

Е. В. Сальникова

## К вопросу о предыстории современной визуальной технической культуры

**Аннотация:** зримые явления, рожденные и транслируемые с помощью электромагнитных сигналов, не обладают механическим, доступным для непосредственного тактильного контакта телом, каким обладает зримый образ, несомый живописным полотном, бумажным листом, прочими механическими телами. Техническая визуальная образность не слита воедино со своим материальным носителем (например, экраном), а возникает как результат многоступенчатого технического процесса. Сущность визуальной образности состоит в ее принципиальной бесплотности, в неуловимости ее буквального местонахождения. До технических революций Нового времени человек имел дело с иными неуловимыми, достигаемыми лишь для зрительного восприятия формами. Предлагается классифицировать их как «условленные визуальные» и «природные визуальные». Прослеживаются трансформации условленного визуального в современной цивилизации. Картина неба интерпретируется как природное визуальное, подобное экрану, транслирующему визуальную информацию, которая обладает эстетическими свойствами и общественной актуальностью.

**Ключевые слова:** культурология, визуальность, информация, дистанционность, табуирование, астрономия, астрология, фотография, телевидение, кинематограф.

**Ч**тобы сделать краткий обзор форм того явления, о котором идет речь в названии статьи, нам необходимо уточнить сущность визуального начала как такового, ведь его часто понимают как нечто аналогичное зрелищному и изобразительному началам. Они действительно обладают определенным родством. И то, и другое, и третье подразумевает наличие образной материи, которая считывается глазом. В этом аспекте визуальное в его современном понимании (т. е. прежде всего фотография, кино, телевидение, видео, компьютерная реальность, голография и пр.) действительно сродни зрелищному и изобразительному. Однако для понимания природы и специфики функционирования визуального начала существенны различия.

Опустим сопоставление современных визуальных форм со зрелищами, в которых участвуют живые исполнители в окружающей трехмерной реальности. Разница между неживыми, искусственными и живыми носителями зримой динамической образности слишком очевидна. Сопоставим визуальное с изобразительным, где зримая образная материя также создается из неживых материалов.

Картина, нарисованная на холсте, бумажном листе, картоне, деревянной доске, любом другом механическом теле, — это вещь. Дотрагиваясь до нее, дотрагиваешься и до того материала, до того вещества, из которого сделаны образы, предназначенные для восприятия посредством зрения. Это вещество все тут, слито воедино с образами, которые из него получились.

Что значит представить автора живописного полотна и то, как это полотно рождалось? Это значит

представить человека, который сначала подготавливает полотно к работе, осуществляет грунтовку. Затем художник встает с кистью, с палитрой и накладывает мазки на холст так, чтобы по мере планомерного процесса писания картины стало различимо изображение. Имеет место поступательное, очевидное зрителю механическое действие художника. У него есть ряд видимых промежуточных результатов. Действие производится человеком по отношению к одной и той же плоскости холста, с помощью тех или иных красящих веществ, с которыми художник находится в прямом механическом контакте, на протяжении одного, нескольких или многих временных отрезков. Таковы материальные параметры создания самых сложных, самых высокохудожественных живописных образов.

Но что такое хотя бы фотография, не говоря уж о кинематографе, телевидении или компьютерной графике? Человек берет фотокамеру, направляет ее на какой-то объект, а вернее фрагмент окружающего мира, и совершает манипуляции какими-то деталями камеры. Потом, если камера не цифровая, идет в темную комнату и проявляет пленку. Даже это теперь относится к архаике фотоискусства.

В большинстве же случаев человек, владеющий фотокамерой в XXI в., приносит в фотостудию флеш-карту с хранящимися в ней фотоизображениями. Флеш-карту подключают к компьютеру и «выводят» изображения на экран, складируют в «папки», отдают команду о распечатке и т. д. При наличии соответствующих функций в компьютере все это можно сделать и в домашних условиях. Непосредственно с создаваемой материей фотообраза человек не работает, не взаимодействует. Он взаимодействует

лишь с теми элементами электронных систем, которые транслируют его команды другим элементам тех же систем, являющихся хранителями, носителями, трансформаторами визуального образа. С ними у человека нет прямого контакта, как нет во многих случаях и представления о том, как эти функциональные звенья выглядят и действуют.

Специфика визуальной образности заключается в ее принципиальной бесплотности и в неуловимости ее местонахождения. Светочувствительная пленка, экранное пространство или та пространственная среда, в которой возникают эффекты 3D и голографические изображения, не есть вещество, в неразрывном слиянии с которым или из которого сделано материальное тело зримых образов. В этом смысле все перечисленные выше носители визуальных образов противоположны холсту, листу картона, каменной оштукатуренной поверхности и другим твердым телам, на которые наносятся краски, уголь, мел и прочие красящие материалы, используемые в изобразительном искусстве.

Киноэкран — пустая плоскость, предназначенная для того, чтобы на нее проецировались движущиеся тени, несущие иллюзию реальности. Тени же эти являются динамическим изображением кадра на светочувствительной пленке. Она, в свою очередь, «оживает» и выдает динамические картинки лишь тогда, когда установлена в кинопроекторе, транспортирующем киноленту и обладающем осветительно-проекционной системой.

Функциональность телеэкрана опять же запрятана не в самом экране, а в других частях общей технической цепи. Визуальная образность не прикреплена к ним стабильно, находится вне экранов и возникает как результат многоступенчатого технического процесса, который необходимо воспроизводить всякий раз заново при желании получить визуальное произведение. Телевизор — под рукой. Телевидение — далеко и недостижимо. Оно остается неуловимым, недоступным для воспринимающего индивида, сидящего перед телевизором дома или в каком-нибудь учреждении. Телевизор можно выключить, унести туда, откуда его не будет видно, разбить, наконец. Телетрансляция от этого не исчезнет, не прекратится, не испортится. Отдельно взятый телевизор — лишь отдельный конечный пункт системы телевидения, имеющей много звеньев и множество аналогичных конечных пунктов.

Профессионалы понимают, что происходит внутри фотокамеры, внутри телевизора, внутри компьютера и т. д. Но наблюдать эти процессы не могут и они. Невозможно следить за динамикой электромагнитных явлений напрямую, без оснащения специальными приборами. Невозможно зрительно контролировать всю цепочку стадий

возникновения и исчезновения определенного конечного и целостного фрагмента визуальной материи. Эта цепочка в своей целостности недоступна человеческой сенсорной системе.

Выходом за пределы механики является сама природа электромагнитных волн, электричества, магнитных полей и прочих явлений, включая свет и способность глаза реагировать на свет. Весьма важно то, что электромагнитные волны, существуя в природе постоянно, могут никак не ощущаться человеком, пребывающим в среде их действия. Они относятся к разряду явлений, структура которых недоступна прямому зрительному восприятию, опосредованному зрительному восприятию, осязательному восприятию, ощущению их наличия с помощью всего организма человека.

Зримые явления, рожденные и транслируемые с помощью электромагнитных сигналов, не обладают механическим, доступным для непосредственного тактильного контакта телом, каким обладает зримый образ, несомый живописным полотном, бумажным листом, стеной, майкой, салфеткой, прочими механическими телами.

Можно сотни раз открывать и закрывать сотовый телефон с функцией видеокамеры — но это будет физическая манипуляция телефонной коробкой, а не видеоизображением. Манипуляция же видеоизображением абсолютно бесплотна, она состоит в нажатии ряда кнопочек, соединенных с некими техническими деталями, отвечающими за формы существования видеоизображения и запрятанными где-то в недрах корпуса телефонной коробочки. Прикоснуться к видеоизображению и начать с ним «обращаться» напрямую, без посредства технических приспособлений, попросту невозможно.

В случае телевидения и видео, а теперь уже и компьютера имеет место дистанционное управление, опять же состоящее в управлении с помощью легких осторожных прикосновений к пульту, к клавиатуре, к «мышке», к самому экрану, наконец, т. е. к отдельным элементам техники, которые связаны с выводимой на экран «картинкой» опосредованно, невидимо. Ф. Киттлер не случайно несколько раз на протяжении своей книги акцентирует нарастающую утрату осознанного контроля при восприятии реальности, создаваемой визуальными техническими структурами<sup>1</sup>.

Иными словами, в принципе возникновения и существования визуальности содержится нечто недостижимое для человека, ускользающее от человека, нечто надчеловеческое, сверхчеловеческое. На уровне непосредственного эмоционального вос-

<sup>1</sup> Киттлер Ф. Оптические медиа: Берлинские лекции 1999 г. М.: Логос; Гнозис, 2009. С. 31, 108.

приятия появления, трансформации и исчезновения визуальной материи подобны фокусу, аттракциону, волшебству, акту магии. Визуальную образность можно только увидеть, ее можно только наблюдать, отслеживать взором. У визуального образа нет его личной реальной, механической телесности, фактуры. Он лишь кажется обладающим той или иной фактурой — благодаря своему носителю, на котором этот образ в данный временной период транслируется, запечатлен или виден.

Подобного рода явления могут относиться не только к современной технической визуальной культуре. Попробуем классифицировать и исследовать разные типы явлений, образующих длительную предысторию той визуальной культуры, которая насчитывает примерно полтора столетия. Чтобы представлять себе ее генетические свойства, ее мощь и причины столь бурного разрастания в наши дни, необходимо иметь в виду свойства ее фундамента.

Мы считаем плодотворным держать в поле своего внимания следующую триаду. Во-первых, рукотворные визуальные явления, создаваемые людьми из искусственных материалов. Собственно, это и есть современная экранная культура, производящая техническое отображение и моделирование зримых форм.

Во-вторых, это явления, превращенные в сугубо визуальные из-за особого к ним отношения в рамках общественных и культурных практик — те явления зримого мира, с которыми в принципе человек в состоянии вступать в прямой тактильный контакт, но от которых он считает необходимым дистанцироваться. Такого рода явления созревают в гораздо более далеком прошлом как следствие развития человеческого мировосприятия, наблюдения за реальностью, формирования ограничительных принципов. В процессе эволюции человека и общества рождался мир, который мы предлагаем обозначить как «условенно визуальный». В его основе может содержаться сугубо прагматическое зерно, жесткие мотивации, связанные с целесообразностью, с требованиями физического выживания. Например, статус визуального могли получать материальные зримые тела, опасные для непосредственного контакта: ядовитые растения, животные, места, куда опасно попадать, вроде зыбучих песков. Подобный разряд явлений стабильно присутствует в нашем мире, просто обитатель современной цивилизации сталкивается с подобными явлениями не так уж часто. Неслучайно экскурсоводы всевозможных экзотических местностей, как правило, в своих инструкциях просят не приближаться вплотную к незнакомым растениям, не нюхать их и не трогать, поскольку это может представлять угрозу для жизни.

Городской человек современного мира чаще относится к вполне достигаемым, механическим атрибутам своего цивилизованного пространства как к условленным визуальным явлениям, прямой тактильный контакт с которыми опасен. Императив отделения зримого от тактильного слышится в широко практикуемом объявлении в транспорте и общественных местах: об увиденных бесхозных вещах, не трогая их, просят сообщать водителю, представителям администрации или правопорядка.

Среди условленных визуальных могут быть рельсы метро, темная щель шахты лифта, оголенные электропровода, огонь газовой плиты, открытые механизмы работающих станков и пр. Наряду со зримыми телами и механизмами, несущими в себе угрозу для здоровья и жизни, визуализируются потенциальные носители инфекций, переносимых невидимыми взору микроорганизмами. Человек живо представляет их потенциальное наличие, когда предпочитает автоматически раздвигающиеся двери обыкновенным, открываемым за ручку. Или когда с более легким сердцем пользуется в общественных туалетах кранами и сушилками, реагирующими не на касание, а лишь на приближение к ним рук.

Рекламная индустрия будоражит человеческое воображение, создавая визуальные образы микроскопических, в реальности недостижимых для человеческого зрения, вредоносных или полезных организмов и веществ, будь то бактерии в полости рта или протеины шелка. Претендуя на воплощение функций микроскопа, реклама умело контролирует человеческие фобии и мечты. Мир условленного визуального достраивается миром фантазийного визуального.

Представления о физической угрозе могут видоизменяться в зависимости от обстоятельств и уровня развития человеческого сообщества. Однако эти представления, более и менее рациональные, закономерно ведут к учреждению ограничений в сфере не только тактильного взаимодействия, но и зрительного восприятия. В «Тотеме и табу» З. Фрейда описываются варианты запретов на касание, взаимодействие и даже наблюдение за тем или иным существом, потенциально доступным для созерцания и физического взаимодействия. «Табу — полинезийское слово, которое трудно перевести, потому что у нас нет больше обозначаемого им понятия. Древним римлянам оно было еще известно; их *sacer* было тем же, что табу полинезийцев; точно так же и... Kodausch древних евреев, вероятно, имели то же значение, которое полинезийцы выражают посредством их табу, а многие народы в Америке, Африке (Мадагаскар), Северной и Центральной Азии — аналогичными названиями...

Ограничения табу... сводятся не к заповеди бога, а запрещаются собственно сами собой. От запретов морали они отличаются отсутствием принадлежности к системе, требующей вообще воздержания и приводящей основание для такого требования...»<sup>2</sup>.

Табуированным могло оказываться все что угодно, в том числе живое существо, будь то зверь-первопредок или человек. «Если брат и сестра встречаются, то она прячется в кусты, а он проходит мимо, не поворачивая головы»<sup>3</sup>. Или: «На Соломоновых островах мужчина со времени женитьбы не должен ни смотреть на свою тещу, ни разговаривать с ней. Когда он встречается с ней, то делает вид, как будто не знает ее, и изо всех сил убегает, чтобы спрятаться от нее»<sup>4</sup>. Инцестуальные связи снижают жизнеспособность племени, поэтому запрет на созерцание родственников противоположного пола подразумевает попытку избежать соблазна, возникающего при восприятии зримых телесных форм. Интуитивно человек с давних пор распознает в зрении импульс ко всем остальным физиологическим проявлениям, включая сексуальные.

Описывая процессы цивилизации в Западной Европе, Н. Элиас акцентирует постепенное разделение зрительного и тактильного восприятия, высвобождение первого при все большем ограничении второго. «В выпшедшем в 1774 г. издании “Civilité” Ла Саля мы читаем... “Детям нравится хватать руками платье и все, что им понравится. Нужно укрощать у них этот зуд и научить их *каса́ться глазами всего того, что они видят*”»<sup>5</sup>.

Идея неприкасаемости взглядом остается в культуре навсегда. Но эволюция культуры нашей эры, в частности процесс разрушения патриархального, строго иерархического средневекового общества, ведет к постепенному расширению сферы явлений, допустимых для восприятия зрением. Относительная свобода наблюдения, созерцания, рассматривания тем не менее не отменяет табуирования многих аспектов тактильного взаимодействия, физического контакта. Тем самым укрепляет свои позиции культура искусственного превращения в визуальное посредством определенного человеческого отношения к тому или иному явлению. От декольтированности светских дам в XVIII–XIX вв. и до гораздо большей обнаженности курортников и пляжников XX в. множатся формы социального бытия, подразумевающие отделение рефлексов физического взаимодействия от возможностей беспрепятственного потребления зрительной информации.

<sup>2</sup> Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии. СПб.: Алетейя, 1997. С. 31.

<sup>3</sup> Там же. С. 22.

<sup>4</sup> Там же. С. 24.

<sup>5</sup> Цит. по: Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования: В 2 т. Т. 1. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 283.

К третьему разряду, самому древнему, принадлежат природные визуальные явления — то, что в окружающем зримом пространстве человек мог видеть, но не мог тактильно переживать, ощущать, с чем он напрямую не мог взаимодействовать как с механическим телом. Природные визуальные явления, в свою очередь, можно разделить на временно визуальные и стабильно визуальные. К первым относятся те явления, которые лишь в течение некоторого периода времени остаются вне физической досягаемости человека, при возможности их созерцания. Вот человек смотрит из леса на поляну, из долины на горы, с одного холма на другой, с одного берега реки на другой. Можно предположить, что до рождения очагов цивилизации внутри природного универсума наличие разнообразных форм ландшафта и ощущение дистанции между ними в пределах единого поля зрения были чрезвычайно важны. Они способствовали формированию дистанцированного взгляда, делению мира на «там» и «здесь», формированию представлений о неоднородности окружающей реальности.

Человек мог более активно воображать структурированность мира, когда видел перед собой примеры структурированности, натурального стихийного зонирования окружающего пространства. «Там» словно создано для созерцания, для размышления, «здесь» — для активного сиюминутного взаимодействия. Но «там» притягивает, манит, провоцирует на перемену наблюдательного пункта, преодоление расстояния, разрушение дистанции. И вот уже те фрагменты видимого пространства, которые только что казались далекими и недоступными, превращаются в достигаемую, тактильно ощутимую реальность, в возможную среду обитания.

Визуальная составляющая, пусть даже кратковременная, нередко становилась импульсом к изучению и осмыслению явлений окружающего мира, будь то полезные свойства животных и растений или действие воды и ветра. Как показывает П. Ю. Черносвитов, нашу историю определило то, что древний человек сначала оказывался в состоянии *заметить* многие природные явления, а потом научился их воспроизводить<sup>6</sup>. Визуальные впечатления от природы побуждали к более тесному контакту с природными процессами, к их постижению и творческому подражанию им уже в культурной практике.

Наиболее стабильны из визуального прежде всего оптические атмосферные явления (например, мираж, разговор о котором мы сознательно опускаем) и жизнь небес. У древнего человечества складывались весьма драматичные отношения с небом как таковым. Оно постоянно находилось в поле зрения.

<sup>6</sup> Черносвитов П. Ю. Закон сохранения информации и его проявления в культуре. М., 2008. С. 59–60.

И оно всегда оставалось вне зоны физической досягаемости. Это магнетическое сочетание зримости и недоступности, зримости и бесплотности позволяет говорить о небе как о первом пространстве, где была сосредоточена сугубо визуальная информация. Характерно, что в философской работе Ж. Диди-Юбермана «То, что мы видим, то, что смотрит на нас» отмечается особая визуальность именно черноты, темноты, «стихии ночи»<sup>7</sup>.

До небесных видений, будь то облака или звезды, молния, солнце и луна, нельзя было дотронуться рукой и проверить, как они устроены, каковы по фактуре. Тем не менее, не принимать во внимание явления небесного пространства тоже оказалось невозможно. Человеку, существу прямоходящему, чрезвычайно важна вертикальная организация мира. Конечно, важно и то, что находится вдали. Ради увеличения широты обзора поначалу и приподнимались на задние конечности наши самые дальние предки, чтобы контролировать жизнь в радиусе зрительной досягаемости и вовремя реагировать на появление опасности<sup>8</sup>. Но не менее важно и то, что расположено высоко над головой.

Согласно версии исследователя кроманьонской культуры А. Мэршэка, самый древний из обнаруженных учеными образец знакового письма, высеченного на фрагменте каменной породы, представляет собой не орнамент, не произвольные рисунки, сделанные за один присест. Линия варьирующихся отметок являет логическую последовательность знаков, фиксирующих смены лунных фаз. Вид этого ценнейшего документа кроманьонской жизнедеятельности заставляет меня солидаризироваться с Мэршэком в его предположении. Как рассуждают другие исследователи, «если теория Мэршэка верна, она указывает на то, что человек делал записи более тридцати тысяч лет назад — за двадцать пять тысяч лет до того, как шумеры изобрели письменность»<sup>9</sup>.

Но не только об этом говорят «записи» кроманьонца. Они подразумевают потребность свести в единый текст, в единое знаковое тело отметки о разных состояниях далекого небесного тела, существующего во временном потоке. Уже тогда существовала потребность и способность запечатления последовательности этих состояний — когда луна из круглого диска превращается в полудиск, в «дольку», а затем снова в полный диск и так далее.

Искусствоведы признают, что человечество каменного века уже проделало огромный путь развития изобразительных приемов и освоило основные

элементы изобразительности<sup>10</sup>. Можно отметить, что тогда же, в глубокой древности, человечество ухватило суть динамической смены «картинок», т. е. внешнего вида объекта, наблюдение и фиксация которого растянута во времени и должна делиться на фазы, стадии, «эпизоды», «кадры». В каждой стадии-эпизоде-кадре обязательно есть нечто главное, определяющее зерно, содержание, информативный текст. И есть расположение каждого эпизода-кадра относительно других в общей композиции.

Последовательность «картинок» показывает перемены состояния объекта или объектов, их жизнь во времени, их соотношенность друг с другом. Мы далеки от утверждений о том, что историю кино следует вести от этого образца древнейших астрономических опытов. Однако можно предположить, что уже тогда у человека зарождалась предрасположенность к созданию динамической пространственно-временной картины мира, состоящей из поступательного ряда фрагментов, которые, в свою очередь, фиксируют зримые формы окружающего мира. Сделать так, чтобы эти фрагменты-кадры сменялись один другим, а не присутствовали в поле зрения воспринимающего симультанно, человечество не могло ни в каменном веке, ни даже значительно позже; скорее всего, такая потребность не была актуальна. Когда такая потребность всерьез завладеет душами людей, культура начнет движение в сторону театра Нового времени со сценой-коробкой и далее, в сторону кинематографа.

Возвращаясь к доисторическим временам, отметим, что особенно важна фокусировка внимания кроманьонца на тех зримых формах, которые доступны взору, и только взору. Наблюдение за Луной и фиксация лунных фаз как бы изначально подразумевает следующее напряженное созерцание рисунка. Чтение последовательного ряда знаков и должно продвинуть познание мира на новую стадию. Регулярное созерцание ночного неба — фиксация зримых метаморфоз в форме условных знаков — попытки аналитического созерцания условных знаков и осмысление логики жизни ночного неба с их помощью. Такова примерная модель творческого взаимодействия человека с телами ночного небесного простора.

Со времен кроманьонских опытов многократно возросла точность фиксаций и результативность их осмысления, не говоря уж о прагматике целей. По мере развития земледелия человек все сильнее зависел от умения предугадать состояние природы на достаточно длительный период времени. В периодах

<sup>7</sup> Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001.

<sup>8</sup> Франкл Дж. Археология ума. М.: Астрель; АСТ, 2007. С. 68–69.

<sup>9</sup> Prideaux T. Cro-Magnon Man. Amsterdam: Time-Life Books, 1979. P. 140.

<sup>10</sup> Мириманов В. Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997. С. 16–112; Лаевская Э. Л. Мир мегалитов и мир керамики. Две художественные традиции в искусстве доантичной Европы. М.: Библийско-богословский институт св. апостола Андрея, 1997. С. 23.

смены сезонов, погодных колебаний необходимо было ориентироваться<sup>11</sup>.

Изучение неба, астрономических циклов, движения звезд давало ощущение времени, природной цикличности. Звездное небо над головой наглядно показывало человеческому глазу идею порядка и упорядоченного движения и изменений вида тел в пространстве и времени. Можно долго рассматривать более и менее древние астрономические таблицы. Их объединяет одно показательное свойство — полное отсутствие образов ночи как особенного состояния зримого окружающего мира. Ночь здесь скорее орудие, дающее возможность увидеть и отобразить динамику жизни где-то высоко на небе в соотношении с жизнью Земли. Древний человек смотрел бесконечный «сериал» ночных небес, с его регулярными событийными повторами и уникальными кульминациями вроде затмений. А фиксировал человек схему, стенограмму, «краткое содержание» этого визуального небесного «сериала», просчитывая наперед развитие сюжета. Вряд ли можно переоценить значение астрономии для формирования знакового мышления и принципов условности.

Другая тенденция состоит в противоположном — в создании многосложной художественной образности, интерпретирующей структуру и жизнь неба. Человеческое сознание продельвало грандиозную работу мифологизации, насыщения небесного пространства действующими живыми существами. Кроме того, небо наделялось фантазийным визуальным слоем, весьма далеко отстоящим от «документальных» картин небесного пространства. Сегодня нам кажется само собой разумеющимся, что карта неба разбита на созвездия, у которых есть свои зримые образы и названия, а точнее имена. Но следует признать, что необходимо особой силы моделирующее субъективное видение, чтобы родились образы знаков Зодиака, то есть тех созвездий, через которые проходит Солнце, а также нескольких десятков других созвездий, подобных земным природно-мифологическим существам, животным, человеку, предметам.

Формирование специфической эстетики астральной образности является концентрированным проявлением той главной способности, которая вообще дала импульс всей человеческой жизнедеятельности. «Благодаря необыкновенному развитию предлобной области и зрительной зоны коры головного мозга человек может представлять себе даже то, что не происходило на самом деле; он может воображать, будто делает что-то, чего в действительности никогда не делал... Он может концептуализировать и

визуализировать возможные и потенциальные действия...», — пишет Дж. Франкл о человеке каменного века<sup>12</sup>. «Проецирование субъективных ощущений на внешние объекты наполняет эти объекты субъективностью; они начинают восприниматься как живые и наделенные импульсами и ощущениями»<sup>13</sup>.

Откуда взялись образы множества созвездий? Не просто из человеческой фантазии, но из человеческой *визуальной* фантазии, которая вступает во взаимодействие с реальной картиной звездного неба. Наблюдаемое на реальном небе подвергается сегментации, достраивается фантазийными контурами, совмещается со зримыми образами тел и анимизируется. Идет наращивание визуальной плоти на звездные «скелеты», а те в свою очередь складываются из «косточек», то есть из векторов, увиденных взором, движущимся от одной звезды-точки к другой.

Во всех современных развивающих методиках для дошкольников есть задание — провести линии между данными точками на листе бумаги так, чтобы обозначились контуры какого-либо живого существа (чаще всего животного, чей облик особенно выразителен, будь то длинношейей жираф, слон с хоботом, лев с гривой и кисточкой). На самом деле это — приобщение современного ребенка к состоянию древнего человека, который запрокидывал голову, созерцал ночное звездное небо и «видел» там линии, очертания, формы, рождаемые целенаправленным, векторным взглядом, выполняющим функцию кисти или процарапывающей палочки. Разница лишь в том, что современные практики детского развития изначально подразумевают то или иное конкретное существо, формы которого и отображает набор точек. Древний же человек видел точки-звезды, чьи композиции и соотношения никем не организованы. Сознание дорисовывало несуществующий изначально план, набрасывало абрисы неких существ и «оживляло» их собственным стихийным мифотворчеством.

В результате эстетизации и визуализации невидимого учреждаются созвездия, мыслящиеся живыми существами и в то же время изображениями, наносимыми творческой волей как бы поверх космической реальности. Сохранилось немало более или менее старинных изображений, воплощающих некие существа, которые были словно внедрены внутренним зрением в само наблюдаемое звездное небо. Расположение звезд тем самым было упорядочено в том числе согласно эстетическому мировидению, одушевлено и персонифицировано, представ в качестве визуальных образов, являющих симбиоз видимого и представляемого, причем представляемого в статусе доподлинно су-

<sup>11</sup> Ван дер Варден Б. Л. Пробуждающаяся наука. Рождение астрономии. М., 1991. С. 19.

<sup>12</sup> Франкл Дж. Указ. соч. С. 48.

<sup>13</sup> Там же. С. 50.

ществующего. При всей значительности мифологизирующей составляющей, небеса мыслились как обширное поле объективной информации.

В этом аспекте отношения к небу человечество эволюционировало слабо, в Новое и Новейшее время с удовольствием пользуясь наработками глубокой древности и средневековья. «Самая благородная и прекрасная суть науки Астрологии может быть обозначена как искусство предвидения и предсказания будущих событий с помощью движения, расположения и воздействия небесных тел, а также других божественных феноменов, выведенных из умственных рассуждений и практических наблюдений, сделанных наиболее мудрыми философами во все века, и в большинстве стран цивилизованного мира», — с уважением суммируется в сборнике многообразных астрологических текстов, опытов и практик разных эпох «Астролог девятнадцатого века, или Властелин ключей от будущего, целостная система астрологии, хиромантии и оккультных наук»<sup>14</sup>.

Стоит сегодня открыть интернет-сайт, посвященный астрологии, — и вы окунаетесь в архаические пучины миропонимания, подаваемые в соответствии с последними достижениями визуальных технологий. Небеса всегда понимались (и сегодня понимаются) как ценный резервуар сведений не только о жизни природы, но и о жизни отдельного индивида или общества в целом. Сведения астрономического и астрологического характера нередко наделяются в человеческом подсознании сакральным происхождением. Тем не менее, как свидетельствует многовековая циркуляция не только астрономического знания, но и астрологических представлений, информацию небес не возбранялось и не возбраняется добывать. Этот процесс табуирован радикальными средствами. Подразумевалось, что главное — это само умение добывать, то есть владеть верными ключами расшифровки небесных знаков. Небеса поставляют загадки, шифры, иносказательные тексты, словно соблазняя и провоцируя людей испытывать свои интерпретаторские таланты.

И астрономия, и астрология исходили и исходят из веры в то, что искушенный и посвященный человек способен разобраться с небесными текстами, описывающими людям то неизвестное, что грядет или уже свершилось и является объективной данностью. Смотри, созерцай, изучай «язык небес», «алфавит», «коды», знаковые модели и учись их применять, компетентно трактуя небесные тексты.

В нашу эру расцвет астрологии неслучайно наступает в эпоху Ренессанса. Джироламо Кардано даже составил гороскоп Иисуса Христа и длительное

время находил поддержку своей позиции в кругах служителей Католической церкви<sup>15</sup>. Люди жаждали читать сакральные письма мироздания и находить в них зримые, наглядные подтверждения тому, что им дано истинное знание и понимание бытия.

Как справедливо пишет в своем исследовании по истории астрологии П. Уитфилд, «астрология воспринималась как центральная часть философии природы, впечатляющая в своей научной структурности и соблазнительная в своем обещании власти»<sup>16</sup>. Не только короли и знатные вельможи держали придворных астрологов. Высшее духовенство, включая епископов, архиепископов, пап, регулярно пользовались их услугами. Некто Лука Гаурико предсказал Алессандро Фарнезе, что он станет папой Римским. И тот действительно в 1534 г. стал папой Павлом III, привез своего прорицателя-астролога в Рим, оказывал ему почести и вообще всячески укреплял интерес к астрологии. Гаурико же известен достаточно точными предсказаниями, касавшимися судеб многих прочих известных персон<sup>17</sup>.

Там, где шла борьба за власть и влияние, где будущее могло и вознестись и уничтожить человека, постоянно сохранялась потребность в составлении личных гороскопов, в квалифицированном чтении звездных текстов, в которых и запечатлены указания на сущность и судьбу личности. Вопрос о степени точности предсказаний — это вопрос уровня профессионализма астронома и астролога, проблема их компетентности. Истинность самих небесных текстов сомнению не подлежала.

Небеса устремляли человека к будущему, как бы приглашали туда заглядывать, рассматривая его письма и рисунки. Человек желал видеть в небесах — и прежде всего в ночных небесах — то, что должно стать новостями, что образует большой «новостной блок». Человек смотрел в небеса, чтобы прочесть о том, что происходит прямо сейчас или еще не наступило, но собирается наступить в природе, в частной судьбе, в бытии общества.

В свете современной науки астрология часто предстает скоплением предрассудков, анахронистических представлений о магической вселенной, о прямой зависимости личности от космических композиций и соотношений. Однако изначально астрология воплощала скорее поиски свободы, методы управления ходом событий, человеческий прорыв к божественному знанию, причем во многих случаях без прямой зависимости от личных контактов с магическими персонами.

<sup>14</sup> The Astrologer of the Nineteenth Century, or the Master Key of Futurity, Being a Complete System of Astrology, Geomancy & Occult Science. London, 1886. P. 246–247.

<sup>15</sup> Whitfield P. Astrology. A History. London: The British Library, 2001. P. 160.

<sup>16</sup> Ibid. P. 152.

<sup>17</sup> Ibid. P. 157.

С древних пор в письменах небес прежде всего искали и находили подтверждения тому, что жизнь где-то программируется. У земного существования есть план — высший план, исходящий не от людей, но лишь осуществляемый посредством людей, знают они о том или не знают. И хаосом, странным, непонятным, абсурдным это существование может казаться лишь потому, что не все письма удастся вовремя увидеть, прочесть, распознать, а распознав — отреагировать на полученную информацию. Незнание не абсолютно, это удел лишь непосвященных. Но посвященные должны непременно существовать среди земных обитателей и просвещать других.

Потребность в обретении истин, новостей, «анонсов», которые невозможно узнать без изучения небес, необходимость в судьбоносных прогнозах на будущее определили восприятие визуальной материи ночного неба как объективной и во многом рациональной информации, не подлежащей произвольным индивидуальным трактовкам. Информация небес заложена в эмпирических небесных образах, но им отнюдь не тождественна, а лишь является в виде образов.

На протяжении веков и тысячелетий человек производил семантизацию картины неба, предпринимал грандиозные креативные усилия, трансформируя имперсональное в персонифицированное, загадочное в понятное, далекое — в хорошо различимое. Самодостаточное природное пространство превращалось в ориентированное на человека эмоционально-информационное начало.

Изучение неба оказывалось в чем-то аналогичным смотрению телевизора или копанию в интернете без попыток связаться с какими-либо информационными службами, поговорить с антропо-

морфными сотрудниками, получить сведения от конкретного лица. В своей сакральности, в сверхчеловеческом могуществе и всеведении небеса оказывались безличными держателями божественного знания. Они выступали демонстрационным экраном, посредством которого на связь с человеком выходит божественное мироздание в целом. Оно не персонифицировано, оно обозначает на небесах свою волю, свои решения и оставляет, что называется, «до востребования». Не видно, как и откуда поступает эта небесная информация. Тем более гипнотически она влияет на человека, который в последнее время обитает в мире, по точной формулировке Ф. Уэбстера, «созданном информацией»<sup>18</sup>. Остается лишь добавить, что степень визуализации в подобном мире чрезвычайно высока.

В том магическом воздействии, которое имеет экранная культура на современное человечество, особенно анонимная экранная культура телевидения и Интернета, есть своя закономерность. Людей с давних пор завораживает разворачивание перед их взорами визуальной информационной образности, недостижимой для прямого физического контакта и воздействия. Появляется иллюзия, что она существует совершенно независимо от людей, неизвестно откуда берется и куда исчезает. Как бы то ни было, она содержит важные сведения о состоянии мира и даже сама влияет на это состояние. При размышлении о сущности и социальной роли рукотворной технической визуальности необходимо иметь в виду ее предысторию, в особенности генетическую связь с визуальностью природной, с пространством неба. Современная цивилизация и культура продолжают тот внутренний диалог человека с мирозданием, который начинался многие тысячелетия назад.

---

<sup>18</sup> Уэбстер Ф. Теории информационного общества. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 333.

### Список литературы:

1. Варден Ван дер Б. Л. Пробуждающаяся наука. Рождение астрономии. М.: Наука, 1991.
2. Вирильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004.
3. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001.
4. Киттлер Ф. Оптические медиа: Берлинские лекции 1999 г. М.: Логос; Гнозис, 2009.
5. Лаевская Э. Л. Мир мегалитов и мир керамики. Две художественные традиции в искусстве доантичной Европы. М.: Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 1997.
6. Мириманов В. Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997.
7. Уэбстер Ф. Теории информационного общества. М.: Аспект Пресс, 2004.
8. Франкл Дж. Археология ума. М.: Астрель; АСТ, 2007.
9. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии. СПб.: Алетейя, 1997.
10. Черносивитов П. Ю. Закон сохранения информации и его проявления в культуре. М.: URSS, 2008.
11. Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования: В 2 т. М.; СПб.: Университетская книга, 2001.
12. The Astrologer of the Nineteenth Century, or the Master Key of Futurity, Being a Complete System of Astrology, Geomancy & Occult Science. London, 1886.
13. Prideaux T. Cro-Magnon Man. Amsterdam: Time-Life Books, 1979.
14. Simmons L. E. The Early Relatives of Man // Scientific American. 1964. July.
15. Whitfield P. Astrology. A History. London: The British Library, 2001.

### Bibliography:

1. Varden Van der B. L. Probuzhdayushchayasya nauka. Rozhdenie Astronomii. M.: Nauka, 1991.
2. Viril'о P. Mashina zreniya. SPb.: Nauka, 2004.
3. Didi-Yuberman Zh. To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas. SPb.: Nauka, 2001.
4. Kittler F. Opticheskie media. M.: Logos; Gnozis, 2009.
5. Laevskaya E. L. Mir megalitov i mir keramiki. Dve khudozhestvennye traditsii v iskusstve doantichnoy Evropy. M.: Bibleysko-bogoslovskiy institut sv. apostola Andreyana, 1997.
6. Mirimanov V. B. Iskusstvo i mif. Tsentral'nyy obraz kartiny mira. M.: Soglasie, 1997.
7. Uebster F. Teorii informatsionnogo obshchestva. M.: Aspent Press, 2004.
8. Frankl Dzh. Arkheologiya uma. M.: Astrel'; AST, 2007.
9. Freyd Z. Totem i tabu. Psikhologiya pervobytnoy kul'tury i religii. SPb.: Aleteyya, 1997.
10. Chernosvitov P. Yu. Zakon sokhraneniya informatsii i ego proyavleniya v kul'ture. M.: URSS, 2008.
11. Elias N. O protsesse tsivilizatsii. Sotsiogeneticheskie i psikhogeneticheskie issledovaniya: V 2 t. M.; SPb.: Universitetskaya kniga, 2001.
12. The Astrologer of the Nineteenth Century, or the Master Key of Futurity, Being a Complete System of Astrology, Geomancy & Occult Science. London, 1886.
13. Prideaux T. Cro-Magnon Man. Amsterdam: Time-Life Books, 1979.
14. Simmons L. E. The Early Relatives of Man // Scientific American. 1964. July.
15. Whitfield P. Astrology. A History. London: The British Library, 2001.