом. Целность, неделимость композиции, создающая центр внимания и полную подчинённость этому центру всего второстепенного, можно считать главным законом композиции. Больше того, — это главный закон художественного отражения вообще»¹.

«В построении картины очень важно, чтобы все элементы... подчинялись основному композиционному замыслу... ЧТОБЫ

¹ Кибрик Е.А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии. 1967. № 106. С. 48.

ЖИВОПИСНЫЙ ЦЕНТР СОВПАДАЛ С ПСИХОЛОГИЧЕСКИМ ЦЕНТРОМ»². (выделено мной, — С.Б.) «Утверждение, что композиция не подлежит научно-методическому обоснованию, тем более странно, что, как правило, композиция произведения любого вида изобразительного искусства, в том числе и живописи, заранее обдумывается»³.

«Главная идея, будучи удачно задумана, должна подчинить себе все побочные. Она является как бы движущей силой механизма и, подобно той, что вращает небесные тела, удерживая их на орбитах, действует обратно пропорционально расстоянию»⁴.

«Самое ужасное в скульптуре — необходимость всякий раз начинать сначала. Изменил деталь — меняй ещё двадцать. Это труд, которому нет конца. То же самое в живописи: вы положили два тона, изменили один — нет и другого, СОЧЕТАНИЕ НАРУШЕНО (выделено мной, — С.Б.). Его надо восстановить. Значит, приходится менять всё, в том числе и большие удачи, хотя мало кто из живописцев это понимает»⁵.

«Если вы попросите ребёнка нарисовать солнце, он сделает вот так... — он нарисует круг с лучиками. И это будет обозначать солнце. **Дети от природы, с самого начала склонны к обобщению. Мирбо нёс чепуху, когда заявлял, что анализ предшествует синтезу»**⁶ (выделено мной, — С.Б.). Другими

словами, психика естественно начинает с целого и в восприятии, и в творческом созидании.

«Художественное произведение есть нечто само по себе, как организованное единство его изобразительных средств; в частности, оно есть организованное единство цветов, линий, точек и вообще геометрических форм. Это единство имеет и основную схему своего строения; её-то и называют композицией... Произведение имеет некоторый СМЫСЛ, организованное единство всех сред служит выражению этого смысла»⁷.

П.А. Флоренский в своей книге «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» привёл удивительно точные примеры и описания воздействия композиционно и деконпозиционно построенных произведений стенописи и иконописи. Не могу отказать вам в возможности познакомиться с ними, выделяя слова и выражения, подтверждающие законы организации или принципы функционирования композиций во внутреннем мире человека.

«Стенопись уже с очевидностью должна иметь ВНУТРЕННЕЕ ЕДИНСТВО, ибо в противном случае архитектура терпела бы прямой ущерб. ЕДИНЫЙ СМЫСЛ данного АРХИТЕКТУРНОГО ПАМЯТНИКА РАСКРЫВАЕТСЯ ЕГО СТЕНОПИСЬЮ. И как бы ни были многочисленны и разнообразны отдельные стенные изображения, они обязательно должны восприниматься как ЕДИНОЕ ЦЕЛОЕ. Стенопись должна иметь ЕДИНУЮ

² Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1989. С. 164.

³ Там же. С. 174.

⁴ Дидро Д. Салоны: В 2-х томах. Т. 1. М.: Искусство, 1989. С. 231.

⁵ Фрер А. Беседы с Майолом. Л.: Искусство, 1982. С. 166.

⁶ Там же. С. 135.

⁷ Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 115, 116.

КОМПОЗИЦИЮ. Сюда же относится и та станковая стенопись, которая, отделившись от каменной стены, стоит в воздухе объективированным видением — т.е. иконостас. ЦЕРКОВНЫМ УСТАВОМ УСТАНОВЛИВАЮТСЯ ОСНОВНЫЕ СХЕМЫ СТЕННОЙ РОСПИСИ И ИКОНОСТАСА КАК ЕДИНОЙ КОМПОЗИЦИИ. Там, где эти начала скольконибудь выдержаны, храм действительно звучит неумолкающею музыкою, ритмическим реянием невидимых крил, которое наполняет всё пространство. Когда остаешься в таком храме один, то это звучание его росписи, священный нечувственный звук слышится с объективной принудительностью и делается совершенно несомненным, что он исходит от изображений в их целом, а не примышляется нами. Весь храм бьётся ритмом времени...

Так обычно и бывает в древних храмах, где ГЛАВНАЯ ТЕМА данного памятника РАЗВЕРТЫВАЕТСЯ ПО ВСЕМ СТЕНАМ особенно богато и СКРЕПЛЯЕТ СОБОЮ МНОГООБРАЗИЕ ВСЕХ ПРОЧИХ ИЗОБРАЖЕНИЙ. Таков, для примера, Успенский собор в Троицкой Лавре, где тема конца жизни и успения Богородицы господствует над всеми прочими...

Напротив, непониманием этого начала характеризуются росписи недавнего прошлого: таков нелепый Владимирский собор в Киеве, где нет ни единства темы, ни общего композиционного начала, ни господствующего события, развертывающегося во времени, ни последовательности красок, ни единства художественной школы или направления, ни даже приблизительного приурочения манеры одного художника к другому. Чтобы ни думать о каждом из изображений

порознь, несомненно несовместимость их в одном храме, потому что ХРАМ — НЕ МУЗЕЙ, где собираются безразлично и Васнецов и Котарбинский, А ЕДИНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ»⁸.

В иконах с житием действие законов композиции показано П.А. Флоренским ещё ярче. Особенно явственно в них выражен закон единства многообразия. «Есть особый род портрета, принадлежащего к СИНТЕЗУ ВЫСОКОГО ПОРЯДКА, В КОТОРОМ ОБЪЕДИНЯЕМАЯ ПОЛНОТА ДАЁТСЯ ДВАЖДЫ, один раз последовательностью важнейших жизненных моментов, а другой раз — непосредственно, просветлённым ликом. Это именно так называемые иконы с житием. Средник такой иконы занят тут ликом, будет ли то лицо или полная фигура, но в обоих случаях без действия во вне, следовательно, без экспрессии и помимо отношения к другим предметам. ЛИК ТУТ ЕСТЬ ЦЕНТР ВСЕХ ОТНОШЕНИЙ и содержит в себе всё пространство. ЭТО — МИР, КАК ОН СОДЕРЖИТСЯ В ЛИКЕ (сравните ЭТО с рассуждениями С.Л. Франка о единстве и всеединстве, — С.Б.). Напротив, ПОЛЯ ТАКОЙ ИКОНЫ с житием ЗАНЯТЫ ОТДЕЛЬНЫМИ МОМЕНТАМИ ИЗ ЖИЗНИ ДАННОГО ЛИЦА, и уже по этому одному поля дробятся на множественность этих моментов: тут проходит последовательно ВСЯ ЖИЗНЬ ДАННОГО ЛИЦА, НАМЕЧЕННАЯ ЕЁ УЗЛОВЫМИ ИЛИ УГЛОВЫМИ ТОЧКАМИ, определяющими основные повороты её движения...

В этом смысле икона-житие противопоставляет безмятежное и надмирное спокой-

⁸ Там же. С. 244-246

стве середника, этот покой небесного центра: И ПОЛЯ И СЕРЕДНИК ПОКАЗЫВАЮТ ОДНО И ТО ЖЕ, но один раз — при зрении снизу вверх, а другой раз — сверху вниз. ОНИ ОТНОСЯТСЯ МЕЖДУ СОБОЮ КАК НОУМЕН И ФЕНОМЕНЫ ОДНОЙ И ТОЙ ЖЕ СУЩНОСТИ, причём ЛИК СЕРЕДНИКА ЕСТЬ начало и конец, ПРИЧИНА И ЦЕЛЬ ДВИЖЕНИЯ, РАЗВЕРТЫВАЮЩЕГОСЯ В РЯДЕ ЖИТИЙНЫХ СОБЫТИЙ на полях...

ОТ МНОГООБРАЗИЯ ПОЛЕЙ и непрерывного скольжения вдоль них МЫ ВОСХОДИМ К ЕДИНСТВУ СЕРЕДНИКА и созерцательному покою в нём. И наоборот, ПРОСТУЮ ПОЛНОТУ ЭТОГО ПОСЛЕДНЕГО ПОСТИГАЕМ С БОЛЬШЕЮ СОЗНАТЕЛЬНОСТЬЮ И РАСЧЛЕНЁННО В СЛОЖНОМ СТРОЕНИИ ПОЛЯ. Мы движемся теперь уже не вдоль периферии, но — центростремительно и центробежно, усматривая с помощью каждой из отдельных полевых композиций соответственную ей сторону личности, изображённой на середнике, И СООТНОСИМ ТЕПЕРЬ МЕЖДУ СОБОЙ ОТДЕЛЬНЫЕ КОМПОЗИЦИИ ПОЛЕЙ ЧРЕЗ ЕДИНСТВО ЦЕНТРА, ДЕЛАЮЩЕГО ИХ ВОЗМОЖНЫМИ И СВЯЗНЫМИ, как и наоборот, усматриваем полноту лика как жизненно выразившегося в ряде живописных проявлений⁹.

Совсем недавно вышел в свет большой и серьёзный труд профессора Санкт-Петербургского государственного университета В.П. Бранского — «Искусство и философия». Основные направления его мысли и сама парадигма рассмотрения художественных произведений мне очень близки. Вот его обобщающие мысли о композиции,

также свидетельствующие о действии композиционных законов организации внутреннего мира человека — законах дополнительности, естественности и др.: «Композиция... система из окончательно сформировавшихся элементов и окончательно сложившегося способа их соединения... История художественного творчества свидетельствует о том, что система контрастов и равновесий может стать замкнутой. Это значит, что в этой системе появляется композиционная доминанта в виде господствующего контраста и согласованного с ним господствующего равновесия. Так возникает гармонический образ. Он адекватно выражает то обобщённое переживание, которое художник хочет передать зрителю. Специфика гармонического образа... состоит в том, что к нему ничего нельзя добавить и от него ничего нельзя отнять и вообще что-то изменить без того, чтобы не нарушить его выразительности¹⁰». «Закодировать поток переживаний невозможно без сложной иерархии... контрастов и равновесий, то есть без... гармонии»¹¹.

В архитектуре

Композиционный характер архитектурных представлений в психологическом пространстве отдельного человека ярко иллюстрируется на примере канонической архитектуры Древнего Египта.

Все архитектурные сооружения Древнего Египта «построены в соответствии со структурой пропорций, составляющих шкалу из восьми величин, которые получе-

⁹ Там же. С. 278–280.

¹⁰ Бранский В.П. Искусство и философия. Калининград: Янтарный сказ, 1999. С. 84, 97.

¹¹ Там же. С. 106.

ны из девятой — исходной, соответствующей максимальному размеру всей композиции. Для пирамид за такую величину принимается сторона квадрата основания»¹². «В пределах одной из самых простых и строгих геометрических фигур египтяне нашли наикрасивейшее математическое решение, в котором все соотношения основаны на пропорциях золотого сечения. Ни один элемент конструкции не выпадает из общей соразмерности, начиная от размеров блоков камня и кончая планировкой внутренних помещений с погребальной камерой фараона»¹³.

«Французскому архитектору А. Фурнье де Кора удалось обнаружить во всех без исключения памятниках древнеегипетского искусства присутствие восьми пропорциональных соотношений, являющихся функциями золотого сечения... эти же соотношения можно найти во многих произведениях мирового искусства». Независимо друг от друга два архитектора с мировыми именами — русский В.Н. Владимиров и француз А. Фурнье де Кора — пришли к методу установления пропорций в египетской архитектуре, основанному на геометрическом подходе. Метод этот чрезвычайно прост и нагляден, см. рис. 1:

Все четыре стороны квадрата — основания пирамиды — делятся в золотом сечении. Проведённые в точки их деления диагонали при своём пересечении образуют внутри основания пирамиды два производных квадрата, стороны которых, в свою очередь, взаимно пересекаются в золотом сечении.

Соединив их противоположные вершины, получим восемь отрезков, каждый из которых будет являться геометрическим выражением одной из восьми пропорциональных величин, являющихся функциями золотого сечения. Таким образом, восемь величин, полученных из девятой (исходной), составят пропорциональную шкалу RDH, где исходная величина соответствует максимальному размеру заданной композиции.

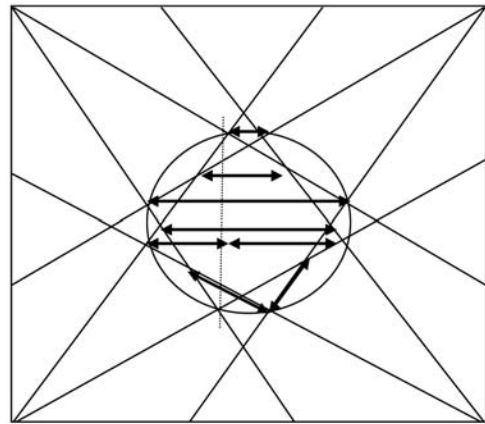


Рис. 1. Графическое изображение системы основных пропорций золотого сечения RDH

В пропорциональной шкале RDH величины-функции располагаются в порядке возрастания: R, I, E, N, ●, S, C, A. Числовые значения их получены в безразмерных единицах, допускающих использование любых единиц измерения, будь то локоть, стопа, кулак, употреблявшиеся в древнем Египте, или современная метрическая система.

Структура пропорций RDH для каждого канонизированного типа строения или архитектурного ансамбля имела свою закономерность, что определяло специфику типа. Возможности различных вариантов располо-

¹² Померанцева Н.А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. М.: Искусство, 1985. С. 112.

¹³ Там же. С. 59.

жения величин RDH были неограниченны, чем и объясняется наличие большого количества канонизированных типов и соответствующих им архитектурных композиций.

В общем виде определение канона может быть сформулировано так: «КАНОН — ЭТО ШКАЛА ПРОПОРЦИОНАЛЬНЫХ СООТНОШЕНИЙ, КОТОРЫЕ ПРИСУТСТВУЮТ ВО ВСЕХ БЕЗ ИСКЛЮЧЕНИЯ ПАМЯТНИКАХ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОГО ИСКУССТВА, РАЗМЕЩЕНЫ В СТРОГО УСТАНОВЛЕННОЙ СИСТЕМЕ ДЛЯ КАЖДОГО ТИПА ИЗОБРАЖЕНИЯ И ОБЕСПЕЧИВАЮТ СОРАЗМЕРНОСТЬ МЕЖДУ ВСЕМИ ЧАСТЯМИ КОМПОЗИЦИИ». Проведённый анализ памятников позволяет сделать вывод: суть канона заключается в том, что пропорциональные величины не просто присутствуют, а образуют стройную и строгую систему соответствия между размером всей композиции и каждого её элемента»¹⁴.

Подобно тому, как сущность философской концепции определяется тем, что принимается ею за первооснову, так же и **канон как специфическая форма художественного мышления должен был иметь свою первооснову, которая бы организовывала и уравнивала все составляющие его компоненты. И здесь в качестве формообразующей структуры канона выступает система пропорциональных соотношений. Канон являлся выражением философско-религиозной системы в художественно-образной форме.**

Канон (каноническая модель) в Древнем Египте выполнял функцию общей компози-

ции для канонизированных архитектурных типов, являвшихся по отношению к канону частными композициями. Каждый храм являлся копией прахрама, в роли которого выступал канон. Зодчий того времени не имел права отклоняться от установленных канонизированного типа и не имел своей частной композиции будущего архитектурного сооружения. Сам замысел древнеегипетского мастера рождался в «рубашке» — канонической схеме — и воплощался в плане храма или гробницы. Канон был формой художественного чувствования и мышления, он структурировал ещё только «аффективный проект» храма в психике каждого египетского зодчего. В этом смысле храмы не несли «печати» личности древнего архитектора.

Система пропорциональных соотношений не была искусственно привнесена в древнеегипетскую архитектуру. Человеческая фигура в её анатомическом строении содержит пропорции, определяемые золотым сечением и выражающиеся через степени (величины-функции шкалы RDH) золотого числа ($\Phi = 1,618$). Египтяне в расчёте пропорций здания принимали за образец строение космоса, символически уподобляя его наибольшему (исходному) размеру заданной композиции, и распространяли его структуру на микрокосмос — человеческую фигуру, взятую в её максимальном размере, в полный рост. В космосе, организованном и управляемом числом, египтяне видели выражение восьми пропорциональных соотношений, отражавших строение вселенной, — расположение известных в то время светил и созвездий относительно земли и солнца. Канон являлся для египтян выра-

¹⁴ Там же. С. 128, 129.

жением божественного порядка, претворяемого как в образной форме, так и в количественно-структурных отношениях; человеческое тело, уподоблённое божественному первообразу, включалось в космическую орбиту бытия. Таким образом, в переносном смысле, египетский канон можно назвать «космическим». Египтяне возвышали человека до уровня богов, мысля его всегда целостно, а не воссоздавая по отдельным элементам, как это свойственно принципу модульного построения.

«Общность религиозно-культовых предпосылок направляла логику конструктивной мысли; основой её был принцип порядка, пропорционального соподчинения всех элементов ансамбля целому, что соответствовало представлению о гармоничном строении вселенной. Изображение богини неба Нут являлось «посредником» в перенесении небесного порядка в земные измерения, в частности на храм. На плафоне храма в Дендера сохранилось изображение Нут вместе со знаками Зодиака, символизирующими созвездия, которые пропорционально соподчинены с размером её фигуры».

«Ключевая геометрическая фигура — квадрат с вписанным в него другим квадратом при помощи диагоналей, обеспечивавшая устойчивость пропорциональных соотношений фигур во многих вариациях, — широко применялась готическими зодчими... В своей архитектурной практике древнерусские зодчие также применяли ключевую фигуру, подобную распространённым на Западе, — схематический рисунок со вписанными друг в друга квадратами, так называемый «вавилон», необходимый для перенесения в материал иррациональных соот-

ношений и соблюдения соразмерности»¹⁵.

Таким образом, история архитектуры убеждает нас в том, что строения моделируют устройство внутреннего мира человека и не только законами соотношений частей и деталей в архитектурном целом, что скрыто от непосредственного созерцания и только ощущается как красота зданий, но и самим назначением частей и деталей зданий. Человек, создавая их, строит вместилище для жизни своей души, и в назначении комнат, куполов, фасадов, подвалов, подъездов и т.п. выражаются её основные устремления.

В музыке

О композиционном строении музыки и подчинённости её законам организации любого материала в пространстве внутреннего мира человека можно было бы и не говорить, настолько это явно и ясно и для тех, кто её сочиняет и исполняет, и для многих из тех, кто её просто слушает. Вот что пишет об организации музыки известный российский исследователь Лео Абрамович Мазель в своей монографии «Вопросы анализа музыки», изданной в 1991 году: «В сущности, музыкальное произведение — это содержательный и художественно организованный... и н т о а ц и о н н ы й п р о ц е с с... Произведение, будучи целостным художественным организмом,.. представляет собой сложную иерархическую с и с т е м у — с т р у к т у р у...»

Соответствия между строением крупных и мелких частей художественного целого неоднократно отмечались исследователями в произведениях различных видов искус-

¹⁵ Муратова К.М. Мастера французской готики XII–XIII веков. М.: Искусство, 1988. С. 226, 314.

ства, но истолковывались иногда не совсем полно — как проявления закономерностей упорядоченности, единства, стройности, дающих эстетическое удовлетворение. В действительности же формальный элемент обычно неотделим здесь от непосредственно содержательного — от эффекта внушения на разных уровнях формы определённого эмоционально-смыслового комплекса... Важно подчеркнуть, что

золотое деление как раз и означает повтор того же соотношения на разных масштабных уровнях.

Ведь при золотом сечении целое так относится к большей части, как большая к меньшей. Следовательно, возникает экономия отношений: вместо двух разных отношений одно и то же соотношение реализуется дважды, и притом в разных масштабах. Очевидно также, что пропорция, о которой идёт речь, может быть автоматически воспроизведена как в ещё более крупном масштабе,.. так и в более мелком:.. всякий раз будет возникать это же соотношение, причём описываемый процесс способен неограниченно продолжаться в обе стороны...

Многочисленное повторение на разных уровнях этого особо уравновешенного соотношения неравных частей безотказно внушает его и в то же время облегчает восприятие целого. Подобное пронизывание всей структуры пропорцией золотого деления представляет собой, таким образом, одно из проявлений множественного и концентрированного воздействия»¹⁶.

¹⁶ Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор, 1991. С. 14, 15, 169, 170.

Евгений Владимирович Назайкинский подтверждает организацию музыкальных композиций как систем отношений: «Музыка гораздо сильнее, чем другие искусства, опирается на отношения, а не на объекты отношений. В мелодии для композитора важны не столько сами звуки, сколько интервалы-интонации. Основная материя в гармонии — звуковысотные отношения»¹⁷. Теперь объедините пассажи Л.А. Мазеля и Е.В. Назайкинского — и вы легко найдёте в них психологические законы и признаки гармонии композиций.

В «Книге о музыке», созданной рядом известных авторов, читаем: «Композитор выбирает или создаёт форму, композиционный план сочинения, исходя из идеи и конкретного содержания этого сочинения. Задача формы, её «обязанность» в произведении состоит в том, чтобы увязать, скоординировать все выразительные средства, упорядочить музыкальный материал, организовать его, распределить части целого наиболее целесообразно для восприятия. Другими словами, форма располагает музыкальный материал так, чтобы он полнее и глубже выражал замысел автора, а далее — воспринимался и, следовательно, понимался слушателями»¹⁸.

Те же законы гармонии композиционных моделей действуют и в более сложных для восприятия произведениях атональной музыки. «Шёнберг дал определение теории композиции, как учению о музыкальных взаимосвязях,.. у всего в музыке, что... можно

¹⁷ Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. С. 10.

¹⁸ Книга о музыке. М.: Советский композитор, 1988. С. 147.

назвать осмысленным, притязания на осмысленность основаны на том, что, будучи единичным, оно выходит за собственные пределы и соотносится с целым, равно как и наоборот, целое включает в себя определённые требования к этому единичному... Иманентная замкнутость заключается как раз в тех **взаимосвязях, из которых извлекается смысл**» (выделено мной, — С.Б.) (1, 213, 214). То есть смысл целого прочитывается затем в смыслах конкретных взаимосвязей. И так во всех композициях, которые строит психика не только в музыке, но и во всех видах человеческой деятельности. Так действует закон единства многообразия в строении музыкальных композиций, — беспредметных, как математические композиции, но максимально аффективных, призванных к выражению эмоционально-чувственной сферы психики.

И ведь, заметьте, Шёнберг говорит о «взаимосвязях, из которых извлекается смысл» применительно к атональной 12-титоновой музыке: «Технический анализ доказывает, что бросающийся в глаза момент бессмысленности является для двенадцатитоновой музыки основополагающим... Она в состоянии произносить бессмысленные речи... Бессмысленность наделяет её могущественнейшей выразительностью... Истоки музыки выходят за пределы царства интенций, сферы смыслов и субъективности. Музыка имеет жестовое происхождение, она близко родственна к рыданию...»¹⁹.

Но даже в такой, на взгляд «технического анализа», «бессмысленной» области музыки, где «атональные произведения —

это протоколы в смысле психоаналитических протоколов сноведений», царствуют законы самоорганизации психики. И в этой области «настоящее сочинение музыки начинается лишь тогда, когда готова диспозиция двенадцати тонов. Потому-то даже из-за этого процесс композиции стал не легче, а сложнее. Он требует, чтобы каждая отдельная часть произведения... выводилась из некоей «ос-новной фигуры»,... например *cis-a-h-g-as- fis-b-d-e-es-c-f* в первой опубликованной Шёнбергом двенадцатитоновой композиции. Каждый тон всей композиции обусловлен этим «рядом»: «свободных» нот теперь не существует... Ряды ни в коем случае не выступают как только мелодические, они являются ещё и гармоническими, и каждый... тон... наделён собственным позиционным значением в ряду... Это гарантирует «неотличимость» гармонии от мелодики»²⁰.

То же требование максимальной выразительности невыразимого приводит к тому, что поздние сочинения великих мастеров похожи друг на друга. «Цезуры... внезапные прерывания, (паузы, обозначающие невысказанное, — С.Б.), более всего... характеризующие позднего Бетховена, суть взрывные моменты; произведение умолкает, когда его «бросают», и обращает свою углублённость вовне. Лишь затем добавляется следующий фрагмент, пригвождённый к своему месту повелением вспыхнувшей субъективности и поклявшийся предыдущему фрагменту в верности на вечные времена; ибо их связывает тайна, и её невозможно заклясть иначе, как с помощью фигуры, которую они совместно образуют. Это проясняет бессмыслицу, из-за которой позднего Бетховена

¹⁹ Адорно Т. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. С. 214, 215.

²⁰ Там же. С. 121–123.

называли одновременно и субъективным, и объективным... У позднего Бетховена взаимодействуют чистые условности, сквозь которые как бы вспышками проходит ток композиции,.. такова роль двенадцатитоновой системы в поздних произведениях Шёнберга». «Она выпытывает... признания»²¹.

В кинематографии

Достаточно начать только с одной выдержки из «рабочих тетрадей» Сергея Михайловича Эйзенштейна, где он комментирует свои собственные рисунки, чтобы увидеть, как близко он подошёл в своём осмыслении искусства и своего метода работы к тому, что реально направляет изнутри творчество любого художника кино, — к аффективно-когнитивно-смысловой (чувственно-интеллектуально-волевой) композиции, формирующейся в психологическом пространстве личности. Его мысли настолько близки описанию композиции как психологической системы, что это видно невооружённым глазом и схватывается сразу, без комментариев, он даже слова выбирает почти те же. Я буду только выделять места, на которые хотел бы обратить особо ваше внимание (но курсив везде — С.М. Эйзенштейна):

«...Принцип состоит в том, что композиционная формула есть содержание изображаемого, доведённое до предела обобщения — к трём-четырёхм штрихам членения полотна и направления ведущих сечений.

Единство изображения и так понятого принципа композиции и конструирует то, что мы (я) называем — образом, образным произведением. (Для цвета свой ана-

лог — в формуле соотношения *valeur*'ов — оттенков).

Каждое в отдельности — неполноценно и не образно.

Одно изобразительство — натурализм и «передвижничество».

Одно композиторство — конструктивизм...

Теперь, однако, возникает вопрос: как это лезет в общую формулу искусствопонимания как единства логического и пралогического, чувственного.

Другими словами: «логическое» крыло — это, конечно, «сюжет», «анекдот», тема, содержание — то есть узко понимаемое изображение (лошадь, букет, порка, крах банка); на долю пралогической и чувственной компоненты должна лечь композиция — при этом *par excellence* (по преимуществу), ибо она предел заострения *формы* (даже *понятия* формы).

Однако, оказывается, что
**композиция есть (высшая при этом!)
степень обобщения,**

то есть, казалось бы, <нечто> наиболее удалённое от чувственного и пралогического — скорее абстрактное и сверхлоги-ческое?!

Контраверза — кажущаяся и проистекает от поверхностного понимания природы... обобщения... Есть же *сходство* между пралогическим представлением и постлогическим — обобщённым представлением?! Конечно! Пойдём по грубейшему пластическому признаку: и тут и там вместо изображения (предметно полного) — *значащие* штрихи — «схема»...

Композиционный костяк какого-нибудь «Снятия со креста» Рубенса — *схема распо-*

²¹ Там же. С. 95, 203.

ложения фигуры — по виду совершенно идентично наскальному «изображению» человека — чертикам из палочек или фигуркам рисованных повестей на буйволовых шкурах индейцев.

И тут и там линейный *pars pro toto*! (Часть вместо целого.)

А разница? А разница в том, что **первичный чувственный *pars pro toto* вместо целого берёт черту любую, а высшая стадия *pars pro toto* — обобщение (обобщённый образ — в отличие от реального образа, соединяющего обобщённый образ — композицию — с предметом: изображением) есть черта единственная, до конца воплощающая принцип целого (главное о целом).**

Первая стадия договорно-условная — доступная по уговору и посвящённым — иероглифически-руническая <стадия> тайного условного языка. Вторая — общедоступная, общепрочитываемая — сохраняющая «примитив» непосредственного (чувственного) восприятия — познания, с целенамеренной направленностью его на *проанализированно-существеннейшее*²².

«Эйзенштейн характеризует стремление раскрыть закон зависимости композиционной схемы от её смысла, их взаимозависимость»²³.

²² Эйзенштейн С.М. Дисней. В сб.: Проблемы синтеза в художественной культуре. М.: Наука, 1985. С. 271–273.

²³ Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. С. 156.

Завершить свой эскизный экскурс в сферу кинематографии я хотел бы отрывками из интервью Андрея Тарковского: «Художник свидетельствует об истине, о своей правде мира... Любой поиск в этой области, всё, что помпезно именуют «авангардом», — просто ложь... Красота — символ правды... Истина, выраженная красотой, загадочна... Подлинный художник, а более того — гений являются рабами дара, которым они наделены...

Фильм — это некая вещь в себе, модель жизни, как она представляется человеку... Чем точнее обозначен смысл происходящего, тем значительнее будет атмосфера, которая вокруг него возникает. По отношению к этой главной ноте начнут резонировать вещи, пейзаж, актёрская интонация. Всё станет взаимосвязанным и необходимым»²⁴.

В театрологии

Как естественно (в силу действия одних и тех же законов самоорганизации материала в психологическом пространстве режиссёров театра и кино) близок А. Дикий в своём понимании режиссёрского замысла с тем, что писал С.М. Эйзенштейн в комментариях к своим рисункам об обобщённом образе на высшей стадии *pars pro toto*, в котором первоначально существует вся композиция: «Режиссёрский замысел — это видение, это образное понимание идеи, это концепция, изначально связанная с представлением о сценической форме, её выражающей, — пусть существует она ещё вчерне, в наброске, похожая на форму будущего спектакля, как эскиз на законченную картину...

²⁴ Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления, исследования, воспоминания, письма. М.: Искусство, 1991. С. 323, 324, 326, 320.

С первых же минут, как материал пьесы Щедрина начал овладевать моим сознанием, меня преследовал один образ, совсем, казалось бы, частный:.. я видел пустой кабинет «лица» с внушительного вида столом, солидным убранством... и... генеральским мундиром, наброшенным на спинку кресла... Вот этот-то мундир и не давал мне покоя. Я пытался уйти от него, отмахнуться, заняться другим, более существенным, а он всё стоял и стоял перед глазами, как будто в нём, в этом пустом мундире, и заключалось самое главное.

Позже я понял, что это так и есть. Пьеса не случайно называется «Тени», и речь в ней идёт о призрачности общественной системы, где правят не люди, а тени в генеральской форме, где «мундир! Один мундир!» царит и властвует, растлевающая, глуша всё живое»²⁵.

Вот убедительный образец рождения композиции в душе великого актёра — Михаила Александровича Чехова: «Когда мне предстояло сыграть какую-нибудь роль... меня властно охватывало это чувство ПРЕДСТОЯЩЕГО ЦЕЛОГО... Из ЦЕЛОГО сами собой возникали детали и объективно представляли передо мной. Я никогда не выдумывал деталей и всегда был только наблюдателем по отношению к тому, что выявлялось само собой из ОЩУЩЕНИЯ ЦЕЛОГО... Я не могу сравнить его ни с чем, кроме зерна растения, зерна, в котором чудесным образом содержится всё будущее растение»²⁶. (выделено мной, — С.Б.)

²⁵ Мастерство режиссера. М.: Искусство, 1956. С. 11, 15.

²⁶ Чехов М.А. Литературное наследие. В 2 т. М.: Искусство, 1986. Т. 1. С. 54.

А вот размышления об образе, которые вы найдёте у Соломона Михайловича Михоэлса, всегда тяготевшего к осмыслению своего творческого труда. Все они свидетельствуют о зарождении композиции образа во внутреннем мире актёра и последующей работе над ней по законам организации психологического пространства личности: «Образ я понимаю не просто как образ живого человека. Я понимаю образ прежде всего как возможность раскрытия определённой сферы своего мироощущения... Образ и — больше человека и — меньше человека. Образ есть обобщение, но образ есть и частица. Иногда это только одна сторона человека, та сторона, которая максимально его характеризует. А в человеке ведь всегда преобладает одна какая-нибудь черта, которая собирает, лепит вокруг себя все остальные свойства его. Поиски этого «зерна», самой существенной черты данного человека — одна из основных задач актёра...

Моим образом не обязательно должен быть непременно Иван Иванович Иванов, живущий на такой-то улице, имеющий столько-то детей, такую-то жену и т.п. Это меня никогда не интересовало, и это коренным образом отличало мой способ работы от комнатного психологизма Художественного театра... Они иногда потрясают своим мастерством, но не всегда додумывают свою собственную жизнь в образе до конца. Сказанное не относится к Станиславскому. Когда я его смотрел, он убеждал меня в совершенно обратном... Собрал недавно своих учеников-стариков Художественного театра, как их теперь называют, — он им говорил: никакой «системы» Станиславского не существует, всё это выдумки. И он совер-

шенно по-новому осмысливает теперь свой опыт...

Когда образ удачен, мы говорим — да, это органично... *Органичность — следствие организованности...* (курсив мой, — С.Б.) Окружность — это, если хотите, образ и символ органичности... Каждая точка её... словно бы «привязана» к центру... Что заставляет биться сердце какого-нибудь, скажем, Гоцмаха? Я помню, когда Грановский дал мне эту работу... он мне только сказал: знаешь, у Гоцмаха походка мягкая. От этого первичного посыла у меня скоро возникло ощущение, что Гоцмах — вездесущ. Он легко и неожиданно появляется везде. Гоцмах, Гоцмах, Гоцмах — везде Гоцмах! — вот было образное выражение вездесущности, которое стало главным для меня»²⁷.

Разворачивание драматического действия в театральной работе анализируют с помощью «актантной модели»²⁸. Существует несколько вариантов актантной модели. Так, по В. Сурио, «основу любого драматического универсума составляют шесть драматических функций: — **Лев** (ценность): это субъект, желающий совершить действие; — **Солнце** (обладатель блага): благо, желаемое субъектом; — **Земля** (обладатель блага): тот, кому желаемое благо приносит пользу; — **Марс** (противник): препятствие на пути субъекта; — **Весы** (арбитр): он решает, кому должно принадлежать благо, желаемое соперниками; — **Луна** (помощник)²⁹. Каждый из шести актантов пред-

ставляет собой «аморфную» форму.. (глубинную нарративную структуру)... Актант, по определению Г. Греймаса и Ж. Курте, «совершает акт (действие) или подвергается действию независимо от всякой детерминации».

В управлении

Честер Бернардо — один из виднейших теоретиков в области управления — писал в своей знаменитой книге «Функции руководителя»: «ОБЩИЙ СМЫСЛ ЦЕЛОГО не очевиден и фактически часто не виден на поверхности. В управлении доминирует конкретный аспект — экономический, политический, религиозный, научный, технологический — с тем результатом, что высшая эффективность не обеспечивается и неудача либо постигает нас, либо постоянно нам угрожает. Несомненно, нарастание кризиса из-за несбалансированного подхода ко всем факторам является основанием для корректирующих действий со стороны руководителей, которые обладают ИСКУССТВОМ ЧУВСТВОВАТЬ ЦЕЛОЕ. Формальная и упорядоченная КОНЦЕПЦИЯ ЦЕЛОГО редко имеется в готовом виде, и возможно даже, что она редко достижима, за исключением немногих людей, одарённых гением руководства»³⁰ (выделено мной, — С.Б.).

Ли Якокка — один из виднейших практиков в области управления — в своей своей книге «Карьера менеджера» поделился опытом «вытаскивания компании из кризиса» с помощью метода, который в существенных своих компонентах напоминает метод компо-

²⁷ *Михоэлс С.М.* Статьи, беседы, речи. М.: Искусство, 1981. С. 53, 54, 56, 57.

²⁸ *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 6–9

²⁹ Там же. С. 7.

³⁰ *Питерс Т., Уотермен Р.* В поисках эффективного управления. М.: Прогресс, 1986. С. 137.

зий и в частности технологию «План»: «Свести всю информацию воедино... и действовать... В течение ряда лет я регулярно задавал своим ведущим работникам (и требовал от них, чтобы они, в свою очередь, задавали своим ведущим работникам) несколько элементарных вопросов. «Какие задачи вы ставите себе на ближайшие три месяца? Каковы ваши планы, приоритеты, надежды? Что вы намерены предпринять для их осуществления?»

...Как я усвоил из уроков Макнамары, твёрдый порядок письменного изложения какой-либо идеи — это первый шаг к её превращению в жизнь... Система квартальных докладов... позволяет человеку быть самому себе хозяином, она делает его труд более плодотворным и заставляет проявлять инициативу, она способствует продвижению новых идей до самого верха... Квартальные доклады заставляют менеджеров обдумать и взвесить итоги своей деятельности, свои планы на предстоящий срок и способы их реализации. Лучшего метода стимулировать новые подходы к решению возникающих проблем я не нашёл»³¹.

Т. Питерс, Р. Уотермен — наиболее известные аналитики и консультанты в области американского менеджмента — выделяли следующие основные достижения управленческой мысли США в организации преуспевающих компаний: «Исследование показало нам, что любой разумный подход к созданию организации должен охватывать и рассматривать как взаимозависимые по крайней мере семь переменных: структура, стратегию, состав работников, стиль

управления, системы и процедуры, совокупность приобретённых навыков и умений, совместно признаваемые ценности (т.е. культуру). Схема, которую наши коллеги окрестили «счастливым атомом», была повсеместно воспринята как, по-видимому, удачный способ мышления о проблемах организации:



Рис. 2. Схема 7-С компании «Маккинси»

Марка компании «Маккинси», известной в течение многих лет своей практичностью в подходе к решению проблем управления, придавала модели особую убедительность. Разумеется, мы не были первыми, кто изобрёл схему со многими переменными. К примеру, «алмаз Ливитта» (задача, структура, люди, информация и контроль, среда), предложенный Гаролдом Ливиттом, оказал влияние на поколения менеджеров»³².

В экономике и политологии

Откроем всемирно известный учебник по экономике — *Economics*, — созданный профессорами Массачусетского технологиче-

³¹ Якокка Л. Карьера менеджера. М.: Прогресс, 1990. С. 71, 72, 74.

³² Питерс Т., Уотермен Р. В поисках эффективного управления. М.: Прогресс, 1986. С. 43–45.

ского института — Стенли Фишером, Рудигером Дорнбушем и Ричардом Шмалензи. Читаем: «Экономика по большей части имеет дело с анализом *моделей*... общего вида... Основная причина работы с простыми моделями экономики заключается в том, что реальная экономическая жизнь слишком сложна, чтобы проанализировать её во всех деталях...

Работая с простыми моделями, которые относительно легко поддаются анализу, экономисты стремятся раскрыть *общие принципы*, применимые к более сложным, реальным ситуациям. Упрощения необходимы для того, чтобы не погрязнуть в несущественных деталях, и весь фокус состоит в том, чтобы исключить из рассмотрения только те детали, которые действительно не имеют отношения к изучаемой проблеме...

Экономика — это наука о том, как осуществляется выбор в условиях ограниченности ресурсов...»³³

Комментарий:

Те же мысли и почти теми же словами за авторов учебника могла бы проговорить, перефразируя учебник, и сама психика (это следует уже из раздела «Самое простое объяснение устройства внутреннего мира» в одной из предыдущих статей), но не только по поводу экономики, а вообще, по поводу любого вида деятельности, которой занимается или будет заниматься человек. Послушаем её: «Я по большей части имею дело с анализом *моделей* общего вида, потому что реальная жизнь слишком сложна, чтобы проанализировать её во всех дета-

лях и дать моему хозяину рекомендации... Моделируя действительность в простых моделях, включающих лишь существенное содержание о ней, я её упрощаю, чтобы найти те *общие принципы* и законы, которые хозяин может применить в реальных, более сложных ситуациях. Весь мой секрет заключается в том, как я отделяю существенное от несущественного в каждой конкретной модели по той или иной теме, волнующей хозяина... Всё это я делаю, как его личная наука, ради осуществления им выборов в условиях ограниченности его ресурсов».

Вот какие признания вы могли бы услышать от психики, если бы нашли к ней ключ с помощью теории и метода композиций.

Выборы человека, как и выборы, с которыми имеет дело экономика, подпадают под такие типичные формы-элементы композиций, как, например, Решения и Критерии. Для того чтобы найти в экономических моделях «решения «что», «как» и «для кого», важно включить в модели реальную ситуацию в виде «экономических переменных, связи которых раскрывают экономические модели», например: «потребительские установки на будущее... количество тракторов и работников, цены гамбургеров и топлива...»³⁴

Не удивительно, что в построении экономических моделей также отчётливо, как и в строении всех других, видны следы («уши») создающей их психики и общих законов её организации. Ведь модели экономики — это модели, зарождающиеся в психике учёных и практиков. Другое дело, что

³³ Фишер С., Дорнбуш Р., Шмалензи Р. Экономика. М.: «Дело ЛТД», 1993. С. 6, 13.

³⁴ Там же. С. 20, 21.

не все тонкости законов организации моделей в психике до сих пор были известны экономистам, и теперь они могли бы ими воспользоваться для того, чтобы более точно отделять существенные моменты моделируемой ими макро-, микроситуации или проблемы от несущественных и тем самым обеспечивать надёжный поиск правильных выборов, общих принципов, закономерностей и законов экономики.

Точно такой же перифраз вы могли бы найти и в отсутствующей сейчас части этого раздела — «В политологии», — если бы мне удалось найти учебник по политологии, в котором уровень обобщения и ясности понимания предмета и подхода к его изучению был бы сопоставим с учебником Esopotics. По-видимому, это ещё слишком молодая наука и стройные композиции во внутренних мирах её создателей ещё только зарождаются. Теория и метод композиций могли бы сослужить хорошую службу в деле систематизации политологических знаний до уровня стройной и непротиворечивой системы.

Тот факт, что любой вид искусства, любая система мифологии и религии, лю-

бое учение о ведении бизнеса, организации производства и управления, любая наука как система фактов, знаний, законов и методов представляет собой не что иное, как модель определённого «среза» мира, подтверждает, что

человек для организации своей жизни в мире строит модели в своём внутреннем мире и продолжает их строить во внешнем, оставляя за собой «города культуры», созданные из моделей. Каждая цивилизация и каждый человек ценны лишь тем, какой вклад они внесли в это культурное строительство.

И не важно, в каком виде остались воплощёнными для человечества эти модели — в виде только ещё набросков идей, гипотез и собранных данных (начала модели), теории, проекта, метода, произведения, книги, изобретения, технологии, здания, механизма, схемы, политической системы, действующего бизнеса или предприятия и т.д. Важны только их созидательные возможности в решении главной задачи — сохранение и развитие жизни.