

О пространственных концепциях в менталитете

Александров Н.Н.

Говоря о полихронности и политопичности в отношении моделей в менталитете (социум), мы как бы отстраняемся от надсистемного взгляда на топику Земли и особое геологическое время. Топика земли (гео) есть отображение вложенных закономерностей более высокого порядка (астро). Следовательно, она внешне обусловлена – и влияния специально исследуются в науке. Геотопика связана с цикликой, и мы не раз упоминали об этом.

Но *ментальная топика* совершенно иного рода. Она принадлежит менталитету и общественному сознанию, т.е. находится в области коллективного сознания и коллективного бессознательного. Здесь ее тоже фиксируют, но уже в другом ракурсе – в эстетических произведениях.

Единство ментального хронотопа в истории архитектуры

Может показаться, что, сконцентрировавшись на времени и его парадигмах, мы разрываем *неделимый хронотоп* и отказываемся рассматривать фактор пространства. Это, конечно же, не так. Дело в том, что *пространственная ветвь* и проявление ее инвариантов в искусстве и социальном генезисе искусства проанализированы как раз гораздо лучше временной и имеют не менее длительную писаную и неписаную историю. Собственно, вся история архитектуры и архитектурной композиции есть история освоения и воплощения ментального набора моделей пространства.

Культурно-исторический подход к данной теме, иногда широкий, иногда более узкий, чаще всего сводится к стилистическому анализу. По Вёльфлину, «объяснить стиль значит не больше, как связать его с общей историей и доказать, что его формы говорят своим языком то же самое, что и остальные, современные ему голоса». «Самым излюбленным занятием истории искусства

является проведение параллелей между эпохами стиля и эпохами культуры», – неоднократно повторяет он же. Многочисленные исследования, выполненные на самом разнообразном эмпирическом материале истории искусства, выявили, что закономерности образования стилевого единства **заданы ментальными моделями времени и пространства**. Хронотопическая модель мира, которая бытует в обществе, определяет социальное поведение людей. Эти модели “реализовывались во всей совокупности вещей, создававшихся данным человеческим коллективом. Дома, предметы обихода, обычаи, теоретические доктрины, произведения искусства, машины включались в определенную структурную целостность. В них всегда сохранялось нечто, что безошибочно привязывало их к данному обществу. Пространственно-вещественные системы всегда являлись слепками определенной культуры. Они моделируют реальность в порядке, который кажется современникам единственно мыслимым. Этот порядок служит той “системой отсчета”, по отношению к которой люди ориентируются во всех своих делах, поступках, своем творчестве”, – пишет Е. Розенблюм.

* * *

Если говорить об архитектуре, то здесь обнаруживается лишь одна теория, способная выступить в качестве универсальной для описания архитектурных инвариантов: **теория фундаментальных групп симметрии**. Очень многие считают ее основой наших пространственных архетипов и их эволюции; подробнее мы будем говорить об этом далее, а здесь сошлемся на очевидную для нас аналогию.

Вот что пишет по поводу всеобщности симметрии Н.И. Смолина: “В точных науках – математике и физике – **степень симметрии выступает основным классификационным признаком, упорядочивающим не только предмет исследования, но и фундаментальные понятия этих дисциплин**. Кристаллография и кристаллохимия строят на базе симметрии **описательно-**

морфологические и структурные классификации, объединяющие кристаллы в генетические ряды по той или иной совокупности признаков.

В целом наука о живом связывает с симметрией самые разнообразные эволюционные процессы. Так, *с динамическими факторами роста соотносится симметрия, представленная закономерностями построения спирали и т. д.*”.

Последовательность архетипов, генезис моделей пространства, жестко связаны с *ЛОГИКОЙ ЭВОЛЮЦИИ* менталитета – и это явствует из ранее описанного нами (см. Н.Н. Александров, *Эволюция симметрии в искусстве* // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16294, 15.01.2011). Циклы в истории архитектуры выделяются по принципу доминирования (и постепенного усложнения) типов симметрии: от *зеркальной* симметрии – к *центрально-осевой (симметрии вращения)*, затем – к *переносной симметрии (бордюрам), симметрии сетчатых орнаментов и плотных упаковок, симметрии подобия, винтовой симметрии, спиральной симметрии*. Они не просто сменяются, а *ступенчато накапливаются*, и каждый виток усложнения менталитета демонстрирует использование наряду с новым, **доминирующим, типом симметрии** *всех бывших до того* (они становятся потенциальным базисом композиции). Таким образом, степень сложности композиции в пространственных искусствах постепенно возрастает, включая новые группы симметрии и не отбрасывая старых.

Это в точности совпадает с генезисом моделей времени, который мы приводили в указанной работе: линия (зеркальная симметрия), круг времени (симметрия вращения), винтовая равномерная линия (винтовая симметрия), сложная спираль с переменной скоростью (спиральная и спирально-винтовая симметрия) и т.д. Это означает, что *хронотоп един, едины и его модели*. Причем, структурно едины в пространстве и во времени. Когда мы говорили о моделях времени, то они ярче проявляют себя во временных искусствах в

композиции времени (тем не менее, ментальное пространство в них также отражено и проявлено). Когда мы говорим о моделях пространства, то они превращаются в композиционные модели во всех пространственных искусствах.

Возникает единственная сущностная проблема (раз последовательность возрастания сложности фундаментальных групп симметрии в качестве инвариантов определилась), требующая понять, к какому *по уровню* циклу привязывается развертка групп от простого к сложному: к стилю, к категории, к менталитету в целом или же это структурный инвариант, присущий всем уровням? Если верно последнее, то возникают интересные *возможности суммирования* (например, на трех уровнях) разнообразных групп симметрии в одной композиции. Так, в Древней Греции мы получим в основе круговую симметрию, на базе которой развились (в стилях) и зеркальная (греческая архаика, с ее фронтальным восприятием), и дважды круговая (греческая классика, ее ордер и ее скульптурность, ее изометризм), и винтовая (эллинизм), и даже спиральная (поздний эллинизм в стадии декаданса и Греция времен Рима). Следовательно, в композиции, использующей группы симметрии, может существовать альтитуда – доминирующая в менталитете группа симметрии и модификации ее на других уровнях. Мы убедились, что теория А. Тинг относится к крупным циклам, но при использовании всего массива артефактов истории архитектуры она часто не выдерживает критики, как все одномерные теории. Дело здесь именно в наличии альтитуды (нескольких уровней разных групп симметрии) и в суммарности уровней в структуре архитектурной композиции.

В этом случае в истории искусства мы обнаружим в архитектурных (и вообще во всех пространственных) композициях “слоеный пирог”, “пакет слайдов”, сложность которого возрастает по мере продвижения истории вперед. Интересно отметить, что следы прошлых циклов иногда обнаруживается вполне явно – таковы элементы архитектурного *декора*, присутствующие в Ренессансе,

классицизме, барокко, неоклассицизме, постмодерне и т.д. Отношение к пространству, бывшее ранее актуальным, отливается в определенные формы, далее воспринимаемые сугубо декоративно (приставные колонны на здании с несущей стеной, наличники, карнизы и т.п.). В некоторые моменты истории именно эти декоративные элементы и комплексы, выступающие знаками культуры и ее преемственности, полностью затмевают собой актуальное пространство в композиции. Изобилием таких исторических “цитат” отличался не только всякий архаический этап (например, в ранние христианские храмы просто вставлялись куски античных рельефов, аналогично поступал с обломками культуры прошлого сталинский и гитлеровский неоклассицизм), но и все *возрождения*, включая поздний стиль модерн, а также современный постмодерн. Причем мы привыкли иметь дело с рафинированной историей архитектуры (в которой фигурируют остро оригинальные и уникальные памятники, несшие на себе прорывы в новое), а в массовом строительстве “цитирование” носило настолько всеобщий характер, что иногда о первоисточниках цитирования вообще невозможно составить представление. Например, в молдавских селах можно обнаружить деревянные имитации ордера, особую полихромную, в которой есть отголоски европейских столиц, некие намеки на римские виллы и т.п. Когда и откуда занесены эти влияния и как они прижились на столь отдаленной почве, сказать затруднительно. Точно так же здания, построенные рядовыми архитекторами модерна, несут на себе отпечаток “вкусовщины” заказчика-нувориша, с его смутными представлениями о богатстве и значительности и неясными для самого архитектора цитатами из модных образцов. Часто это – целая энциклопедия омертвелостей, стоившая массы труда и средств.

Хороший послойный разбор архитектурного (любого пространственного) произведения – это почти археологическое вскрытие, обнаруживающее слои потенциальной культуры. Описывая Растрелли, Винкельман никак не может

отнести его стиль к шкале известных ему чистых стилей (вроде бы это *барокко* по структуре, но *рококо* по наполнению). За этим скрывается одна замечательная черта, присущая вообще светскому искусству России, где все стилистически опаздывало почти на век и вместе с тем стремилось быть наравне с Европой: еще в целом главенствовала эстетика (конструкт и стилевые элементы) барокко и классицизма, а европейская мода уже велела “выглядеть, как рокайль”. Здесь интересно то, что на почве столь специфического русского менталитета процветающей окраинной империи пришлые архитекторы должны были удовлетворить не только этим двум стилевым влияниям, но и выразить сам варварский (и византийский в отголосках) имперский дух. Все – сложнее, чем смесь стилей, ведь на Петербурге лежит печать громадности всей России, ее несомненного пространственного величия. Вроде бы ничего “русского” в произведениях Растрелли не находится, а тем не менее его творения уже насквозь русские, как и московский Кремль (тоже спроектированный итальянцами), как и “медный всадник“ француза Фальконе.

* * *

Одно из главных замечаний, которое нужно удерживать при анализе менталитета, – это наличие в нем антропоморфной системы осей. Исследователь симметрии С.В. Петухов предполагает: “Не имеет ли организм тенденции воспринимать окружающий мир в образах тех самых групп преобразований, в соответствии с принципами которых он сам сформирован? Не родственны ли принципы структуризации, реализуемые в морфогенетических феноменах и психологических явлениях пространственного восприятия?”. Психолог А. Пуанкаре утверждал, что наши пространственные представления заложены до рождения, а “система координатных осей, к которым мы естественно относим все внешние предметы, – это система осей, неизменно связанная с нашим телом, которую мы и носим всюду с собой”.

Становление моделей ментального пространства в истории

Синкретизм и монадность – исходная точка менталитета

Представления о пространстве и времени в первобытном мире нераздельны, синкретичны. “Первобытный хронотоп”, во-первых, есть тот прообраз, к которому мы снова движемся как к синтезу через ряд этапов; во-вторых, само понятие “хронотоп” оказывается именно для этого момента истории, как ни странно, узким. Мы должны здесь говорить не столько о времени и пространстве, сколько об универсальном сгустке понятийной потенциальности, куда входит едва ли не все, что нам известно. Такое заявление выглядит, возможно, несколько чрезмерным, но если вспомнить, что перед нами все-таки единственная разновидность *реального синкретизма*, хоть и первобытного, то оно оправдано. Первый в истории синкретизм неразвит, потенциально универсален и именно этим необыкновенно интересен. Новый синкретизм, к которому мы движемся, будет синкретизмом, прошедшим через многоступенчатую дифференциацию. Самой крупной градацией такой дифференциации являются формации, которые мы берем в ракурсе ментальности – как ментальные формации.

Чтобы понять, о чем идет речь, обратимся к опыту синтетического творчества Велимира Хлебникова. Ему довелось занять в модернизме начала XX-го века уникальное место *интегратора*. Контрастный мир поэзии его друга В. Маяковского, где все разведено до истинно диалектического состояния (наши – чужие, черное – белое и т.д.), есть как бы противоположность хлебниковскому миру: у Хлебникова *все* свернуто до *монады* и погружено в себя. Хлебниковские тексты содержат смыслы, в которых *Слово и Число* еще не разделили свои функции. Синтетические миры Хлебникова существуют как бы *до всякого становления и всякой завершенности*, отсюда и проистекает его теория “числоимени”: слова – “звуковые числа”, “числа бытия”, “числовое письмо”. Слово, по Хлебникову, действительно, и именно оно изменяет мир.

Одновременность и страшная сила *универсального потенциала* нашла выражение в его мощном символе молнии. Потенциальная энергия образа молнии – *вне времени*, она априори лишена всякой длительности, в отличие от физически наблюдаемой молнии. То есть на самом деле это – Монада, вместе с тем, в его понимании, это – *определенный цикл определенного уровня*. “человек в конце концов молния”, “существует большая молния человеческого рода – и молния земного шара”. Над этим стоит задуматься: воспринимать человека вполне системогенетически (как систему, как цикл определенного уровня в иерархии уровней) и одновременно, подобно Богу, воспринимать его монадично, свернуто, потенциально – такое зрение есть синтетическое соединение научного (рационального) и всего иного (грубо говоря, иррационального). Хлебников был недюжинным ученым (и, вообще-то, нам следовало бы посвятить ему хотя бы очерк как столпу удивительного циклизма и *многого другого*), но вместе с тем он не был ученым в обычном смысле слова, он был выше мира ученых, ибо обладал недостижимым для них и для нас всех синкретизмом. В этом смысле он вышел за грань даже пифагоровского определения мудреца: Хлебников не ученый, не философ и не мудрец: он – Дитя, заглянувшее за границу своего рождения.

Мир Хлебникова существует как бы *до Творения*. “В начале было Слово” – это Слово Хлебникова. Оно универсальным образом потенциально. Перед нами – философия Абсолютного Слова, скорее раздел космогонии, философии и математики, чем литературы. Астрономия и математика не случайные упоминания – в этой философии Слова воплощаются в космогонию – картину мира. **Космос Слова** во всем подобен космосу материальному, как бывшему, так и будущему – вечному. Образы Хлебникова интересны именно в первобытном контексте, и вот почему: они имеют природу *мифологического* (или, что не очень точно, мифо-поэтического) свойства: чистым усилием мысли в Космосе

можно воздействовать на Мировую Волю. Внутреннее и внешнее при этом еще неразличимы.

*Я верю: разум мировой
Земного много шире мозга
И через невод человека и камней
Единой течет рекой,
Единою проходит Волгой.*

Это – из поэмы “Синие оковы”. Синие оковы – это сияющий круг умного неба, *одновременно внешнего и внутреннего*, это всеобщая небесная, световая, умная (Логос) *связь всех и всего*. Свободная Необходимость природы, единая цепь превращений вселенского Ума. Ибо все есть единое. И отсюда – Монада.

В Слове-Числе у Хлебникова искусство самозавершается. Оно наткнулось на потенциальное, замкнутое в себя состояние мира до начала времен. “Черный квадрат” и прочие супрематические произведения его второго друга – К. Малевича в этом смысле есть то же самое, проделанное в пространственных искусствах (ДПИ, живопись, пластика, архитектура). Кстати, квадратов у Малевича – три: белизна “Белого квадрата на белом фоне” – это уже насмешка над изобразительностью вообще, она противостоит черноте и определенности черного квадрата. А “Красный квадрат” сама энергия, рожденная от столкновения, конфликта черного и белого. Три квадрата есть как бы воплощенная метафора тройки “вещество, энергия, информация”.

Два художника в разных искусствах в одно и то же время открывают одно: можно отождествить поэзию Хлебникова и творчество Малевича с информацией, утверждающей мировую *возможность всего*, – скорее с Вечностью, чем с будущим, с Логосом. Это – искусство Монады, и понять его невероятную *сущность* можно только через последующие раскрытия,

развертывания. Само по себе это должно навести нас на мысль (жутковатую мысль), что мы имеем дело с явлением, сравнимым по значимости с первобытной синкретической ментальностью, а это означает (искусство – индикатор!), что человечество уже вступило в новую объединительную эру и что предтечи нам об этом недвусмысленно сказали: имеющий уши да услышит. Ниже мы постараемся показать, что их творчество есть определенная точка в логике развития искусства на грани веков, поэтому все попытки представить какого бы то ни было великого художника как свободно творящего во внеисторической пустоте просто наивны (если не преследуют другой, манипулятивной, цели). В их творчестве зафиксировано *начало*, и это начало имеет продолжение и снова – свою неумолимую логику.

* * *

Ту же самую, только гораздо более простую и неразвитую, степень сгущенности и плотности, монадности и синкретичности восприятия мира мы обнаружим в первобытном менталитете. По В.Н. Топорову, пространство и время в этом типе сознания слиты еще теснее, чем у Минковского и Альберта Эйнштейна. Это подтверждено антропологической культурологией: *пространство и время* у некоторых племен тропической Африки *обозначается одним понятием*. Более сложное по контексту, но такое же целостное, это представление в древнеиндийской философии. Нам кажется, что на самом деле мы наблюдаем здесь фиксацию более древней первобытной монадности, обладавшей еще более широким набором смыслов, включающим *Все*. На определенной фазе развития от этой монадности осталось нерасчленимое *пространствование*, хотя, возможно, у самих членов ранних племен смыслы были гораздо богаче.