

СМЫСЛ И БЕЗМОЛВИЕ

И.Н. Вольнов

КУЗНЕЦОВСКОЕ ПИСЬМО – БОЛЬШОЙ СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПЕРЕХОД

Аннотация. Предметом исследования является смысловое поле культуры и наблюдаемые в нём переходные процессы и качественные изменения. Современная глобальная кризисная ситуация интерпретируется как следствие последовательной реализации проекта предельного сужения смыслового поля культуры. Множественные культурные феномены последнего века, указывают на смену тенденции – расширение смыслового поля. Начавшийся переходной процесс автор рассматривает как большой семантический переход – предельный переход к бесконечному количеству смыслов. Как пример такой семантической бесконечности приводится новая техника православной канонической иконографии – «кузнецовское письмо», – особенностью которой является исключительное использование орнамента и цветной точки. Автор усматривает в кузнецовском письме завершение поисков нефигуративного в визуальном, начатые в неоимпрессионизме и русском авангарде, дополнение нефигуративности формы нефигуративностью цвета. Исследование проведено с использованием метода сравнительного анализа различных феноменов культуры в их проекции на смысловое поле культуры, а также метода аналогий.

Новизна исследования заключается в интерпретации феноменов современной культуры и, в частности кузнецовского письма, как визуального воплощения семантического вакуума – среды с бесконечным количеством смыслов. Основным выводом проведённого исследования является обозначение переходного процесса в смысловом поле культуры как предельного перехода к бесконечности смыслов – большого семантического перехода. Культурный и антропологический кризисы в ракурсе большого семантического перехода получают новую надежду на своё разрешение.

Ключевые слова: икона, кузнецовское письмо, пуантилизм, знак, значение, смысл, кризис, семантический переход, фигуративное, нефигуративное.

Abstract. The subject of the research is a semantic field of culture, as well as transient and qualitative changes observed in it. A modern global crisis is interpreted as the consequence of implementation of the idea of narrowing of a semantic field of culture. Multiple cultural phenomena of the last century indicate a change of a tendency and a turn to the expansion of a semantic field. The transitional process that has already begun is viewed by the author as a big semantic shift – an utmost shift towards infinite number of meanings. As an example of this semantic infinity a new technique of canonical Orthodox iconography – Kuznetsov icon painting – is given. The special feature of this technique is the exclusive use of an ornament and a colour dots. The author considers Kuznetsov icon painting as the end of the searching of non-figurativeness in visual art that has begun in neoimpressionism and Russian avant-garde, the supplementation of non-figurativeness of forms with the non-figurativeness of colour. The method of comparative analysis of different cultural phenomena in their projections on the semantic field of culture and the method of analogies were used in the research. The novelty of the study is in the interpretation of the phenomena of modern culture and in particular Kuznetsov icon painting as visual embodiment of semantic vacuum – environment with infinite number of meanings. The main conclusion of the study is the indication of the transitional process in the semantic field of culture as an utmost shift towards infinite number of meanings – a large semantic shift. The cultural and anthropological crises receive new hope for their solution being viewed from a large semantic shift perspective.

Key words: Icon, Yuri Kuznetsov's icon painting, Pointillism, Sign, Meaning, Essence, Crisis, Semantic transition, Figurative, Nonfigurative, icon, Kuznetsov icon painting, pointillism, sign, meaning, sense, crisis, semantic shift, figurativeness, non-figurativeness.

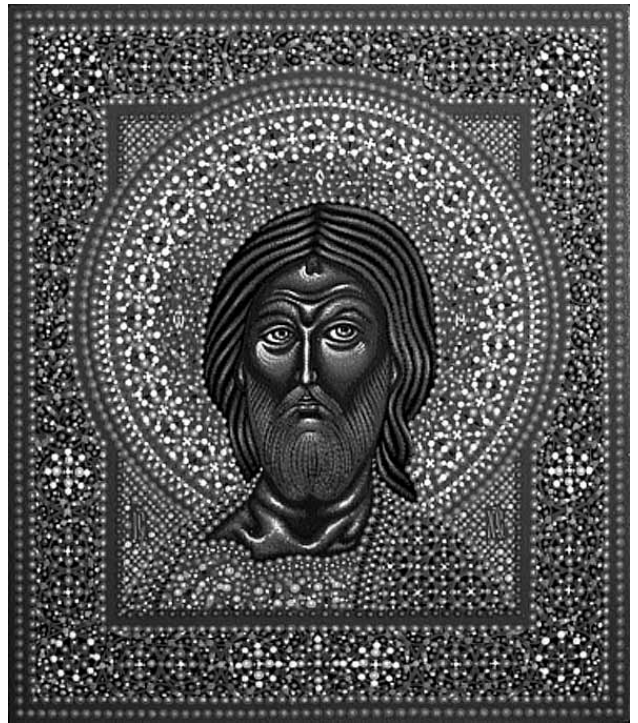
Современная культура всё чаще фиксирует неожиданные феномены, не вписывающиеся или плохо вписывающиеся в существующую традицию. Одним из таких феноменов

является кузнецовское письмо – новая православная иконография. Неожиданность кузнецовского письма и его отличие от традиционной иконографии в том, что цветопередача *доличного* выпол-

нена здесь с исключительным использованием орнамента и цветной точки. Такая техника сильно преобразует икону, оказывает влияние на традиционное понимание и отношение к ней, а вместе с тем обозначает, как мы полагаем, важный перелом в опыте восприятия визуального в культуре в целом. Попробуем в этом разобраться с привлечением широких исторических и современных контекстов.

Настоящая цивилизационная ситуация, называемая постмодернизмом, характеризуется поистине драматическими событиями, аналогов которым не найти на протяжении всей истории человечества. Достаточно упомянуть о «большом демографическом переходе», когда прирост количества населения планеты перестал описываться гиперболическим законом, которому он подчинялся в течение примерно миллиона лет. С конца прошлого столетия скорость роста числа людей стала резко уменьшаться. Эта скорость и этот закон, определяющие развитие всего человечества на планете, на времени жизни одного, современного нам поколения, изменились. В настоящий момент отставание уже составляет более 2 млрд. человек. По оценкам С.П. Капицы [1, с. 228], большой демографический переход завершится около 2025 г. стабилизацией количества населения на планете на уровне 11,5 млрд. человек. В свою очередь, большой демографический переход, как указывает Г.Г. Малинецкий [2], сопровождается глобальным технологическим и ресурсными переходами, результатом которых станет полное изменение жизнеобеспечивающих стратегий поведения человека: переход к созданию долговечных, а в идеале, вечных товаров и сооружений; развитие жизнеобеспечивающих технологий, ориентированных на преимущественное использование возобновляемых ресурсов и планирование развития планеты с переходом от нынешних технологий, рассчитанных на десятилетия, к технологиям, обеспечивающим успешное развитие, хотя бы в течение веков.

Другая сторона глобального переходного процесса – это отчётливое понимание в условиях стремительного технического развития ограничений самого человека, его физических, интеллектуальных, когнитивных и коммуникационных возможностей. Приведём несколько примеров. Современные летательные аппараты способны выдерживать ускорение 15-20 *g* (*g* – ускорение силы тяжести), тогда как предел выносливости человека – 8-10 *g*. Сегодня несложные компьютерные системы способны хранить в памяти и оперировать миллионами шахматных партий, что далеко выходит за пределы человеческих возможностей. Это



Ю. Кузнецов. Спас Ярое Око.
35×40. Доска липовая без ковчега, шпонки
торцевые, паволока, левкас, темпера. 2010

означает, что обыграть такую компьютерную систему уже невозможно и, следовательно, шахматы как вид спорта закончились. В области математики доказательства ряда теорем (например, теоремы Ферма) укладываются в объёмы 10 тысяч и более страниц математического текста. Отдельному специалисту крайне сложно, если почти невозможно, проследить и понять ход таких доказательств. Другое серьёзное ограничение – это темп перемен, к которому человек может приспособиться. Если такой темп достаточно велик, а сегодня он велик как никогда, возникают «люди вчерашнего дня», которые «отстают». Когда таких людей становится много, формируется поле отчуждения между различными социальными или профессиональными группами, а между поколениями рвётся «временная связующая нить» [2, с. 102-104].

Стремительное техническое развитие в условиях весьма жестких ограничений самого человека подвели общество к очень важной развилке, в которой определяется дальнейший путь развития человечества и делается выбор между двумя направлениями прогресса. Первое направление ставит задачей «притормозить» технический прогресс, адаптировать его под возможности человека, гуманизировать и упростить техносферу. Это проект тотального сознательного стратегического управ-

ления будущим человечества, ограничения темпа происходящих изменений и «редактирования» технологического развития: принятия или отвержение тех или иных новых технологий, социальных практик и прочих возможностей.

Второе направление, напротив, ставит задачей ускорить, «разогнать» отстающего человека, модифицировать его под существующие технологические возможности. Яркое выражение это направление получило в идеях трансгуманистов, в идеях практического вмешательства в природу человека, на основе достижений науки и техники и создания гибрида человека и машины, постчеловека, наделённого сверхвозможностями.

За каждым из этих направлений тянется мощный шлейф критики. Не вдаваясь в подробности, скажем лишь, что оба направления исходят из новоевропейской гуманистической традиции, другими сторонами которой являются, антропо- и эгоцентризм и сильная опора в природе человека на его рациональную составляющую. Подчеркнём также, что в этих тенденциях мы опять находим указание на кризис, теперь уже антропологический, и начавшийся в связи с этим глобальный переходный процесс. Далее покажем, что наш выбор не ограничивается предложенными двумя направлениями, возможен иной, третий путь, указанием на который мы находим в кузнецовском письме.

Следующий принципиальный тезис, который положен в основу этих рассуждений – это единство и неразрывность человека, всех сторон его жизнедеятельности и среды его обитания на всех масштабах, включая планетарный. Этот тезис очевиден в рамках геоцентрических представлений, хорошо аргументирован с философских позиций (О. Шпенглер, о. П. Флоренский и др.) и получил научное обоснование в рамках теории сложных систем и синергетики. В этой связи, когда мы говорим о глобальном переходном процессе, мы считаем, что его отражения могут быть найдены во всех частях культуры и цивилизации. Часть из них мы уже упомянули – это переходные процессы в демографии, технологиях, ресурсах и антропологии. Другой его частью, на фоне которой мы и будем рассматривать кузнецовское письмо, являются, происходящие сейчас сильные изменения в смысловом поле цивилизации, которые мы хотим назвать *большим семантическим переходом*. Посмотрим, что было и что произошло в области смысла и его образования.

Началом, переживаемого сейчас переходного процесса в смысловом поле цивилизации, видимо, следует считать осевое время (К. Ясперс) – период времени с 800 до 200 гг. до нашей эры – когда про-

изошел переворот в духовной жизни большинства обществ на планете, сознание которых отвернулось от мифологического мышления и обратилось к философскому и рациональному. Порождённые этим переворотом события, уложенные на шкалу линейного исторического времени, обозначают последовательную цепочку «выпадения» человека из окружающей его реальности. Если до осевого времени человек являлся неотъемлемой частью Космоса и находился с ним в полном, тождественном единстве (например, основной тезис Герметизма о тождестве Макрокосмоса и Микрокосмоса-человека), то в конце XIX, начале XX вв. человек мыслит себя уже полностью отделённым от окружающей среды (Космоса, Природы, Бога). Некогда единый Космос теперь является множеством независимых друг от друга предметов (включая самого человека), определяемых через самих себя. Последняя идея становится магистральной и главным наполнением цивилизации последнего времени, вплоть до наших дней, и, конечно, отражается во всех её частях, в религии, философии, искусствах, технике и науке. Рассмотрим, как эта идея воплотилась в дисциплинах, связанных с передачей смыслов, и в частности в структурализме.

В рамках структурализма была сделана попытка рассмотреть вселенную и всё что в ней находится как текст, передающий смысл. Образование смысла выражается здесь в предельно формализованной схеме последовательного соединения трёх элементов: «знак», «значение», «смысл». В актах языковой коммуникации эта триада представляется «буквой», «словом», «текстом»: из букв-знаков складываются слова, несущее каждое своё значение, слова же составляют текст, передающий определённый смысл. Эта же триада, например, в изобразительном искусстве представляется так: знаки – это исходные геометрические элементы (точки, линии, поверхности) и цветовые пятна. Значения – это сложенные из этих знаков формы, например, те или иные изображаемые предметы. Наконец, совокупность форм образует композицию художественного произведения, которая уже является носителем смысла. Возьмём изобразительный жанр натюрморта с фруктами на столе, в этом случае наша триада раскладывается следующим образом. Знаками являются элементы рисунка, определяющие формы стола и фруктов, а также цвета, смешением которых наши формы изображаются. Эти формы, каждая в отдельности, несут значения изображаемых ими объектов: стола и фруктов. Объединённые в одну композицию они образуют натюрморт, в котором зритель может увидеть тот или иной смысл: лёгкий завтрак,

накрытый на столе солнечным летним утром, или остатки праздничной трапезы в старинном средневековом замке.

Обратим здесь внимание на различие между наукой и искусствами. Классические научные построения всегда однозначны и сужают смысловое поле к его пределу – одному единственному смыслу. Любая научная формула обозначает, только то, что она обозначает и ничто другое. Классические искусства в свою очередь стремятся к принципиальной неоднозначности. В «текст» классического искусства закладывается возможность его прочтения не одним единственным способом и передачи не одного единственного смысла. Примером является известный гештальт «девушка-старуха». В одном и том же рисунке мы можем увидеть или молодую девушку или пожилую женщину. Другой известный пример: «Мона Лиза» Леонардо да Винчи. Гениальный художник так изображает краешки губ своей модели, что, с одной стороны, мы видим грусть и печаль на её лице, а с другой – радость и веселье. Подчеркнём, что в классическом искусстве принципиально отрицается лишь единственность смысла (как у науки) и утверждаются два и редко большее количество смыслов. В конце XIX в. чётко обозначается отход от принципов классического искусства и возникает интерес к поиску способов передачи в произведении искусства *большого*, нежели два или три, количества смыслов. Добиться этого в рамках упомянутой выше формулы: «*знак->значение->смысл*» стало возможным двумя способами.

Первый способ, основывается на том свойстве данной формулы, что при сохранении всех её элементов, количество смыслов определяется количеством значений и им же ограничивается. Вспомним, что два смысла «Моны Лизы» – грусть и веселье – обусловлены двумя значениями – формами краешков губ с одной и другой стороны рта модели. Теперь, если потребовать увеличения количества смыслов, это повлечёт за собой такое же по количеству увеличение значений. Наша формула преобразится в следующую: «*знак->значение №1, значение №2, ..., значение №N->смысл №1, смысл №2, ..., смысл №N*». Отметим, что при таком расширении количества значений-смыслов уже невозможно оставаться в рамках традиционно понимаемого произведения искусства или текста – оно перестаёт быть классическим. Ярким примером этого направления в изобразительных искусствах является коллаж, в литературе – роман Г. Гессе «Игра в Бисер», в философии – концепция человека играющего И. Хёйзинги, в точных науках – математическая статистика.

Вариантом первого способа смыслообразования является также, произошедший в 70-х гг. прошлого века концептуальный разворот в культуре. Этот разворот связывается с переносом фокуса образования смысла с текста на контекст. Второе звено формулы – *форма-значение*, оставаясь неизменным и, наполняется содержанием в зависимости от приложенного контекста, меняя своё содержание при его изменении. Одним из наиболее известных художников этого направления является М. Дюшан и его метод «готовых вещей», согласно которому любой бытовой предмет может стать произведением искусства путём переноса его из контекста быденного употребления в контекст пространства выставочного зала. Эта же идея в современных концепциях естествознания отражена, например, в антропном принципе.

Второй способ, основывается на исключении из цепочки «*знак->значение->смысл*» второго звена – *значения*. В этом случае *знак* непосредственно замыкается на *смысл*, а последний теперь не опосредуется и не ограничивается *значением*. Такая свобода от ограничения *формы-значения* позволяет достичь предельной многозначности и передать неограниченное или потенциально бесконечное количество смыслов. Обратной стороной исключения *формы-значения* является то, что переносимые смыслы перестают быть выраженными буквально, они, что называется, «не лежат на поверхности», они скрыты или упакованы. Смысловые среды, содержащие потенциально бесконечное количество смыслов, находящихся в скрытом, нераспакованном состоянии, называют семантическим вакуумом [3, с. 64].

Целый ряд направлений изобразительных искусств в конце XIX, начале XX в. обозначил тенденцию от ослабления и размытия среднего звена – *формы-значения* – до его полного исключения. Эти искусства получили название беспредметных или нефигуративных и имели своё предельное выражение в супрематизме и абстракционизме. В этом смысле «Чёрный квадрат» К. Малевича понимается как форма всех форм, как форма, потенциально включающая в себя все прочие возможные формы. В современных художественных практиках это направление выражено в таком стиле как «минимализм» или «новая простота», в котором минимизирована роль *формы-значения* и осуществлено приближение к среде семантического вакуума. В физической картине мира это направление представлено квантовой механикой, в которой волновая функция квантово-механического объекта описывает все возможные состояния этого объекта, количество которых потенциально бесконечно.

Подведём итог этого краткого обзора, рассмотренного через призму формулы «знак->значение->смысл». Развитие по первому направлению привело нас к множественности значений и множественности смыслов, в пределе переходящие в бесконечности – бесконечности внешние и проявленные. Будучи погружённым в эти бесконечности сознание человека, обнаруживает себя играющим. Игра с бесконечностями сама становится бесконечной и в этом смысле становится конечной целью. Такое запутывание сознания в бесконечной игре с бесконечностями, которые иногда называют «дурными», рано или поздно осознаётся как тупик, выход из которого сознание находит в устремлении к замене игры своей противоположностью – молитвой [4, с. 120].

Развитие по второму направлению, напрямую, минуя игры ума, погружает сознание в семантический вакуум, внутреннюю, не проявленную бесконечность смыслов. В состоянии семантического вакуума инструментарий ума уже не может служить опорой сознанию и такой опорой, согласно большинству духовных практик, становится сердце.

Настало время перейти к кузнецовскому письму – современной православной канонической иконографии, в которой *доличная* часть иконы (всё на иконе кроме лиц и не закрытых одеждой частей тела) выполнена в орнаментно-пуантильной технике и в которой мы находим новаторство и расширение традиционного, символического понимания иконического образа. Новые и крайне интересные визуальные возможности кузнецовского письма уже привлекли внимание широкой общественности и специалистов различных сфер культуры [5].

Цветопередача кузнецовского письма, как уже было сказано, выполнена с использованием пуантильной техники. Пуантилизм, как теперь становится понятно, наиболее подходящий способ цветопередачи в иконографии. Покажем это.

Икона, как образ-посредник между земным и небесным, возводящий молитвенное сознание из сфер дольного в сферы Горнего, являет собой способ таково возведения. Этот способ сформулирован о. П. Флоренским как *выворачивание* [6]. Земное и Небесное мыслятся Флоренским как сферы друг другу противоположные и смыкающиеся в «точке», в которой происходит обращение одной сферы в другую или выворачивание. Через эту точку сознание может пройти или в молитве, или в состоянии сновидения. Поскольку обыденное сознание почти полностью погружено в переживание земного, опыт Надземного для него труднодоступен. Подготовить сознание к такому опыту может понимание Надземного в качествах противоположных или вы-

вернутых по отношению к качествам земного. Так умопостигаемое и чувственно воспринимаемое повседневного, заменяется в опыте Горнего мира *вне умопостигаемым* и *сверхчувственным*. Образом этой идеи в иконе является обратная пространственная перспектива, которая образована выворачиванием прямой пространственной перспективы зрительного восприятия физического мира. В работе [7] было показано, что пуантильную цветопередачу кузнецовского письма можно понимать как развитие идеи обратной пространственной перспективы иконы, применённой в отношении цвета. Цветопередачу кузнецовского письма мы назвали обратной цветопередачей или обратной цветопрозрачной перспективой. Продолжим эти рассуждения, но теперь в другом ракурсе, в ракурсе *фигуративного*.

Фигуративные искусства как искусства мимесиса – подражания образам чувственного мира – уже с поздней античности понимаются как образы максимально удалённые от высшей истины и занимающие низшую ступень в иерархии образов Божественного (Климент Александрийский). Одна из самых мощных попыток преодоления фигуративного была предпринята иконоборцами в Византии во второй половине первого тысячелетия, которая, как известно, закончилась их поражением и победой иконопочитателей. Возрождение и, возникший на его основе классицизм, видимо, следует считать апофеозом фигуративного, излётом которого пришёлся на конец XIX в., когда в культуре снова наметилась мощная тенденция к преодолению фигуративного (модернизм, авангардизм). Этот процесс начался более 100 лет назад, но вопрос в том, закончился ли он, и если да, то когда это произошло?

Буквальное понимание фигуративного относит этот термин к телесности, пространственным формам и фигурам. Расширим такое понимание и распространим его на цвет и цветопередачу. Что же следует понимать под фигуративностью цвета? В качестве фигуры, формы или телесности цвета, очевидно, следует принять *цветовое пятно*. А что тогда будет его противоположностью или нефигуративностью цвета? Такой противоположностью, опять же очевидно, будет *цветная точка*. Всё наше зрительное восприятие, как и его отражение в визуальных искусствах стоит на двух основаниях: пространственных формах и их отношениях и цветах и цветовых отношениях. И, естественно, оба эти основания могут и должны мыслиться в рамках фигуративного и нефигуративного. Всё наше зрительное восприятие физического мира является восприятием тех или иных, больших или малых,

сложных или простых, цветовых пятен. Цветовое пятно – это форма существования цвета в этой материальной реальности. И в этой же материальной реальности мы не находим цветовой точки и, именно по тому, что она лежит вне присущей этой реальности фигуративности.

Говоря о цветной точке, мы подразумеваем пуантилизм. Покажем отличие традиционного пуантилизма, созданного в конце XIX в. Ж. Сёра от пуантилизма кузнецовского письма. Французский художник импрессионист Ж. Сёра, изобретая в 80-х гг. XIX в. новый живописный стиль письма точками, находился, как и многие другие деятели культуры того времени, под сильным влиянием успехов фундаментальных и технических наук. Его главной идеей было выстроить новое искусство на фундаменте объективного и точного научного знания [8]. Он активно сотрудничает с ведущими исследователями того времени в области цвета и цветового восприятия и применяет их научные теории с целью усиления цветового контраста в своих живописных работах. Этой цели лучше всего удовлетворяло раздельное или точечное нанесение красок. Однако если мы посмотрим на работы Ж. Сёра, мы увидим, что, несмотря на использование этого технического приёма, художник по-прежнему мыслит категорией цветового пятна. Мало того, попытка Ж. Сёра сделать живопись точной наукой и подменить принципиальную неоднозначность первой однозначностью последней фактически означало умерщвление живописи как таковой и обуславливало мощную критику работ художника как статичных и неинтересных. Именно по этой причине пуантилизм Ж. Сёра не получил дальнейшего развития, а группа неоимпрессионистов, образованная вокруг художника, с его смертью быстро распалась.

Пуантилизм кузнецовского письма – это стиль, также как у Ж. Сёра усиливающий контрастность цветопередачи, но, и это является принципиальным отличием, – это стиль, выстроенный вне категории цветового пятна. Но, так как уйти от фигуративности цвета и мышления цветовым пятном вне раздельного нанесения красок или пуантилизма нельзя, то кузнецовское письмо можно понимать как развитие пуантилизма Ж. Сёра. Французский художник сделал первый шаг на этом пути, а иконописец Юрий Кузнецов – второй и завершающий.

Точно также кузнецовское письмо можно мыслить как развитие идеи русского авангарда, начавшего готовить цивилизацию к визуальному восприятию семантического вакуума. Несмотря на то, что К. Малевич, в своём чёрном квадрате практически ушёл от пространственно-геометриче-

ской фигуративности, всё же он остался в рамках фигуративности цвета и в рамках цветового пятна. Супрематизм Малевича – одна половина нефигуративного, его пространственная часть, вторую и последнюю – цветовую половину – мы находим у Ю. Кузнецова. **С этого момента можно считать, что нефигуративное получает своё полное визуальное воплощение.**

Это полное визуальное воплощение нефигуративного в нашем чувственно воспринимаемом и умопостигаемом мире является указанием на прохождение цивилизацией определённого рубежа – важность которого, по-видимому, беспрецедентна. Нефигуративное, в рамках которого только и может восприниматься и мыслиться Божественное или Абсолют, получило своё полное воплощение и, по всей видимости, впервые с архаических времён. Осевое время Ясперса, «закрутившее» мышление человечества вокруг рационального и, следовательно, фигуративного, исчерпывает свой потенциал. Все попытки найти опору в бытии человека только в его рациональной природе, потерпели неудачу и показали необходимость выхода за её рамки. При этом выход за границы рационального или фигуративного не означает потерю содержания или потерю смыслов. Наоборот, происходит предельное расширение содержания и смыслов. Рациональная формула «*знак->значение->смысл*» теперь может быть принята без центрального звена *значение*, отвечающего за фигуративность. Без этого звена, *знак* напрямую замыкается на *смысл*, а точнее на потенциальную бесконечность смыслов. Мы можем говорить о времени нами переживаемом, как о времени большого семантического перехода, происходящего, в силу единства и неразрывности всех сторон жизнедеятельности человека, наряду с большим демографическим переходом и другими типами переходов, приведёнными в начале статьи. Подчеркнём, что упомянутый выше, когнитивный кризис (переход) и два, обозначенных пути выхода из него – гуманизация техносферы и технократизация гуманизма – оба эти направления экстраполируют уже имеющиеся тенденции, не предполагая качественных переходов и остаются полностью в рамках рационального. Большой семантический переход указывает на третий путь выхода из когнитивного, а, в конечном счёте, антропологического кризиса. И путь это связан с невиданными доселе новыми возможностями, открывающимися большинству человечества.

Среды семантического вакуума по-разному называются в различных контекстах: мир Горний, Надземный, Небесный (Христианство); мир Идей (Платон), Плерома (Гностики); Нирвана (Буддизм)

и т.д. Этот мир потенциальной бесконечности смыслов или полноты Бытия, таков, что механизм привычного рационального суждения не может служить ориентиром сознанию в этом мире. Рациональное мышление или рефлексия возникают как способ различения мыслящего субъекта и Бытия, способ их разделения, распада первоначально целостного Бытия на два полюса: мыслящего и воспринимающего субъекта и мыслимого и воспринимаемого объекта. Заканчивается этот процесс, как известно, полным выпадением человеческого сознания из Реальности и выстраивание отношений с ней на позиции эгоцентризма. Хронологическая цепь типов отношений сознания с Реальностью заканчивается именно этим звеном: Космоцентризм (Античность); Теоцентризм (Средневековье); Антропоцентризм (Возрождение и Новое время); Эгоцентризм (Наше время). Отрыв сознания от Реальности, удалённость и независимость от неё стали максимальными в наше время. Такая эволюция сознания с позиции целостности должна пониматься как деградация, в которой и следует усматривать причину глобального цивилизационного кризиса человечества. И деградация эта достигла, по всей видимости, своего дна. Указанием на это является поиски новой научной методологии, вне парадигмы субъект-объектных отношений, большой интерес в культуре к сакральным пространствам и, наконец, кузнецовское письмо – обозначившее полное визуальное воплощение нефигуративного.

Как мы уже сказали, привычные рациональные суждения не могут быть ориентиром сознанию, в условиях семантического вакуума, и согласно религиозному опыту и духовным практикам, таким ориентиром становится сердце. Возможно поэтому пуантилизм кузнецовского письма возникает именно в иконографии, в поле религиозно-духовного опыта человека, в поле, где сердечность уже сознательно развивается. Нефигуративность вне этого поля и для человека лишённого начала сердечности может быть вредна или даже опасна, т.к. оставляет сознание такого человека в среде бесконечного количества смыслов без какой либо опоры и в лучшем случае в состоянии растерянности. Индивидуальный духовный опыт человека

становится в этих условиях ключевым. Покажем это. Вспомним ещё раз нашу формулу в её нефигуративном варианте: «*знак->бесконечность смыслов*». Сердечное ориентирование, также как и любое другое – это выбор направления или смысла из множества (в нашем случае бесконечного) возможных вариантов. Следовательно, в нашей формуле снова появляется промежуточное звено. Но теперь этим звеном становится сам человек, а точнее его сердечное начало, а формула принимает вид: «*знак->человек(сердце)->бесконечность смыслов*». Человек становится тем контекстом, который предопределяет результат своего же опыта обращения к нефигуративному, к семантическому вакууму, а в религиозном контексте, к миру Горнему. При молитвенном обращении к иконе, мир Горний открывается молитвеннику именно так, как это им самим обуславливается. Мерой сердечности молитвенник прикладывает к семантическому вакууму мира Горнего свой глубоко индивидуальный контекст. Происходит воссоздание среднего звена нашей формулы, а вместе с ним на поверхность сознания поднимается связанный с этим значением смысл – наш собственный и также глубоко индивидуальный. Здесь уместно привести известное высказывание Христа: «По вере вашей да будет вам» (Матф. 9:29).

Подведём итоги этих рассуждений. В современной культурной ситуации фиксируется кризис по всем направлениям. Переходные процессы, вызванные этим кризисом, приобретают глобальный характер. В числе прочих мы обращаем внимание на большой семантический переход. Прямым указанием на этот переход является кузнецовское письмо, в пуантильной технике которого мы находим полное визуальное воплощение Нефигуративного и завершение поисков последнего, начатых ранее многими известными художниками. Полное визуальное воплощение Нефигуративного облегчает отрыв сознания от земного или дольного, так необходимый в молитвенном обращении к иконе. Оно открывает невиданные доселе и доступные большинству визуальные возможности при сердечном устремлении этого большинства к миру Надземному.

Список литературы:

1. Капица С.П., Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г. Синергетика и прогнозы будущего. Изд. 3-е. М.: Едиториал УРСС, 2003. 288 с.
2. Малинецкий Г.Г. Чтоб сказку сделать былью... Высокие технологии – путь России в будущее. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. 224 с.
3. Налимов В.В. В поисках иных смыслов. 2-е изд. СПб.; М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 464 с.
4. Мартынов В.И. Автоархеология. 1978-1998. М.: Изд. дом «Классика-XXI», 2012. 240 с.
5. Икона XXI века. Кузнецовское письмо / Авт. и сост. К.Л. Кондратьева. М., 2010. 360 с.

6. Флоренский П. Иконостас. СПб.: Изд. группа «Азбука-классика», 2010. 224 с.
7. Вольнов И.Н. Обратная цветопередача и цветопространственная перспектива кузнецовского письма // Культура и время. 2011. № 4. С. 76-87.
8. Перрюшо А. Жизнь Сёра. М.: Радуга, 1992. 192 с.

References (transliterated):

1. Kapitsa S.P., Kurdyumov S.P., Malinetskii G.G. Sinergetika i prognozy budushchego. Izd. 3-e. M.: Editorial URSS, 2003. 288 s.
2. Malinetskii G.G. Chtob skazku sdelat' byl'yu... Vysokie tekhnologii – put' Rossii v budushchee. M.: Knizhnyi dom «LIBROKOM», 2014. 224 s.
3. Nalimov V.V. V poiskakh inykh smyslov. 2-e izd. SPb.; M.: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2013. 464 s.
4. Martynov V.I. Avtoarkheologiya. 1978-1998. M.: Izd. dom «Klassika-XXI», 2012. 240 s.
5. Ikona XXI veka. Kuznetsovskoe pis'mo / Avt. i sost. K.L. Kondrat'eva. M., 2010. 360 s.
6. Florenskii P. Ikonostas. SPb.: Izd. gruppa «Azбука-klassika», 2010. 224 s.
7. Vol'nov I.N. Obratnaya tsvetoperedacha i tsvetoprostranstvennaya perspektiva kuznetsovskogo pis'ma // Kul'tura i vremya. 2011. № 4. S. 76-87.
8. Perryusho A. Zhizn' Sera. M.: Raduga, 1992. 192 s.