УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

А.Я. БРОДЕЦКИЙ

ВНЕРЕЧЕВОЕ ОБЩЕНИЕ В ЖИЗНИ И В ИСКУССТВЕ АЗБУКА МОЛЧАНИЯ

Рекомендовано Международной педагогической академией качестве учебного пособия для творческих учебных заведений, факультетов педагогики и психологии

Аннотация

В пособии представлена универсальная знаковая система внеречевого общения. Автор показывает, что все многообразие форм визуальных неречевых сообщений – от мимики, жеста и до художественной композиции – состоит из своего рода элементарных частиц-знаков, которые он сводит в единую систему-алфавит; раскрывается поэтапное формирование этой системы как по мере развития ребенка, так и в русле культурно-исторического процесса.

Пособие предназначено для студентов творческих и педагогических учебных заведений; будет интересно широкому кругу читателей: деятелям различных видов искусства, психологам и педагогам.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5
Вступление 8
О невербальном языке 8
Что такое топонома и топономика 14

Первая часть. ТОПОНОМИКА В ЖИЗНИ 22

Глава 1. Психологическая вертикаль 22
Первое знакомство с психологическим пространством 22
Вертикальное мироощущение 25
Начало формирования внутреннего пространства 31
Некоторые итоги 35
Вертикаль в речи. 36
Постоянная составляющая вертикали 37
Вертикальная «пристройка» 39
Глава 2. Психологическая сагитталь 45
Сагитталь – координата независимости 48
Закон эмоционального притяжения 49
Достижение 51
Сагиттальный обзор 55
Сагитталь в речи 56
Некоторые итоги 58
Вертикально-сагиттальная плоскость 59
Глава 3. Психологическая горизонталь 62
Горизонтальная асимметрия 62
Горизонталь – координата выбора и сравнительного анализа 68
Правое и левое как активное и пассивное 73
Координационные конфликты 74
Постоянная составляющая горизонтали 78
Горизонталь в речи 78
Некоторые итоги 81
Глава 4. Эгональ 83
Эгональ как пространственный подтекст 84
О внимании 87
О взгляде 92
Глава 5. Трехмерное психологическое пространство 98

Сопряжение внутреннего пространства с внешним 101
Точка зрения 103

Вторая часть. ТОПОНОМИКА В ИСКУССТВЕ 106

Глава 6. Модальность психологического пространства 106
Периметр 106
Масштаб 110
Ракурс 113
Глава 7. Топономика как художественный прием 116
Н. Тарабукин. О смысловом значении диагоналей 118
Топонома как знак ролевой функции 123
Глава 8. Структура художественного пространства 126
О мизансценическом действии 126
Мизансценическая сетка 129
Мизансценическое действие – основа коллективной импровизации 133
О цвете 138
Глава 9. Практическая топономика 140
Заключение 146
Литература 151
Приложение 153

Предисловие

Работа А.Я. Бродецкого имеет двойное предназначение (эта двойственность в самом ее названии) и может быть отнесена к пока еще неширокому кругу учебных пособий в области пограничных видов деятельности. Говоря о науке, изучающей язык тела, ДЖ.ФЭСТ1 пишет: «Специалистов в этой области так мало, что их можно пересчитать по пальцам». Это действительно так, и одно это уже должно пробудить интерес читателей к лежащей перед ними книге.

«Азбука молчания» – это своего рода мост из азбуки визуального искусства в прикладную психологию, особенно применительно к творческой деятельности. Нельзя не согласиться с В. Леви, который справедливо считает, что топонимику Бродецкого будут изучать как изучают например, З.Фрейда и Л. Выготского».

«Азбука молчания» отражая современную тенденцию сближения гуманитарных наук и искусства, способна принести несомненную пользу как художникам, актерам, режиссерам, искусствоведам, так и педагогам, практикующим психологам. Скорее литературный, чем научный стиль изложения делает этот книгу доступной для самого широкого круга читателей.

В данном учебном пособии выявлена единая знаковая система большинства визуальных и речевых коммуникативных процессов, изучению которых посвящают себя физиология и психология, социология и лингвистика, информатика и искусствоведение. Этот труд является убедительным примером методики того, как органично, например, лингвист может выйти на знание психологических аспектов общения, а психолог – на знакомство с профессией театрального режиссера. Художник найдет здесь проявленные в законах пространственной композиции возрастные особенности развития человека и т.д. При этом важно отметить, что подобные выходы на пограничные области гуманитарных знаний, благодаря методу, предложенному АЯ. Бродецким, происходят самым естественным путем.

В части изучения знаковых систем внеречевого общения А.Я. Бродецкий – преемник С.М. Волконского, М.А. Чехова, С.М. Эйзенштейна. Все, кто занимается «искусством для глаз» найдут в ней алфавит пластической выразительности, зрительно-образного решения спектакля, кинофильма, композиционных построений в изобразительном искусстве. В основе работы А.Я. Бродецкого лежат исследования различных ученых. В рецензии на его книгу кандидат педагогических наук, доцент МГПУ М.К. Бурлакова пишет: «Автор очень удачно использует определение движения, данное И.М.Сеченовым, а именно, что все разнообразие проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению – мышечному движению, включая мышечное движение мускулатуры лица, описание которых дал Ч.Дарвин. Так, можно сказать, что теория А.Я. Бродецкого, вместе с тем, является прямым продолжением идей И.М.Сеченова и Ч.Дарвина».

Работа А.Я. Бродецкого вызывает несомненный интерес целым рядом гипотез, большинство из которых достаточно убедительно подтверждаются автором. Среди выдвинутых им предположений особое внимание привлекают:

– теория последовательности формирования психологических координат по мере развития ребенка как стереотипного синтаксического ассоциативного комплекса;

– теория закрепления данного комплекса в истории цивилизации как стереотипная семантика координат психологического пространства;

– теория сочетания объективности таких координат с субъективной прагматикой выбора визуального местоположения в них себя и объекта.

Анализ, проведенный автором, показывает, что действительно, при названных им условиях можно выделить «элементарную частицу» психологического пространства, пока еще не получившую своего терминологического оформления. А.Я. Бродецкий присвоил ей имя «топонома», которое может закрепиться в научной литературе.

Теория А.Я. Бродецкого во многом – это теория практики. Так, например, она дает возможность использовать ее в процессе обучения для целей художественно-творческого поведения актера в пространственных точках и как пластического эквивалента его духовности. Здесь уместно вспомнить мысль известного психолога М.К. Мамардашвили о том, что прерванное движение может породить нездоровье и что «точка упорядочивает движение в пространственном богатстве души человека, приобретающей в точке истинность душевного состояния». В этом смысле точка оздоровительна, а в то же время всякое прерванное движение, нарушение пластического прикрепления к точке болезненно.

Несомненно, положения работы А.Я. Бродецкого могут лечь в основу разработки новых психологических тестов. Она может стать и основой нетрадиционного тренинга для тех, кто готовится не только диагностировать, но и приобрести действенное средство оздоровления психики, его духовной наполненности, создающей целостностное (гештальт) пластически непрерывное движение. Надо думать, что таким пространственно-координационным тренингом нужно учить не только актера, ибо указанный психопрофилактический смысл всей методологии А.Я. Бродецкого направлен на здоровую креативность, валеологическую созидательность психических процессов и состояния человека.

Овладение теорией А.Я. Бродецкого может принести очевидную пользу педагогам различных уровней (от детского сада до преподавателей вузов). При этом возможно эффективнее осуществлять развивающую практику дошкольников, точнее выстраивать визуальную партитуру поведения преподавателя и учеников (студентов) и их общение. Раздел «Топономика в искусстве» может быть весьма полезен педагогам дополнительного школьного образования в таких дисциплинах, как изобразительное искусство, драматический театр, танцевальное искусство и пантомима.

В разделе «Эгональ», отмечая некоторое противоречие между внешним поведением человека и истинной векторностью его душевной устремленности, А.Я. Бродецкий проливает дополнительный свет на еще мало изученный процесс невербального мышления.

В книге приведен широкий спектр высказываний С.М.Волконского, М.А.Чехова, С.М.Эйзенштейна, Н. Тарабукина, позволяющий увидеть весь процесс становления отечественной школы изучения внеречевого общения.

Особо следует отметить данные А.Я. Бродецким определения таким понятиям, как «импровизация» и «экспромт», дефиниций которых до сих пор действительно не существует. Поэтому читателя наверняка заинтересует раздел книги, посвященный актуальной сегодня проблеме коллективной импровизации, а также, рассмотренная автором, ее основа – внеречевое общение.

Думается, что «Азбука молчания» А.Я. Бродецкого как самостоятельная дисциплина найдет свое продолжение в работах ее будущих сторонников.

Доктор медицинских наук, академик Международной педагогической академии, профессор РАТИ-ГИТИС А.Л. Гройсман

Посвящается моему брату Павлу

Вступление

О невербальном языке

Нет ничего более тайного, чем очевидное в языке. Возможно поэтому бессловесный язык позы, жеста и взгляда, пространственной композиции живописного полотна и кинокадра еще так мало изучен.

Как известно, наша речь – это только малая часть того, что включается в понятие «языка». Существует множество языков, например таких, как язык глухонемых, нотная грамота, запись математических формул, жесты спортивного судьи и т.д.

В последнее время, на фоне опосредованного обмена информацией (телефон, пейджер, Интернет и т.д.) все большее значение приобретает непосредственное общение между людьми. При этом, от деловых контактов до семейных отношений, мы, как правило, пользуемся небольшим набором привычных слов. Все же многообразие нюансов общения проявляется в мимике, жесте, позе, т.е. во вне-речевом компоненте взаимодействия людей. То, благодаря чему мы при непосредственном общении понимаем друг друга без слов, называют языком невербального (т.е. бессловесного, внеречевого) общения. Выяснилось, что он содержит значительно больше информации по сравнению с вербальным.

Для овладения любой знаковой системой, а внеречевой язык здесь не исключение, требуются обучение и тренировка. Но при этом очевидном факте все мы каждодневно сталкиваемся с, казалось бы, парадоксальной ситуацией: говорим на языке, знаковую систему которого мы специально не изучали – на языке внеречевого общения и при этом владеем им весьма уверенно. А когда на нем, представленном в поэтической форме, обращаются к нам художники и артисты, кинематографисты и архитекторы – все, кто занимается визуальными (зримыми) видами художественного творчества – даже в совершенстве.

Так где, когда и как учимся мы языку, благодаря которому взгляд, движение рук, положение корпуса собеседника – все открывает нам такой простор чувств и мыслей человека, который словами часто передать невозможно?

Владение языком внеречевого общения большинства из нас можно сравнить с устной речью необразованного человека. Она может быть яркой, верно построенной, но при этом грамота родного языка остается для него неведомой.

Все, кто обращается к визуальному искусству, редко признаются в своей «невербальной» необразованности. Поэтому, например, искусствоведы очень любят представлять чуть ли не каждого художника или режиссера родоначальником нового языка, хотя на самом деле он является в лучшем случае изобретателем его частной разновидности. Тем самым в искусствоведении игнорируется испытанный метод лингвистов, которые при сравнении между собой близких языков находят их общий источник: язык древней Индии.

Что же является первоисточником групп (живописные композиции, жестикуляции и др.) и диалектов (стиль конкретного художника, особенность жестикуляции в

определенной местности и т.п.) языка внеречевого общения? В какой школе проходят азы этого языка? Что может дать осознание того, что в пределах трех координат (вертикали, сагиттали и горизонтали), в которых находится тело человека, происходит особая форма мыслительного процесса и содержится вся гамма эмоций, представленные в форме психологического комплекса? И наконец, в чем принципиальное отличие внеречевого общения от устной и письменной речи?

Словесный диалог строится на основе поочередного обмена информацией – «ты говоришь – я слушаю; я говорю – ты слушаешь». Внеречевое же общение, выраженное в зримой пластике, содержит два одновременных встречных потока информации: «как я говорю и слушаю, и как ты говоришь и слушаешь». Причем эта одновременность, подобно пению дуэтом, сохраняется и в ситуации обоюдного молчания. Иначе говоря, процесс визуального невербального общения постоянен, а речевого дискретен (прерывист).

Ясно, что невербальное общение как любой непрерывный процесс познавать труднее, чем дискретный, где каждый элемент имеет четкие границы. Поэтому при изучении невербальности вполне объяснима попытка разделения непрерывного на части. Однако принцип такого деления чаще всего произволен и сводится к попыткам определения в качестве самостоятельной алфавитной системы разновидности поз, движений рук и даже улыбок. Как станет видно далее, автор предлагает несколько иной способ в поиске отдельных элементов визуального невербального общения.

В результате пока не очень многочисленных исследований в данной области наметилась некоторая традиция и, если хотите, школа. Здесь, вольно или невольно, в качестве постулата используется известное изречение И.М.Сеченова: «Все разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению – мышечному движению». Согласно И.М.Сеченову, даже самые сложные переживания находят, в конечном итоге, свое выражение в обычном сокращении мышц, постоянно информирующих окружающих обо всех нюансах душевного состояния. Ведь движения, продиктованные эмоциональным состоянием человека, это, одновременно, и знаки такого состояния, которые в своем большинстве одинаково понятны всем людям[1]. В данной работе мы и будем в основном рассматривать этот процесс, о котором С.М.Эйзенштейн говорил: «У нас, вернее, у наших прародичей была стадия развития, на которой мысль и непосредственное действие едины» [37][2].

Очень важные для всех наших дальнейших рассуждений положения сформулированы Ч.Дарвином. Описывая главные выразительные движения у человека, он объяснял происхождение или развитие знаковых движений, опираясь на три выявленные им принципа:

1. Если движения, полезные для удовлетворения какого-нибудь ощущения, повторяются часто, то они становятся настолько привычными, что выполняются всякий

---

[1] Безусловно, есть движения, которые мы понимаем неоднозначно. Например, отрицательное движение головой, принятое в России, существует как утвердительный жест у болгар. Но набор таких по-разному читаемых движений невелик, и мы их подробно рассматривать не будем. Отметим лишь, что понимание сути различий между этими знаками лежит в разном значении их координат. Т.е. различия заключаются не в движении головы, а в ином значении «да»: вертикально-иерархическом, иррациональном у русских и горизонтально-аналитическом, рациональном у болгар.

[2] Здесь и далее указан порядковый номер издания в списке литературы (см. с. !!!).

раз, когда мы испытываем то же самое желание или ощущение, хотя бы в очень слабой степени, независимо от того, полезны ли эти движения или нет.

2. Принцип антитезы. Привычка произвольно выполнять противоположные движения под влиянием противоположных импульсов прочно установилась у нас благодаря всей практике нашей жизни. Поэтому, если мы, согласно первому нашему принципу, неизменно выполняем определенные действия при определенном душевном состоянии, то при возникновении противоположного настроения мы должны обнаружить сильную и непроизвольную тенденцию к выполнению прямо противоположных действий независимо от того, полезны ли они или нет.

3. Возбужденная нервная система оказывает непосредственное воздействие на тело независимо от воли.

«Если движения какого бы то ни было рода, – считает Ч. Дарвин, – неизменно сопровождают какие-либо душевные состояния, мы сразу же усматриваем в них выразительные движения» [13].

«Часто при общении принимается во внимание только вербальный его компонент, однако человек всегда, осознает он это или не осознает, говорит еще и телом. И именно этот "невербальный" язык может быть и информативнее и даже правдивее (в случаях, когда вербальные и невербальные проявления расходятся или противоречат друг другу). Представьте себе трех человек, каждый из которых говорит вам: "Я очень рад вас видеть". Первый из них говорит скороговоркой, пряча глаза и напряженно поднимая плечи. Второй – откинувшись на стуле, заложив ногу на ногу, скрестив руки на груди и с "каменным" выражением лица. Третий с улыбкой и "светящимися" глазами, с устремленным "навстречу" вам телом...» [3].

А вот что писал первый теоретик актерской техники Ф. Ланг почти 250 лет назад: «Игра должна предшествовать речи. Актер, прежде чем ответить на услышанные слова, должен игрою изобразить то, что он хочет сказать, чтобы зритель по одной игре мог тотчас понять, что происходит в душе актера и что он скажет вслед затем словами. Например, один просит у другого, чего тот не хочет или не может исполнить: отрицательным движением он должен ему показать это прежде, чем скажет на словах и т.п.

Это правило основано на требовании природы. Это видно из того, что во всяком разговоре слушатель замечает в себе естественное побуждение обнаружить, приятно или неприятно ему то, что он слышит, прежде, чем придут ему на ум слова, которыми он сможет высказать свое внутреннее чувство» [29].

В ситуации невизуального общения (например, при разговоре по телефону), произнося любое слово-понятие с той или иной интонацией, мы выражаем отношение к этому понятию, наделяя его тем самым определенным смыслом. При этом скрыть свое отношение достаточно легко – стоит просто промолчать.

Попытка же скрыть свои переживания не от ушей, но от глаз посторонних всегда обречена на борьбу с собственным телом, которому свойственна абсолютная искренность. Часто эта борьба бывает мучительной, изнуряющей и... безуспешной.

Допустим, кто-то хочет спрятать свою радость и выглядеть разочарованным и грустным. Для этого ему необходимо включить контроль над поведением уголков своих

губ: сдержать их движение вверх и заставить опуститься вниз. Но даже такой простой двигательный акт многое может поведать о природе контроля над «высказываниями» своего телодвижения.

Во-первых, быстрая реакция человека на свое мышечное поведение говорит нам о том, что он хорошо знает какое именно движение может открыть другим его душевное состояние. Следовательно, ему известно одинаковое для всех значение движений.

Во-вторых, он также быстро решает: менять ли ему желаемое «радостное» движение на необходимое «грустное» или оставаться в покое, искусственно проявив тем самым равнодушие. Это напоминает случаи вынужденного подбора слов при деловом контакте.

И наконец, сделавшему свой выбор, для того, чтобы казаться естественным, необходимо подражать общеизвестному и общепонятному эталону, определив энергетический уровень «нарочного» движения, т.е. скорость его исполнения, амплитуду сокращения мышц, продолжительность их фиксации и т.п. Это похоже на то, как мы часто не только роемся в памяти в поисках нужного слова, но еще следим и за тем, с какой интонацией оно произнесено.

Когда непроизвольное движение перехвачено сознанием и не выполнено, а необходимая замена ему еще не найдена, мы говорим о растерянности, скованности движений подобно тому, как не зная что сказать, произносим популярное «ну вот..», «это самое..», «м-м-м..», «значит..», или, наоборот – о развязности движений, напоминающих в своих «высказываниях» моменты, когда от смущения впадаем в другую крайность: начинаем оживленно болтать всякую чушь.

Неумелая искусственность нашего поведения проявляется и в том случае, когда мы, контролируя какое-либо отчасти непроизвольное действие, например движение навстречу вошедшему в дом гостю, выполняем его с чуть меньшей или большей энергией, чем это требует искренность поступка. Т.е. не только само движение, но и его «градус» имеют определенное общепонятное значение.

Обладание способностью подмены непроизвольных движений произвольными, точный выбор количества затраченной на это движение энергии – признак актерского дарования, а сама замена желаемого и естественного для себя движения иным, свойственным другому человеку – основной материал театрального искусства перевоплощения, где на выбор некоторых движений-подмен тратятся многие месяцы напряженных поисков. Однако во время спектакля эти искусственные движения из произвольных должны стать, как говорят психологи, послепроизвольными, т.е. происходящими уже как бы сами собой, доведенными до уровня полной непосредственности. Как писал С.М.Волконский[3]: «Все сценическое искусство не в том ли состоит, чтобы нарочно делать нечаянно?» [6].

[3] Исследователь творчества С.М.Волконского Н.Е.Орехова пишет: «Творческое наследие князя Волконского (1860–1937) представляет для современного театра большую ценность. Автор многочисленных книг об искусстве актера, критических статей, театральных мемуаров, педагог, музыкант и композитор, театральный политик, светский человек, князь по происхождению и рыцарь по жизненному призванию, Сергей Михайлович Волконский никогда не упоминал об описанной им системе воспитания актера как о собственной, скромно относя себя к разряду собирателей знаний. Однако характер его литературного наследия позволяет утверждать, что Волконский, чрезвычайно чуткий и восприимчивый

Сокращение мышц как отражение переживания – это, разумеется, только вершина айсберга. В глубине остаются сознательные и бессознательные процессы, вызывающие то или иное эмоциональное состояние. Спонтанные движения, управляемые подсознанием – сама откровенность. Чем лучше мы научимся читать эти подсознательные движения, тем глубже сможем постичь внутренний мир друг друга. Нужно ли нам это – каждый решит для себя сам. Однако людям, профессионально занимающимся, например, визуальным искусством или практической психологией, изучать ту еще мало исследованную область человекознания представляется необходимым.

Попытки узнать законы пространственно-знакового поведения предпринимались давно. Особенно пристальное внимание к постижению языка движений, выявлению алфавита знаковой системы поведения проявилось в России в начале XX в. преимущественно у деятелей сценического искусства. (С.М.Волконский, В.Э.Мейерхольд, С.М.Эйзенштейн, П.М.Ершов, Ю.А.Мочалов и др.). «Я знаю, как неприятно для некоторых должно звучать такое близкое сопоставление таких слов, как чувство и классификация, – писал С.М.Волконский. – Не будем смешивать понятия и сразу сговоримся, что не о чувствах речь, а об их внешнем выражении, о знаке чувства; а всякий знак, воспринимаемый внешними органами слуха и зрения, не только может, но и должен быть классифицирован, если мы хотим пользоваться им, как материалом искусства» [6].

Особое место в ряду исследователей занимает великий актер М.А.Чехов. Его учение о «психологическом жесте», об условно-образнном «центре» совершило значительный прорыв в интересующей нас области. Собственно говоря, термин «психологический жест» введен у нас С.М.Волконским, который так охарактеризовал его: -«Этот жест не связан ни с какой потребностью в действии; он ничего не делает, не имеет намерения, он лишь выдает ту сторону нашего существа, которая наиболее задета тем, что мы видим или слышим». При этом разницу между психологическим и непсихологическим жестами С.М.Волконский блестяще иллюстрировал на таком примере: «Человек описывает потасовку, живописует словами и действием, согревая картину теми чувствами, которые вызываются описываемыми поступками: "Я его ударил (жест вперед), а он меня" (жест на себя). Теперь представьте себе, что тот же человек стоит перед судом за оскорбление действием: "Да, я его ударил (жест на себя), но ведь он меня ударил" (жест вперед). Почему же эти одинаковые по смыслу слова сопровождаются разными, даже противоположными, жестами? Потому, что жест иллюстрирует не факт, а наше к нему отношение. В первом случае отношение эпическое, рассказчик лицедействует, участвует в рисуемой им картине, но участвует нейтрально и, кроме

персонаж рубежа веков, уловил своим незаурядным профессиональным слухом звучание удивительной композиции под названием Философия актерского мастерства.

Один из первых театральных структуралистов, он встал у истоков режиссуры XX в. и, что самое главное, театральной лаборатории XX в., т.е. современного театрального эксперимента. Не случайно Станиславский, создатель одного из первых в мире режиссерских театров, называл Волконского своим учителем». *{Н.Е.Орехова.* С.М.Волконский. Версия актера в контексте рубежа веков // Прикладная психология и педагогика, материалы научной конференции к 120-летию РАТИ-ГИТИС. - М,, 1998.)

К высказыванию Н.Е.Ореховой следует добавить, что труды С.М.Волконского известны всем, кто занимается технологией театра. Так, кроме К.С.Станиславского, они оказали большое влияние на всю деятельность Е.Б.Вахтангова, М.А.Чехова, П.М.Ершова и других теоретиков и практиков технологии актерского мастерства.

изображения, кроме точного пересказа, не имеет другого нам зрения. Но как только является нам зрение помимо передачи фактов, так меняется отношение к событию, меняется и жест. И вот, во втором случае событие отступает на второй план, ум занят лишь одним – оправдаться, и перед этой целью факт перестает быть только фактом: первый факт – "я его ударил" – превращается в уступку, в признание, мысленно сопровождается словами "не спорю", тогда как второй факт – "но ведь он меня ударил" – превращается в довод, в кульминационный пункт оправдательной речи. В первом из разобранных примеров, В эпическом рассказе, – жест описательный, во втором, перед судом, – жест психологический» [8].

Сегодня тема поиска алфавита психологической пластики вновь стала привлекать особое внимание. Примеры тому, новое направление в психологии – нейролингвистическое программирование (НЛП) или популярная книга А.Пиза «Язык телодвижений» [25]. Но при изучении и описании невербальной знаковой системы многие исследователи до сих пор допускают принципиальную ошибку, которую невольно совершил, например, А. Пиз в своей книге. Поиск знаковой системы внеречевого общения у него (как и у других) ограничился изучением лишь статических жестов и поз, что представляется неверным, так как уводит от необходимых обобщений к частностям, порой случайным. С этой позиции невозможно отличить естественные жестовые движения от искусственных (изобретенных). В то время как такое различие между ними существует и является весьма значительным.

Придуманный (искусственный) жест-знак существует и воспринимается как статическая фиксация определенного сочетания позиции головы, корпуса, рук или ног. В связи с этим в искусственном жесте невозможна подмена, например положения руки, мимикой.

Однако необходимо согласиться с тем, что значение естественного знакового движения находится в связи со всем окружением человека и зависит от того, как это жестовое движение сориентировано в пространстве. Поэтому, при одном и том же направлении значение движения (от взгляда до перемещения всего тела) всегда будет одинаковым. Иными словами, особое значение для нас приобретает не то, какие мышцы сократились под влиянием душевного волнения и что изменилось, взгляд или поза. Важнее иное – направление этого сокращения. На это обратил внимание еще С.М.Волконский говоря, что «...все формы движения могут производиться или всей рукой, или рукой и указательным пальцем [по важности предмета или говорящего], но что направление выражает никогда не повлияет на изменение сущности».

Ощущение направленности движения как самостоятельного и общепонятного знака особенно хорошо известно в пластических видах искусства. Так например, профессор Е.П. Валукин, называя голову танцовщика «венчающей вершину вертикальной оси» его тела, отмечает: «Различные положения головы в сочетании с соответственно направленным взглядом способны разнообразить положения и позы классического танца... Создалась необходимость для определения положения головы, ввести понятия направленности взгляда» [5].

Естественный жест тяготеет к движению, а практически любой искусственный – к статике, к фиксации. Например, взаиморасположение флажков у моряка-сигнальщика, жесты уличного регулировщика и биржевого маклера строятся на статических жестах

или знаковых движениях с весьма малой амплитудой и вариантов без потери своего значения не имеют. Их алфавит – результат изобретения и подобен искусственному языку эсперанто.

Перерождение жестовых движений в «окостенелые» штампы в театре периода зарождения системы К.С.Станиславского приводили в негодование ее создателя. Он ненавидел нарочито фиксированные и потому мертвые жесты (рука ко лбу – «задумчивость», хватание себя за волосы – «горе» и т.п.), считая их врагом номер один в искусстве театра.

Чем отличается статический жест от жестового движения легко понять, взяв в руки обычную куклу. Вы можете как угодно двигать ее головой или рукой, но красноречивой от этого кукольная «пластика» не станет. Все дело в том, что у человека в знаковом движении (а любое его движение всегда означает что-либо) задействованы практически все мышцы тела, только в разной степени. Даже прищуру глаз сопутствует чуть заметное движение плеч, шеи и, хотя и менее заметные, движения других частей тела. Чувство этой особенности человеческой пластики, кстати, отличает профессионального актера кукольного театра: движение руки куклы он сопровождает акцентированными движениями кукольной головы и корпуса.

На участие в каждом жесте всего тела указывает и С.М. Волконский: «Не тот жест интересен, которым человек показывает, что он хочет спать, а тот, который выдает его сонливость... По удивительно меткому замечанию г-жи Россел точнейшую и при том совершенно автоматическую картину "последовательности" движения дает нам зевание. Зевок начинается в центре лица, распространяется по всему телу, вытягивает оконечности; возвращение (то, что я назвал увяданием) совершается в обратном порядке»... «Богатство движений является последствием числа суставов, приводимых в действие; чем меньше суставов в действии, тем ближе человек приближается к кукле» [6].

Может последовать возражение, например та же улыбка разве не самодостаточна, и не красноречива ли сама по себе линия растянутых губ? Попробуйте растянуть губы как бы в улыбке и вы получите вместо нее просто оскал. Настоящая же улыбка начинается с того или иного изменения направления взгляда, а затем изменения положения головы, что делают ту же самую улыбку ироничной, снисходительной или доброжелательной. Взглянув на искренне улыбающегося человека, вы видите и сокращенные мышц глаз, и растянутые губы, и положение головы, т.е. спрессованные во времени все направления движения, а не только одно лишь растяжение рта. Профессиональный художник-портретист, учитывая это, обязательно сделает так, чтобы все векторы жестового движения были представлены зрителю. Это же правило обязательно присутствует и в художественной фотографии, что отличает ее от любительских снимков, на которых – застывшие люди с пластикой игрушечных кукол.

Что такое топонома и топономика

Знаковый характер движения, выраженный в направлении движения и чрезвычайно важны для понимания всех процессов, происходящих в сфере общения,

зафиксирован в нашей речи, которая, если вслушаться, сводит все, даже самое сложное, к элементарным двигательным актам, чаще всего к простым перемещениям «пешехода».

Судите сами: мы идем по жизни тем или иным путем, можем заблуждаться, выбирать правильное направление в решении задачи или свернуть с него; мы можем встретиться с трудностями, после чего уйти от них или, наоборот, пойти напролом; наша жизнь полна падений и подъемов; мы ходим вокруг да около; ведем других за собой или плетемся в хвосте; часто нам надо осмотреться, чтобы потом отступить и сделать решающий шаг вперед...

Но вот что особенно любопытно: существуют просто фантастические случаи, подобные поступку барона Мюнхгаузена, поднявшего самого себя за волосы. Так, мы оказывается способны поставить себя на место другого человека, и даже на его точку зрения; возвысить себя в собственных глазах и совершить иные, не менее удивительные поступки, например пройти мимо удачи или войти в чье-то положение.

Обилие понятий, связанных с движениями, говорит о древности приведенных выше словосочетаний и переносит нас в тот далекий период диких кочующих племен, когда все перечисленные здесь и подобные им образные «пешеходные» понятия понимались буквально. Можно предположить, что в начале человеческой цивилизации все нынешние «пространственные иносказания» имели буквальный смысл. Затем, не меняясь по существу, их стали относить к все более сложным жизненным процессам.

На отражение этих моментов в нашей речи обратил внимание еще М.А. Чехов, приводя такие примеры: «Прийти к заключению, коснуться проблемы, порвать отношение[4], схватить идею, ускользнуть от ответственности, впасть в отчаяние, поставить вопрос и т.д. О чем говорят эти глаголы? О жестах, определенных и ясных. И мы совершаем в душе эти жесты, скрытые в словесных выражениях...» [32].

Доказательство тому, как прямое значение слов может приобретать статус психологического иносказания можно найти у К.Юнга: «У пациента, который, к примеру, столкнулся с непереносимой ситуацией, может развиться спазм при глотании: "он не может это проглотить". В сходных условиях психологического стресса другой пациент получает приступ астмы: он "не может дышать атмосферой дома". Третий страдает от паралича ног: "он не может ходить", т.е. "не может больше идти". Четвертый, которого рвет во время еды, "не может переварить" какой-то неприятный факт. Можно процитировать много примеров подобного рода» [34]. Обратите внимание, даже истерический паралич ног может иметь в своей основе пространственно координированное, «пешеходное» иносказание – «я больше не могу идти по жизни!».

Если вслушаться в нашу речь еще внимательней, то станет очевидно, что пространственно координированными для нас является не только большинство словосочетаний, и не только специальные слова, но и каждое слово, перед которым стоит предлог или в состав которого входит приставка – все эти *«над»* и *«на», «за»* и *«перед», «из»* и *«из-за», «от», «к», «с»...*

[4] Следует заметить, что М.А.Чехов еще не отличал друг от друга выражения, отразившие перемещения самого себя в пространстве и потому более архаичные («прийти к заключению»), от словосочетаний, отразивших операционную деятельность и потому более поздних по образованию («порвать отношения»).

В данной работе поставлен вопрос о некоторых самостоятельных психологических значениях векторов (направлений). Иными словами, как мы уже отметили, предполагается, что основное значение имеет не та или иная форма жестового движения, но его конкретная координация по осям трехмерного пространства.

Человек существует одновременно как бы в двух пространствах: физическом и психологическом. Пространство физическое – безграничное реальное пространство, где человек существует как физическое тело. Пространство же психологическое – это пространство, в котором проходит та или иная деятельность человека, ограниченное пределами этой деятельности.

Определение второго вида пространства требует пояснения. В данном случае понимается конкретная жизнедеятельность, обычно какое-либо дело, происходящее в определенном пространстве. Возьмем крайние случаи. Психологическое пространство, например, лесника ограничено границей леса, а ювелира – крошечной границей поверхности кольца или серьги. Психологическое пространство, разумеется, включает в себя не только трудовую деятельность, но и досуг.

Психологическое пространство в сфере искусства – это сцена, киноэкран, арена цирка, полотно картины, декоративно украшенная стена здания и т.д. Его более сложная разновидность – художественное пространство[5].

Любое психологическое пространство всегда ограничено (это один из его главных признаков), к примеру, пределами комнаты, студенческой аудитории, театральной сцены и т.д. Не случайно бытуют такие выражения как «круг деятельности», «границы деятельности», «пограничные дисциплины», «ограничение свободы» и т.п. Пусть часто это иносказания, но основа их – конкретные границы психологического пространства. Иначе говоря, превратить обычное пространство в психологическое достаточно просто. Для этого стоит только обозначить границы или, по крайней мере, условиться с кем-либо об их существовании.

Очевидно, что если тот или иной процесс проходит в границах психологического пространства, мы можем внутри них определить пространственные координаты такого процесса. Разумеется, границы и координаты психологического пространства также психологичны.

Иными словами, каждый из нас и все мы вместе существуем как бы в двух сферах. Первая из них – обычная, земная, координаты которой (высота, широта, глубина) ничего кроме себя самих не значат; вторая: – тоже конкретная, наблюдаемая сфера имеет некоторую знаковую природу, ее координаты уже приобретают определенное смысловое значение, становятся знаками. Так, эта страница одновременно является и листом бумаги, неравномерно намазанным краской, и текстом, содержащим информацию.

Любой визуальный невербальный знак, например жест (условно изобразим его звездочкой), как и любой наблюдаемый объект, может быть с достаточной точностью скоординирован по трем основным осям трехмерного психологического[6] пространства

---

[5] Художественное пространство (разновидность психологического пространства) – пространство, ограниченное конкретной художественной деятельностью, например полотно картины или киноэкрана, сцена, арена цирка и т.д.

[6] Далее, говоря о пространстве, мы будем иметь в виду только его психологическую сферу.

(рис. 1 и 2). Местом пересечения этих координат является субъект визуального невербального высказывания (субъект, в данный момент использующий знак).

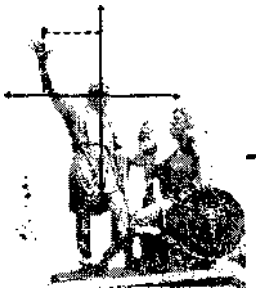


Рис. 1

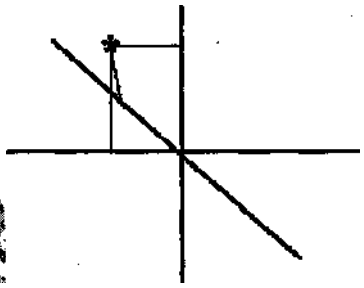


Рис.2

«Каждый человек есть как бы центр воображаемой окружности. Он мыслит или от себя, или по отношению к себе. Он сам – отправная точка всех своих проявлений и конечная точка всех своих восприятий. Или от центра к окружности, или от окружности к центру, – другого направления нет ни в физической, ни в душевной, ни в умственной деятельности человека. Между этих двух деятельных состояний есть третье, – спокойное равновесие, сосредоточие центра в самом себе», – писал С.М.Волконский.

Разумеется, направления различных по форме движений в пределах указанных координат могут совпадать (к примеру, направление прогулки и направление взгляда), и наоборот, одинаковые по форме движения часто не совпадают (например указательные жесты в разных направлениях). Но в любом случае мы с уверенностью можем выделить «звездочку» – конечный пункт знакового движения, его значимую цель.

Эта цель знакового движения (значимое местоположение) и есть основной, базовый визуальный невербальный знак, который нуждается в самостоятельном терминологическом определении. Предлагается дать ему название – топонома[7] (от греч. *топикос, – место, местность).* На рис. 2 звездочкой обозначена одна из топоном. Одна и та же топонома как конечный пункт знакового направления движения может принадлежать кому угодно и не зависит от того, каким образом на нее указывают (позой, жестом, взглядом и т.п.).

Приступив к изучению природы топоном, мы можем попытаться, во-первых, проанализировать общие законы взаимосвязей топоном, во-вторых, определить характер их самостоятельных значений и, наконец, с учетом первого и второго, рассмотреть процесс восприятия топоном человеком. Все это, по мнению автора, может являться предметом изучения самостоятельной дисциплины – «топономики».

Как морфема является элементарно значимой частицей речи, так топонома – элементарно значимая часть визуального невербального языка.

Если топонома – знак, то каково его значение? Значение топономы заключается в совокупности ассоциаций[8], разного рода прошлых переживаний, связанных у человека с тем или иным локальным местом в пространстве.

---

[7] Термины «топонома» и «топономика» введены автором – *А.Б.*

[8] Ассоциация (в психологии) – связь, образующаяся между двумя или более ощущениями, а также между представлениями, восприятиями и т.д., объединяющая их в единый ассоциативный комплекс.

В статье «Как я стал режиссером» (1945 г.) С.М.Эйзенштейн писал о том, что он «...усвоил то первое положение, что, собственно, научным подход становится с того момента, когда область исследования приобретает единицу измерения». Наш подход к структуре психологического пространства потому может быть близким к научному, что ему в этом помогает выбранная нами единица измерения – топонома.

Впервые догадку о существовании топоном высказал М. А.Чехов: «В воздухе остаются живые формы от движений моего тела... Еще

Глубже и тоньше овладеете вы характерностью роли, если к созданному вами телу присоедините и воображаемый центр... Даже вне пределов тела можете вы вообразить центр. Для Гамлета, Просперо или Отелло, например, вы можете поместить его перед телом. Для Санчо Пансы – сзади, пониже спины, и т.п.

Найдя воображаемое тело и центр и вжившись в них, вы заметите, что они становятся подвижными и способными меняться в зависимости от сценического положения. Вы заметите, что не только вы играете созданными вами телом и центром, но и они играют вами, вызывая новые душевные и телесные нюансы в вашем исполнении...

Вы готовите роль Дон Кихота... [Его] центр – сияющий, маленький, беспокойный, горячий – вращается высоко-высоко над его головой...

[Враг приближается и] центр уходит все выше и выше...

[Дон Кихот нападает]. В мгновение ока центр падает вниз и застывает в верхней части груди, спирая дыхание!

Прыжок на врага, и центр, теперь маленький, темный как мяч на резинке, летает вправо и влево, вперед и назад. Вслед за ним мечется рыцарь, то пригибаясь всем телом к земле, ширясь в плечах, то на мгновение худея и устремляясь вверх на цыпочках...» [36].

Очевидно, что если бы мы захотели отобразить все возможные центры такого рода – топономы, то изображенное на рисунке 2 пространство было бы заполнено ими полностью, образуя континуум[9] топоном. При этом мы бы обнаружили, что часть топоном континуума расположена непосредственно на каждой из трех осей, изображенных на рис. 3.

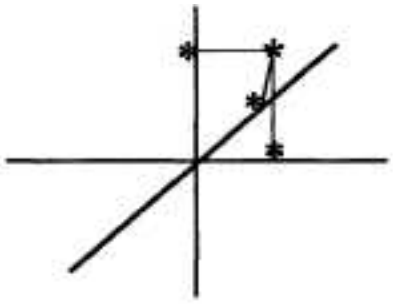


Рис.3

Иными словами, местоположение большинства топоном внутри пространства может быть определено по другим менее численным топономам, расположенным непосредственно на линии координат.

[9] Континуум – совокупность всех точек.

Таким образом, одну часть топоном можно отнести к координируемым, а другую – к координирующим.

Мы встречаемся со следующими типами координирующих топоном: вертикальной, сагиттальной, горизонтальной и одной центральной. При этом координирующие топономы каждого типа подразделяют на шесть групп: верхние, нижние, передние, задние, правые и левые. Различие значений топоном внутри каждой группы определяется лишь степенью удаленности каждой из них от центральной топономы.

Координирующие топономы – это особые знаки, не имеющие формы. Они условны и невидимы точно так же, как и линии координат, которые они образуют. И подобно тому, как изображение осей координат – это фиксация некоторой общей договоренности об ориентирах окружающего человека пространства, так и изображение их составляющих топоном есть не более, чем условное изображение основных стереотипов психологии восприятия пространства, связанного у нас с такими понятиями как «вверху», «внизу», «сзади», «спереди», «справа» и «слева».

В отличие от координирующих топоном (назовем их основными), координируемые топономы (простые) всегда приобретают ту или иную конкретную форму визуального невербального знака: жеста, взгляда, архитектурной детали, живописной композиции и т.д. Очевидно, что в объемном пространстве каждой простой топономе могут соответствовать 3 основные (см. рис. 2).

В пределах коммуникационной плоскости простой топономе будут соответствовать всего 2 основные.

И наконец, если процесс общения происходит только по одной оси, то простой топономе будет соответствовать всего 1 основная. При этом они будут занимать одно общее для них место в коммуникационном пространстве, совпадая по своему значению. Иными словами, расположенный, например, в левом нижнем углу картины объект любой формы (фигура человека, цветок и т.п.) будет иметь стереотипное значение левого нижнего угла или значение тех, общих для всех людей ассоциаций и переживаний, связанных с понятием «левый нижний угол». К слову говоря, это место в картинах большинство профессиональных художников считают тяжелым, мрачным и т.п.

Простые топономы – это элементарные невербальные знаки, лежащие в основе всех видов и форм невербальной визуальной коммуникации. Их значение определяется по положению относительно основных топоном, а значение последних – направлением и степенью удаленности от центральной топономы.

Подводя итог сказанному, можно сделать два основных предположения.

Первое: у одинаковых по форме невербальных знаков с разными топономами невербальное значение не совпадает.

Второе: у разных по форме невербальных знаков с одинаковыми топономами невербальное значение совпадает.

Язык, основанный на особых значениях координат трехмерного пространства, еще очень мало изучен, хотя к разгадке его в свое время уже приблизился великий художник Леонардо да Винчи, который указывал на принципиальную смысловую важность того, где именно (а не каким образом) на полотне картины изображены фигуры людей.

В начале нашего века решением проблемы знаковости пространства и динамики поведения человека занимался упомянутый нами ранее С.М.Волконский, предложивший свести структуру пространственно-знакового поведения человека к трем направлениям движения: концентрическому – к себе, эксцентрическому – от себя и нормальному – промежуточному.

В середине нашего века Н. Тарабукин путем статистического анализа пришел к выводу, что каждое из четырех направлений движения по двум диагоналям живописного полотна и сцены несут самостоятельную, отличную друг от друга знаковую нагрузку.

До сих пор единственной знаковой системой, лежащей в основе нашего мышления, считалась речь. Однако в последнее время все чаще можно встретить предположения и об иной, альтернативной форме мыслительных процессов. «Особенности компенсации дефекта пространственного восприятия подводят нас к обсуждению вопроса о существовании не только вербального мышления... но и возможности невербального, наглядного визуально-пространственного мышления...», – читаем мы у В. Корчажинской и Л.Поповой [17]. Об этом же еще раньше писал и С.М.Эйзенштейн: «Думаешь всей полнотой своего "Я". Еще Золя кричал: "Кто сказал, что думают одним мозгом!.. – Всем телом думаешь"... Такое состояние мышления, когда содержанием его является только двигательный акт» [37].

Главную цель данной работы, как и других исследований в области топономики, можно свести к следующему: 1) изучение топономики позволит еще больше приоткрыть завесу над процессом мышления «без слов»; 2) изучение невербального пространственного языка поможет нам лучше понимать друг друга во всех сферах коллективной деятельности.

По мнению автора, знание алфавита невербального визуального общения как основы всех визуальных видов искусства, поможет раскрыть некоторые тайны художественного творчества и его восприятия.

Следуя мысли С.М.Эйзенштейна о том, что в конкретизации «недосказанных ощущений» всегда следует «обращение к закономерности становления, течения и воздействия пространственных и пластических форм» [33], мы и будем рассматривать природу «очеловеченного» пространства этих трех фаз: становлении, течении и воздействии. При этом наша задача вывести эти фазы из области бессознательного, сделать их явными, определив их главные закономерности.

Важнейшее и основное предположение, на котором строится данная работа, заключается в том, что в своем становлении основа топономики – трехмерная система координат очеловеченного пространства – проникает в подсознание человека не сразу, но с определенной очередностью.

При этом топономный мир для новорожденного является одномерным. Для более старшего ребенка – двухмерным. И только психологический мир взрослого существует в полноценном, объемном трехмерном очеловеченном мире.

По современному толкованию, психика – это форма активного отображения субъектом объективной реальности, а точнее, каждого объекта этой реальности. Но все такие объекты существуют во времени и пространстве, которые есть ни что иное, как

такие же объекты. О том, как отразилось в нашей душе пространство, в которое мы погружены, и рассказывает эта книга.

Первый этап любого творческого процесса – это ни что иное, как тот самый подсознательный процесс, который протекал в наших душах, когда мы были детьми.

М.А. Чехов

Первая часть. ТОПОНОМИКА В ЖИЗНИ

Глава 1. Психологическая вертикаль

Первое знакомство с психологическим пространством

Новорожденный человек почти слеп: острота зрения у него всего 0,01. Это означает, что все обозримое младенцем пространство имеет в диаметре не более 1 метра. Остальное – *terra incognita.* К концу первого года острота зрения ребенка все еще мала – всего 0,1. Лишь к пяти годам она приближается к 1,0. Окружающее ребенка обозримое пространство по мере развития расширяется постепенно.

В самом начале жизни младенцу дано запоминать только тех людей и предметы, что приближены вплотную. В этот период он способен, согласно врожденным программам поведения, лишь пассивно реагировать на происходящее вокруг.

На этапе, когда о взаимодействии ребенка с внешним миром говорить еще не приходится, а есть только **воздействие** окружающей среды, его внимание и ожидания целиком направлены **вверх**.

Свет, утоление голода и жажды, ласковые интонации материнского голоса, избавление от мокрых пеленок – все является сверху. В это время понятия «МИР» и «Я» в восприятии младенца совпадают, а наблюдаемое им пространство является как бы точечным.

В первое же мгновение после рождения на ребенка обрушиваются три стихии – ослепляющий свет, обжигающий легкие воздух и тяжесть собственного тела. Если адаптация глаз и дыхания происходит быстро, то стремление хоть как-то преодолеть силу земного тяготения долго еще не сможет быть удовлетворено.

Достаточно большой отрезок времени ребенок не отделяет себя от взрослого. Перерезание пуповины – еще не окончательный акт отделения матери от младенца. Нельзя забывать, что материнское молоко есть одновременно часть двух тел: пища для ребенка одновременно неотделима от тела матери и от своего собственного. Даже при искусственном вскармливании бутылочка с соской воспринимается как связующее звено. Любой насильственный отрыв от матери, от запаха и тепла ее тела переживается как катастрофа. Откуда ребенку знать, что эта разлука не вечна? Первое смутное ощущение, что в мире существую «Я сам по себе» начинает складываться с первым чувством дискомфорта, которое совпадает с понятием «низ». С первых попыток удержать в вертикальном положении голову, когда малыша впервые кладут на живот, начинается

знакомство с низом и ощущение верха и **низа** как некоторых **противоположностей**. Осваиваются два направления движения: «к» и «от».

В данном случае, отстранение от низа отличается от устремления вверх тем, что внимание ребенка сосредоточено на преодолении силы тяготения, как бы ухода, избавления от нее. При этом младенец испытывает много неприятностей: некая «злая сила» утыкает его носом вниз, темнеет в глазах, становится трудно дышать, из поля зрения исчезают знакомые объекты... Короче говоря, здесь набор стрессов не меньше, чем при рождении.

Единственный путь избавления от этого кошмара направлен в сторону противоположную этой силе – вверх. Только здесь желанный свет и свободное дыхание, добытые тяжким трудом, обретаются вновь.

С этого момента верх и низ не только становятся в тот же ряд парных ощущений, что голод – сытость, боль – комфорт, но и обретают свои признаки: **все хорошее вверху и все плохое внизу**.

Известно, что для закрепления условных рефлексов ребенку в первые месяцы жизни нужно не менее ста повторяющихся связей. Совпадения во времени между сигналами от вестибулярного аппарата и ощущениями **верх – комфорт и низ – дискомфорт** как раз и относятся к тем повторениям, которые формируют устойчивую условно-рефлекторную вертикальную связь. При этом **необходимая сотня таких повторений по вертикали набирается гораздо быстрее, чем в случаях контакта взрослого с ребенком по другим осям пространства**.

Все основные функции (передвижение, питание, избавление от опасности и т.п.) у человеческого детеныша родители берут на себя, и потому решение всех этих проблем приходит к малышу сверху.

Для беспомощного главное – помощь. Это для нас, взрослых, все называющих и понимающих, **помощь и верх** – разные слова и вроде бы разные понятия. Для младенца же эти понятия соединены в одно.

Отстранение от низа как трудная и далеко не всегда успешная борьба с земным тяготением долго еще будет связано с большим напряжением мышц: сначала в удержании головы, затем при переворачивании со спины на живот и с живота на спину, в попытке самостоятельно сесть и сидеть без поддержки и, позднее, в желании встать и удерживаться на ногах. Этот нелегкий труд, который в начале каждого такого этапа часто оказывается безрезультатным, с этого момента и на всю жизнь остается в подсознании как путь борьбы «верха» (Рай) с «низом» (Ад). Характерно в этой связи меткое замечание С.М.Эйзенштейна: «Я думаю, что в нас глухо и не сформулировано, но очень интенсивно звучат отклики на то, что можно было бы назвать «пафосом истории нашего распрямления... Полюсом вертикального стояния, противоположным по отношению к ползающему на четвереньках, служим мы сами, когда тверды на ногах» [37].

Первое преодоление тяжести – удержание головы – предоставляет сразу же массу преимуществ: возможность повернуть ее в сторону прикосновения, хорошо определить направление звука в пространстве, проследить взглядом за движущимся в разные

стороны предметом, т.е. сразу и уже без особых усилий удовлетворить свои инстинктивные ориентировочные потребности.

Первый успех в удержании головы в положении лежа на животе – это первый акт самоутверждения, победа над низом. Так образуется одна из важнейших ассоциативных вертикальных связей, сохраняющаяся у каждого из нас на всю жизнь. Как и прочнейшая ассоциативная связь низа с отрицательными эмоциями, а верха с положительными.

В раннем детстве всякая вещь являет собой не что иное, как совокупность лишь тех признаков, которые познаются малышом при непосредственном контакте. Так как ему ясны только утилитарные признаки предмета, совершается элементарный одномерный анализ: вкусный – невкусный, громкий – тихий, яркий – тусклый и т.п. Хотя впоследствии такой анализ и становится более сложным и многомерным, реакция в своем пространственном выражении остается одномерной и сопровождается инстинктивным прямолинейным вертикальным движением к благоприятному объекту вверх или поиском с надеждой встретить его исключительно там.

Достаточно долгое время ребенок уверенно ориентируется лишь в одномерном ассоциативно-вертикальном мире своей зависимости от взрослых. Фатальная зависимость от верха, т.е. полная невозможность достичь его без посторонней помощи, получает свое дополнительное подтверждение. По верному наблюдению С.М.Волконского, угроза сознательная – от начальника к подчиненному – выражается движением головы сверху вниз. Угроза беспомощная направляет голову снизу вверх. Посмотрите на детей, когда они грозятся: «Я тебе задам!»[6].

Но вернемся к развитию ребенка. Вертикаль являет собой единственное пока измерение, в котором ребенок 6-месячного возраста соотносит свои ощущения с внешним миром.

Начиная с периода «гордо поднятой головы» формируются первые признаки будущего *homo sapiens:* ребенок различает некоторые голосовые интонации, формируется произвольное управление своим голосом (появляется звук «м»), начинает развиваться общение с помощью жестов, игры становятся более длительными и постоянными (манипуляция игрушками, поиск упавшей игрушки и т.д.).

Но не забудем, что для достижения всего этого богатства проявлений собственного *Я,* малышу вначале необходимо совершить тяжелую работу – отстраниться от низа. Продолжают крепнуть связи: **верх – свет, низ – мрак, верх – комфорт, низ – дискомфорт, верх – помощь, низ – беспомощность и т.д**.

Ощущение себя во внешнем мире на первом этапе после рождения доминирует по вертикали. Все жизненно важные явления закрепляются в подсознании на уровне ассоциаций и условных рефлексов, как бы размещаясь по этой координате. Не стоит забывать, что детство проходит при постоянном «задирании головы». Снисходительность (вниз схождение), при всем своем унижающем значении, остается ведущим вектором общения взрослых с ребенком в течение 14–16 лет.

Кресло, на которое так легко садится взрослый и так трудно забраться ребенку; стол, где лежат недоступные конфеты; шкаф, на крышку которого положен запретный предмет, – верх становится еще и зоной недоступности, зоной табу. «Весь мир в детской картине мира поделен на две неравные половины: с одной стороны, это мир взрослых,

"больших" людей, обладающих всеми мыслимыми правами, с другой – мир детей, которым почти все нельзя, потому, что еще рано» [30].

Вертикальное мироощущение

Итак, первое представление о структуре проникновения трех ощущений: верха, низа и, позднее, расположенного между ними, в центре, своего *Я*. Конечно, другие векторы тоже заявляют о себе, но пока в значительно меньшей степени. Подавляющее количество моментов взаимодействия внешнего мира с ребенком – вертикально.

Окружающий младенца мир в реальности многомерен, но значение двух других измерений так мал, что индивидуальное пространство ребенка можно представить как некоторое подобие вертикального цилиндра, внутри которого он находится и за пределы которого выйти не может.

Первое самостоятельное перемещение ползком... И вдруг – неожиданный полет вверх на руках взрослого. Так сверху приходит **запрет на первое самостоятельное движение**. Так приходит знание того, что если раньше сверху располагались помощь и кормило, то теперь там же расположилась все вобравшая в себя власть. К этому времени ребенок уже усвоил, что дискомфорт (темнота и затрудненное дыхание при лежании на животе, мокрые пеленки и т.п.) – это низ, а комфорт – это верх. Теперь же ему приходится убедиться в том, что из места, из которого приходит благо, является и сила, **управляющая** им.

Таким образом, формируется связка – **управление сверху есть благо**. Далеко не всем из нас удается в зрелости переоценить это значение вертикали.

Благо даруется сверху, и несмышленыш продолжает униженно устремляться вверх в поисках разрешения всех своих проблем.

Всем известен детский жест поднятых над головой обеих рук: «возьми меня на руки, возьми меня к себе наверх!». Не напоминает ли он жест отчаянной мольбы у взрослых?

Кто не знает, как сразу же успокаивается чем-нибудь обиженный или испуганный ребенок, после того как его перемещают вверх, взяв на руки, и рыдает – оставленной внизу. Одной сотни повторений такой ситуации, как уже отмечалось, достаточно, чтобы окончательно и на всю жизнь подсознательно усвоить, что **счастье – это движение вверх, страдание – движение вниз**. (Быть может поэтому мы называем «страдательным залогом» форму глагола, указывающую не на мучение, но на подчиненность?)

Все просьбы с этих пор всегда, всю жизнь будут устремлены вверх, а приказы – вниз. Включая и тот, о котором человек, ссылаясь на непреодолимое подчинение своему желанию, говорит: «Это выше меня!».

Известно, что многие жестовые движения – это незавершенные действия. Следует добавить, что множество из них – это действия, когда-то наполненные конкретными значениями, обретенными в младенчестве. Взрослые пользуются жестами своего детства в ритуальном действии или в момент аффекта. Вертикально-инфантильные жесты: поклоны, становление на колени, потупленный взор и близкий к нему по значению и по вектору взгляд исподлобья (т.е. жесты унижения) объединяет единое значение: «Я

меньше тебя, я слабее тебя и прошу тебя о снисхождении» (т.е. о вниз схождении ко мне).

Подобные примитивные знаки существуют и в языке животных. Так, более слабая собака, унижаясь перед более сильной, подворачивает хвост, опускает уши, подражая тем самым щенку, т.е. **унижается** в прямом смысле этого слова. «Лишь сейчас начинают разгадывать связь; между способами общения животных и способами общения людей. Понимание людьми бессловесного языка в значительной степени объясняется наблюдениями за животными», – справедливо утверждает Дж. Фаст [33].

В своем истоке знакомое всем занятие ребенка – методичное бросание игрушек из кроватки на пол, которое может продолжаться до десятков минут подряд, есть освоение вертикали, осознание того, что нечто может быть и ниже самого ребенка, ниже моего *Я*. Всем известный жест – движение рук сверху вниз, удар рукой по столу или швыряние предметов на пол, битье посуды и у детей, и у взрослых – акт самоутверждения. То, что вертикальное движение руки сверху вниз – утверждение, отмечал и С.М.Волконский: «...воображению соответствует жест вверх... решимости – жест вниз... Тот факт, что иногда говорят: "Я не хочу" с вертикальным жестом (удар кулаком по столу), вовсе не противоречит теории. Это есть жест воли, каприза, а не отрицания: человек в этом случае не отрицает свое хотение, он утверждает свое нехотение».

В самом начале бросание и подкидывание игрушки есть акт подражания способу обращения с предметом взрослого. В своем, пока еще одномерном мире, ребенок как бы отфильтровывает из всех манипуляций с предметами взрослого только перемещения им предметов по вертикали. Но уже очень скоро в познании вертикали ребенок начинает осознавать, что в определенных ситуациях и он сам может быть тождественным верху. И наблюдая за падением брошенной им игрушки, он начинает выделять в вертикали отрезок, который можно определить как «мне подчиненность».

Таким образом, жест у взрослого, направленный сверху вниз и усиленный брошенным предметом, обозначает ни что иное, как выражение подсознательного стремления действовать на том отрезке вертикали, что ниже его, и тем самым обозначить подчинение себе человека или ситуации на том простом основании, что «я сверху, я выше!». Иначе говоря, детским предметным действием «бросания игрушки» взрослый указывает на свою устремленность вверх. Так, в контексте взрослого, детская сознательная «вертикальная» игра становится знаком самоутверждения.

Самоутверждение – вертикально.

До того как ребенок узнает сами слова «верх» и «низ», ему уже известна группа ассоциаций:

ВЕРХ: комфорт; помощь, сила и власть, подчинение; недоступность желаемого.

НИЗ: дискомфорт; беспомощность, слабость, подчиненность; доступность желаемого.

В течение всего детства ассоциативные связи верха и низа не только сохраняются, но и получают подтверждение. Например, ребенок второго года жизни, когда его попытки достать приглянувшийся предмет остаются безуспешными, часто прекращает их и обращается ко взрослому с просьбой достать привлекающий предмет. Т.е., пытаясь

овладеть предметом через посредство взрослого, ребенок обращается за помощью опять-таки наверх.

В этот же период здесь, в вертикали, мы встречаем уже первые различия, которые ребенок проводит между своей зависимостью от верха в игре и в реальности. Если для удовлетворения своих непосредственных желаний он обращается ко взрослому снизу вверх, то, приглашая к игре взрослого, он просит его о снисхождении.

Так вертикаль закрепляет свое значение ведущего вектора изначальной **социальной** деятельности.

Позже, при постоянном лазании по деревьям и заборам, ребенок насладится и некоторым подобием самоутверждения» свободы и самостоятельности. Характерно, что врожденная готовность к подчинению у девочек не требует от них тех рискованных «вертикальных приключений», которыми так увлечены мальчики.

Со временем у ребенка представление о вертикали становится структурным, и он уже четко определяет как бы две степени верха: первую – **суперверх** (т.е. высший верх), вотчину прежде всего родителей, где размещена власть над ним, возможность управления всей его деятельностью; вторую – просто **верх**, расположенный ниже суперверха, откуда уже можно самому управлять игрушками, мелкими домашними животными и, позднее, более младшими детьми.

Наиболее частое проявление своего верха у подросшего ребенка – это прямое проявление его представлений **о верхе как о превосходстве над низом**. Например, игра «А ну-ка, отними!». Играя в нее, можно подолгу дразнить котенка, собачку или более младшего ребенка, поднимая над головой игрушку или лакомство. Встречая кого-нибудь меньше себя ростом, ребенок получает тем самым сигнал о своем статусе «взрослого» и о возможности подчинять, о потенциальной зависимости от себя того, кто внизу. И наоборот, при встрече с кем-то более высоким, более взрослым – сигнал уже о своем возможном подчинении и своей зависимости.

Этот набор вертикального «табеля о рангах» прочно входит в подсознание и остается там на всю жизнь. Отражение таких детских ситуаций – одна из основ пантомимической знаковой системы общения между людьми.

Вот пример из упомянутой нами ранее книги Аллана Пиза «Язык телодвижений»: «Издавна стремление уменьшить свой рост перед другими использовалось как средство установления отношений субординации. Мы обращаемся к членам Королевской династии как "Ваше высочество", а лица, совершающие непристойные деяния, называются "низкими". Оратор на митинге протеста встает на ящик, чтобы быть выше других, судья возвышается над остальными членами суда... В некоторых странах общество делится на два социальных класса – высшее общество и низшее общество.

Хотим мы этого или нет, но высокие люди пользуются большим влиянием, чем невысокие люди, однако высокий рост может навредить вам в беседе один на один, где вам необходимо говорить на равных.

Женщина присядет в реверансе, когда приветствует монарха, а мужчины склоняют голову, чтобы представить себя ростом ниже, чем царственная особа. В современном ритуале приветствия сохранились признаки старинного коленопреклонения» [25].

З. Фрейд отмечал, что люди не помнят события, которые были в их раннем детстве (до 5–6 лет). Он считал, что это вызвано вытеснением из памяти ранних инстинктивных желаний (прежде всего, сексуальных) разного рода запретами, которые устанавливают нормы культуры взрослых. Эти и другие спонтанные желания (украсть, прочитать чужое письмо, предать, совершить эгоистический поступок), на которые запрещение легло в процессе воспитания сверху (а запрет именно налагается!), в случае их проявления у взрослых называются низкими, подлыми («под» раньше было самостоятельным словом, означавшим «низ»), т.е. находящимися в противоречии с нормой у взрослого, но естественными для непосредственного поведения того, кто всегда внизу – для «подлого» (например «подлого» крестьянина при «отце»-помещике), для ребенка.

Иначе говоря, «низкое», «подлое* для взрослого – это примитивное, инфантильное.

Ассоциации как с верхом и низом в отдельности, так и с вертикалью целиком, сохраняются в течение всей жизни, где постоянно (в любом возрасте) находят себе дальнейшие подтверждения.

Современным, особенно городским, жителям трудно представить, какое огромное значение имел верх для древнего человека в течение всей его жизни. Но, тем не менее, значение верха прочно закрепилось в языке, где понятия «верх» (супер, гипер и др.) и «низ» – одни из ведущих определений в иерархии предметов и явлений, которые даже как бы «вросли» в слова, став их составной частью.

Процесс расширения объема вертикальных ассоциаций у наших праотцев проходил в те далекие времена, когда в первобытном мышлении осознания того, что в мире есть случайные явления, не было. Все, казалось, имело причинно-следственную связь и являлось закономерным.

Состыковка вертикальных ассоциаций ребенка с аналогичными, которые мы считаем «взрослыми», на протяжении многих веков проходила чрезвычайно быстро, но не из-за скорого вырастания, а из-за быстрого взросления. Человек в древности очень рано включался в трудовую, общественную и иную деятельность. Поэтому весь комплекс детских представлений о пространстве переходил в мир взрослых практически сразу, целиком и самым естественным образом. Он не только не менялся, но дополнялся новыми представлениями, очень похожими на детские.

Переход из детского во взрослое состояние в огромной мере определял сохранение непосредственного взгляда на окружающий мир в течение почти всего развития цивилизации. Это впрямую относится и к комплексу пространственных ассоциаций. Абсолютная причинно-следственная связь, пронизывающая весь мир, который окружал первобытного человека, предопределила отношение к вертикали как к оси **зависимости или (и) управления**. Во многом, если не во всем, подчиненный естественным проявлениям внешней среды первобытный человек чрезвычайно и, как ему казалось, закономерно зависел от верха. Закономерность эта в своем истоке есть не что иное, как комплекс детских ассоциаций, ставших затем аксиомой. «Человек переживает реальность мира только через собственное тело. Воздействие внешней среды связано с ее влиянием на тело и ощущения...» [20]. Добавим к этому высказыванию А. Лоуэна и факт **памяти** человека о былых переживаниях по поводу внешних воздействий.

Верх дарил солнечный свет, поливал дождем, осыпал снегом. Наконец, оттуда же, сверху, являлся в грозу огонь, от которого зажигался костер, согревающий тело и пищу. Когда человек научился добывать огонь трением и высеканием, тепло можно было получить или очень легко и комфортно (хотя и редко) сверху – «верхний» огонь (молния), или с большим трудом и дискомфортно (зато постоянно), где приходилось сгибаться в три погибели – «нижний» огонь. Чтобы убить огромного мамонта, его сначала надо **унизить** (вырыть яму-ловушку) и потом, когда он в нее попадет, закидать **сверху вниз** камнями.

Здесь уместно было бы привести следующее высказывание Л.Ле-ви-Брюля: «Для первобытного сознания нет чисто физического факта в том смысле, какой мы придаем этому слову. Текучая вода, дующий ветер, падающий дождь, любое явление природы, звук, цвет никогда не воспринимаются так, как они воспринимаются нами, т.е. как более или менее сложные движения, находящиеся в определенном отношении с другими системами предшествующих и последующих движений. Перемещение материальных масс улавливается, конечно, их органами чувств, как и нашими, знакомые предметы распознаются по предшествующему опыту... Однако продукт этого восприятия у первобытного человека немедленно обволакивается определенным сложным состоянием сознания, в котором господствуют коллективные представления... У него сложное представление является еще недифференцированным» [18].

По мере развития оседлого образа жизни (с появлением земледелия) значение суперверха все более укреплялось. «Моя зависимость» (напрямую продолженная детская ассоциация) проявлялась уже и в очевидной зависимости урожая от дарованного суперверхом обильного снега зимой, летом дождя или, к несчастью, засухи. «От меня зависимость» (т.е. **от меня – вниз**) – ассоциация, которая подтверждалась при главных занятиях земледельца: пахоте, севе и сборе урожая. Таким образом, значения верха и низа на заре цивилизации с детства и до старости всегда и полностью совпадали.

И наконец, самое главное. Взрослея, каждый ребенок убеждался тысячи лет назад и убеждается сегодня: верх главенствует над всеми так же, как и над ним. **Господство верха абсолютно!**

К слову говоря, мир детства окончательно и осознанно отделился от мира взрослых сравнительно недавно. «Одним из наиболее значительных достижений современной исторической психологии стал вывод о том, что привычные для современности жизненные этапы – такие как младенчество, детство, юность, зрелость и старость – не имеют универсального характера и присущи только немногим современным обществам. Так, европейскому средневековью ничего не было известно о детстве, как о социологическом, психологическом и педагогическом явлении. Практика целенаправленного воспитания ребенка появляется только в конце эпохи Возрождения, в узком кругу аристократии и гуманистов» [30]. Приметным знаком размежевания двух миров – взрослых и детей – стало шитье детской одежды, отличной по покрою от одежды взрослых. Это произошло в Европе лишь в конце XVIII в., а точнее, после того как в 1762 г. вышел в свет педагогический труд Ж.Руссо «Эмиль или О воспитании». (У некоторых современных нам народов подобного отличия в одежде нет до сих пор). Примерно с этого же периода родители стали так увлекаться воспитанием своих детей, что почти полностью уверовали в совершенное превосходство интеллекта взрослого над разумом

ребенка. На самом же деле влияние мира взрослых на мир детей не намного больше обратного воздействия.

Переход детских ассоциаций, связанных с эмоциональной значимостью окружающего пространства, в область подсознания у взрослого происходит в три этапа.

Первый этап – детство и связанные с ним пространственные ассоциации, часть которых мы рассмотрели.

Второй этап – постоянное закрепление этих ассоциаций в процессе общения взрослых с детьми.

Третий этап – утверждение этих ассоциаций в общении взрослых между собой, закрепление их в культуре (этическая пантомимика, речь, обряд, искусство и т.д.).

Естественно, все это не могло не распространиться и на взаимоотношение мужчины (верх) и женщины (низ). Известно, что в древних культурах интимная близость строго подчинялась этому правилу. (Позволим себе предположить, что при матриархате дело обстояло противоположным образом).

Система верх–низ ярко проявляется в детском изобразительном творчестве. Отсутствие перспективы в рисунках ребенка доказывает, что он стремится передать на листе бумаги свои знания о мире, прежде всего, с сохранением своих представлений о вертикальных соответствиях объектов. Ведь если с удалением предмета уменьшить размер его изображения (по закону перспективы), то нарушится вся система вертикальных связей, где ребенок может стать выше взрослого (вот парадокс!) или, например, дома или дерева.

То, что перспектива в изобразительном искусстве появилась лишь относительно недавно, скорее всего, произошло не столько из-за неумения или недогадливости художников, сколько благодаря тотальной доминанте одномерного **иерархического** «вертикального» мышления над мышлением многомерным. Плавный переход из мира детских представлений о психологическом пространстве во взрослый мир и влияние первого на второй наглядно представлено в канонической пропорции, начиная от изобразительного искусства древних египтян и до советского плаката. Сравните египетские фрески и плакаты тоталитарных режимов с изображением вождей. Здесь очевидно значительное увеличение размеров лидера – «отца» по отношению к другим людям – «детям». Все это говорит не о случайном нарушении закона перспективы, но показывает, как инфантильная одномерность мышления может не только в течение одной жизни, но и веков сохраняться в мировоззрении людей.

Рассматривая процесс формирования вертикальных ассоциаций, мы употребляли слово **иерархия**. И это не случайно. Само это понятие содержит в себе явно выраженное вертикальное значение. Вот как пишет об этом словарь иностранных слов: «ИЕРАРХИЯ [гр. *hierarchia* < *hieros* – священный + *arche* – власть] 1) расположение частей или элементов целого от высшего к низшему; 2) расположение служебных званий, чинов в порядке их подчиненности».

Теперь нам уже стало достаточно ясно, стоит только вспомнить свое детство и детство цивилизации, почему именно вертикаль, именно это измерение нашего трехмерного мира служит человечеству обозначением и «священной власти», и многих других приведенных здесь понятий. Иерархичность психологической вертикали

проявляется и по отношению к иным векторам физического пространства. Характерные примеры тому: в русской избе «сесть повыше» означало быть ближе к **почетному** месту, а «сесть пониже» – противоположно ему, в терминологии балета «пойти вверх» означает движение от зрителей, а «пойти вниз», соответственно, к ним.

Таким образом, все сказанное подтверждает стойкое сохранение представлений раннего детства о вертикальных значениях в течение всей жизни. Но кроме того, и это очень важно, взрослея, ребенок находит подтверждение своим вертикальным представлениям у бывших детей – взрослых, особенно в иерархических ситуациях. При этом год за годом, век за веком, тысячелетие за тысячелетием эти представления как общие ориентиры, откладываясь в пластах цивилизации, стали элементами **неявной культуры**.

Следует заметить, что практически все элементы, составляющие язык искусства, относятся именно к неявной культуре. «По существу [производство творческого объекта], – пишет С.М.Эйзенштейн, – есть особый вид познавания, в котором процесс этот протекает с той специфической особенностью, что этапы познавания не откладываются формулировками в сознании, а предстают закономерностью сменяющихся форм произведения» [37]. Выявляя эти формы и размышляя об их природе, С.М.Эйзенштейн пишет: «Подавляющему большинству зрителей те вещи, о которых мы здесь толковали, **совершенно неизвестны**. Боюсь, что найдутся даже некоторые профессионалы нашего дела, тоже **не знающие этого**.

Как и почему именно эти сочетания окажут на зрителя наиболее убедительное воздействие? По той простой причине, что это входит в тот контингент "органических восприятий", которые эмоционально воздействуют и без регистрации их сознанием. ...Даже в восприятии профессионалом сознательный анализ того, чем именно произведен тот или иной эффект, может иногда прийти лишь со второго или третьего раза. И именно тогда, когда эмоционально эффект особенно силен, он воспринимается с минимальным осознаванием» [37].

В Ветхом Завете слово не есть вещь в себе, но акт изначального обращения к Хаосу. Так же и в начале каждой жизни: хаос внутреннего мира новорожденного как отражение внешнего мира первичен. И вторично обращение к нему через знак. Каким бы ни был первый акт знаковой деятельности, он всегда начало сотворения внутреннего мира человека. Но этот внутренний психологический мир, как и мир внешний, существует в своих собственных психологических пространстве и времени. Вот как образно и ярко о них писал М.А. Чехов: «Наша душа по Природе своей склонна жить в нереальных пространстве и времени... Вспомните минуты, когда ваша душа была настроена счастливо и радостно. Не становилось ли для вас в эти минуты пространство шире, а время короче? И, наоборот, в часы тоски и душевной подавленности, не замечали ли вы, как давило вас пространство и как медленно текло время?» [36].

Начало формирования внутреннего пространства

Координаты этого пространства – те ассоциации, которые закладываются у человека под влиянием значений координат внешних. Несколько позднее мы увидим отражение их в слове.

Итак, первой среди ассоциативных координат пространства внутреннего мира становится вертикаль.

Все знают, как 2-летний ребенок «прячется» от нас, закрыв глаза ладошками. Погрузившись таким образом в темноту, он уверен, что его внешний мир исчез и для всех остальных. Два мира – внутренний и внешний для него еще неразделимы. И так же, как при формировании мышления речь ребенка постепенно разветвляется на направленную вовне и на себя, все пространственные ощущения раздваиваются на психологическое внешнее и на такое же внутреннее.

Как мы уже определили: для младенца в первое время после рождения существовало только внешнее психологическое пространство, а точнее, внешняя вертикаль, состоявшая из внешнего верха и внешнего низа, представляющих из себя комплекс ассоциаций: моя зависимость, от меня зависимость (верх-низ), и, наконец, обобщенная Зависимость (вертикаль). Затем комплекс вертикальных ассоциаций завершился формированием прочных установок, т.е., по определению психолога Узнадзе, **«бессознательной направленностью к определенному содержанию сознания».**

Вот подобного рода однозначные установки складываются у людей в первый период после рождения по отношению как к верху и низу по отдельности, так и ко всей вертикали целиком.

Человек, если он бодрствует, не думать не может. Так же постоянно, не прерываясь ни на секунду, он ориентируется в пространстве, его окружающем. Среда, т.е. комплекс внешних обстоятельств, в целях адекватного поведения диктует необходимость определения: отношения Я к этим обстоятельствам. Проходящее в знакомой среде квартиры, двора, дачного участка, рабочего кабинета или цеха незаметно для нас, но вполне осознается в обстоятельствах незнакомых или (как мы обычно говорим) «в новой обстановке».

В системе «Я– Все Остальное» определение местоположения своего Я среди окружающих объектов есть непременное условие, необходимое для ответа на вопрос «что есть сейчас Я?». Иными словами, «Я есмь» и «Я – в данном месте» – психологические синонимы.

На начальном этапе цивилизации у ведущего кочевой образ жизни человека понятия «где Я?» и «что есть Я?» практически полностью совпадали. Если ручей **передо мной** – значит, у меня **не будет** жажды, если же ручей **позади меня** – значит, у меня **уже нет** жажды. Если я увидел **перед собой зверя** – значит, **буду** с пищей, если же я стою **над** убитым зверем – значит, я **уже** обеспечен пищей и т.п. Но это «где среди объектов?» для определения ситуации нуждается в **контексте**.

Под контекстом мы будем далее понимать **совокупность необходимых условий для верного понимания смысла**.

Например, если вокруг кого-то лес (его контекст: обиталище хищников, очень много деревьев, кустарников, не видно горизонта и т.д.) – это означает, что он в опасности; если некто внутри (контекста) пещеры – значит, он вне опасности и др. К слову говоря, это одновременное положение **внутри и вне** впрямую указывает на су-

ществование двух пространств – **объектного и субъектного**, о чем речь пойдет чуть позднее.

Такой процесс аналитической ориентации в пространстве, где обязательно учитывается контекст, мы будем называть **психологической координацией** (далее просто **координацией**). Он в разной степени присущ всему живому на Земле.

Важнейшие координации запоминаются и далее выступают как сложившиеся программы поведения. Эти программы имеют свою эволюцию. Так, даже одноклеточная инфузория, отделившись от своей прародительницы в квадратном аквариуме и помещенная через некоторое время в круглый, продолжает двигаться по прямым углам. Это указывает, что **координация – исходная ступень в развитии аналитических способностей** живого существа; она же **основа первичной формы познания – имитации телом явлений окружающей действительности**.

«Где я, как расположены окружающие меня объекты, по какому пути мне необходимо идти, чтобы удовлетворить голод, избежать опасности, охранить потомство?» – эти и подобные им элементарные координационные задачи постоянно и всю жизнь решают все представители мира животных и человека. С той только разницей, что для животных решение этих вопросов и есть предельный уровень думанья, выше которого они не поднимаются. Чем выше эволюционный вид, тем меньше инстинктивного автоматизма в его координациях. Именно этот постулат положен в основу экспериментов по определению уровня разумной деятельности животных.

Первый эволюционный этап пространственного думанья – это умение отвлечься от конкретного пространства, перевести его в сферу ожидания, в систему установок – т.е. создание образной, идеальной модели такого пространства. Важнейшее условие здесь – это приобретение и развитие пространственных ассоциаций, часть из которых мы рассмотрели в вертикальном периоде развития ребенка.

В примитивном подсознании животных тоже существует идеальная модель мира. Только у них (кроме приматов) эта модель практически одномерна и вертикальна. Вертикальны и основные программы поведения: забота о потомстве, питание у травоядных, поиск пищи по запаху следов, а затем нападение у хищников и т.д. Поэтому знаковая система языка животных, т.е. их выразительная пантомимика построена большей частью по вертикальной оси. Все остальные координационные действия в других измерениях, разумеется, тоже существуют. Но основной вектор жизнедеятельности – вертикаль. (Продолжение рода (спаривание) и желание быть сверху у самца и снизу у самки. Утоление голода при опущенной голове у травоядного и при таком же направлении – у хищника. Избежание опасности: не допустить нападение сверху или снизу.)

Наблюдение за миром животных уже давным-давно убедили человека в истинности его собственного «вертикального опыта».

Как известно, каждый знак в языке не только людей, но и животных – это обычное по форме действие, но в условиях иного контекста. Яркие примеры тому: имитация самкой сексуальных действий самца как знак презрения (свойственный, например, всему семейству псовых) или, например, дружелюбное покусывание руки хозяина, игровые движения: вверх – подпрыгивания («угроза») или вниз – прижатие к земле

(«затаивание») и т.п. Очень многое здесь по своей природе схоже и с главной психологической особенностью координаты внутреннего пространства взрослого человека как с **установкой** на эмоциональную сущность вертикали. Что же касается человеческих действий, которые становятся знаком, попадая в иной контекст, то, судя по всему, именно это имел в виду С.М.Эйзенштейн, когда отмечал: «Главное – в контекстной обусловленности целостного восприятия отдельного такого элемента, который может в ином контексте и в иных условиях читаться совсем иначе» [37].

Эта внутренняя координата, абстрагированная от реального пространства (помните, **внутри** укрытия – **вне** опасности), в отрыве от конкретных объектов, носит характер определенных ассоциаций, которые становятся пространственными понятиями. Иными словами, топономы «сверх», «высок[ий]», «вершина», «невысок[ий]», а также «низ», «низкий», «низость» и их центр – пространственное «Я» становятся обозначениями особых **координационных переживаний**.

Для младенца вертикаль существует только вне его. У более старшего ребенка образуется еще и ассоциативная, как бы внутренняя вертикаль, неотделимая пока от реальной внешней. В подсознании взрослого человека внутренняя вертикаль уже автономна от реальной и становится полноценной **ассоциативной вертикалью внутреннего пространства**.

Этот процесс формирования первой из трех координат внутреннего пространства напоминает процесс перехода внешней речи ребенка во внутреннюю речь взрослого, что является, как известно, основой формирования словесного мышления.

Мы не можем с уверенностью определить границу, за которой речь становится внутренней. По мере развития ребенка она характеризуется все более свернутой артикуляцией, все менее слышной окружающим. Ее, пожалуй, с некоторой долей условности, можно было бы определить как беззвучную речь, артикулируемую с закрытым ртом.

Характеризуя особенность внутренней речи, Л.С. Выготский пишет: «Для письменной речи состоять из развернутых подлежащих и сказуемых есть закон, но такой же закон для внутренней речи – всегда опускать подлежащие и состоять из одних сказуемых» [9]. Сказуемое как знак действия, выраженное, как правило, в форме глагола – это одновременно и обозначение акта координации. Иначе говоря, чем более свернутый характер имеет речь, -тем большее значение приобретает топономика.

Внутреннее пространство, по аналогии с внутренней речью, также основано на «сворачивании» развернутых перемещений во внешнем пространстве. Или, перефразируя Л.С. Выготского, если для развернутых движений состоять из начальных, промежуточных и конечных фаз есть закон, то такой же закон для внутреннего пространства **– всегда опускать промежуточные фазы, сохраняя лишь связь между исходной и конечной топономами**.

Итак, нет четких границ не только между развернутым и внутренним пространством, но и между развернутой и внутренней речью.

Рассмотренный нами процесс позволяет предположить, что, во-первых, наряду со словесным мышлением существует и вторая его форма – **пространственно-**

ассоциативное мышление и, во-вторых, процессы образования обеих форм мышления (словесного и телесного) схожи между собой.

Некоторые итоги

Итак, в подсознании каждого из нас существует некоторая совокупность общих (стереотипных) ассоциаций, связанных с конкретным и ограниченным набором однотипных по содержанию проявлений внешнего мира. Часть этих ассоциаций относится к набору под условным названием «верх», другая – «низ», и все вместе они объединены тем, что можно назвать «вертикалью нашего подсознания».

Эти ассоциации возникают с первых дней жизни, находят свое подкрепление по мере взросления как в проявлениях внешней среды, так и в сфере культуры и являются отражением таких же процессов подкреплений, появившихся у наших предков во времена предшествующих цивилизаций.

Такие ассоциации совершенно стереотипны для любого человека и в любую эпоху. Причем, стереотипны до такой степени и так очевидны и явны, что практически до недавнего времени не выделялись в самостоятельный объект изучения. Они – данность, такая же как воздух, о наличии которого мы вспоминаем только при его нехватке и затрудненном дыхании.

Итак, мы определили здесь три основные этапа.

Первый этап включает период от рождения до момента, когда ребенок начинает ползать. В это время вертикальные ассоциации формируются на уровне условных рефлексов, в образовании которых участвуют проявления внешнего мира. Хотя сила земного тяготения в данном случае действует вдоль туловища, но положение головы вертикальное и состояние вестибулярного аппарата соответствующее ему.

Второй этап начинается, когда ребенок самостоятельно встает на ноги. Он проходит в процессе активного общения со взрослыми, а затем со сверстниками и младшими детьми. Верх и низ окружающего пространства остаются на своих местах, но вертикальные ассоциации переходят в другой («стоячий») контекст. При этом уместно еще раз вспомнить о том, что **врожденные или приобретенные формы поведения, проявляясь не по прямому назначению, т.е. в ином контексте, становятся знаками**. Следуя этому правилу, у человека вертикальные ассоциации, заложенные в «лежачий» период, с первых моментов перехода в «стоячий» период (т.е. в ином контексте тела) также начинают обретать знаковый характер.

Все знают известный период «Ваньки-Встаньки», когда уложив ребенка, мы через десяток секунд обнаруживаем его опять стоящим в кроватке. При этом в его глазах обычно читаются и хитрость, и вызов. Это его «хулиганское» вертикальное действие носит уже ярко выраженное заявление – «Я есмь» и находится вне прежних примитивных вертикальных устремлений–желаний (еды, тепла и т.п.), т.е. за пределами вертикального контекста первых координации инстинктивных потребностей и поэтому носит очевидный знаковый характер.

Таким образом, если первый этап можно определить как **эмоционально-физиологический**, то второй – **как социально-психологический**. При этом второй этап

является не заменой первого, но **дополнением** к нему. Все сложившееся на первом этапе не теряется, но остается на всю жизнь, уходя в самые глубины подсознания.

И наконец, третий, вобравший в себя два предыдущих, этап – комплекс вертикальных ассоциаций, характерный для взаимоотношений не только родителей с детьми, но и взрослых между собой. На этом этапе интеллектуальное значение вертикали проявляется в так называемой координации **– аналитической ориентации, связанной с реализацией конкретных потребностей взрослого человека**. И главная из них – способность отвлечься от себя и выявить иерархическую связь между элементами такой системы, в которых свое собственное Я уже отсутствует.

Разумеется, полноценная человеческая деятельность происходит во всех трех измерениях психологического пространства, о которых мы будем говорить позднее. Сейчас же важно отметить: **вертикаль как установление иерархической связи между элементами в любой рассматриваемой системе – исходная координата интеллектуального процесса, его экспозиция**.

Без комплекса детских вертикальных ассоциаций, о которых мы говорили, ни о каких иерархических построениях в гуманитарных и точных науках, равно как в искусстве и в быту, не могло бы быть и речи: они были бы лишены основного, общего для всех нас значения: подчинения, управления – сверху вниз и подчиненности, управляемости – снизу вверх.

Вертикаль в речи.

Верх–низ как первичная координация, как вертикаль в речи «Мышление телом» с выявленными нами значениями зафиксирована и шире распространена в более молодом образовании, чем знаковое пространственное поведение в нашей речи. Остановимся на этом несколько подробнее, с учетом всех трех этапов образования внутренней вертикали.

Первый этап (до периода самостоятельного передвижения): *верх чувства* (блаженства, радости и т.д.); *верх удовлетворения* (радости, счастья, наслаждения, удовольствия и т.д.); *говорить с подъемом; низменный, низость* (мысли, чувства и т.д.); *не устоять* [упасть] перед соблазном; *упасть духом* и т.п.

Второй этап (с момента самостоятельного передвижения): *быть принятым наверху* (у начальства); *верховодить или вершить* (распоряжаться); *верховенство* (господство); *одержать верх* (победить); *взгляд свысока; превосходство; «ваше превосходительство»; достичь высоты положения; снизойти; нижестоящий* (подчиненный); *низвергнуть* (развенчать); *низы* (народ); *нижайшее почтение; упасть в чьих-либо глазах; ввергнуть во что-либо* и т.д.

Третий этап (взрослый): *высокий-низкий уровень предмета* (таланта, частоты, сложности, вкуса, стиля, жанра, качества, преступности, духовности, цивилизации и др.); *высшие:* образование, математика, мера, ступень и т.д.

Сюда же относится и вертикальная операционная деятельность: *поднять престиж; положить чему-либо начало или конец; уронить достоинство* и т.д.

К ансамблю вертикальных слов можно отнести и слова, содержащие приставки «на(д)» (верх) и «по(д)» (низ). Например сенсорные: *наблюдать, надсмотрщик, насмотреться,* а также *подглядеть, подслушать* и др.

Из приведенных примеров ясно, что в нашей речи отразились все основные этапы образования ансамбля ассоциаций вертикали внутреннего пространства. Часто мы всего этого не замечаем и воспринимаем как некоторую речевую данность, этимология которой неизвестна. Однако стоит только чуть внимательней прислушаться, и многое откроется как бы заново. Во всяком случае, все изложенное здесь – именно такое, немного более пристальное, чем обычно, внимание к нашей речи.

Приведенные речевые обороты говорят и о тесной связи речевой и неречевой форм мышления. На это, судя по приведенным примерам, указывает и тот очевидный факт, что наша речь пространственно координирована (хотя мы определили пока всего лишь одно измерение внутреннего пространства – тенденция уже ясна). Это означает, что мышление (внутренняя речь) или диалог (внешняя речь) существуют как бы в подсознательном поле зрения, в котором мы постоянно координируем свое тело даже относительно таких, казалось бы, абстрактных и лишенных внешнего облика объектов как математика, карьера, престиж и т.п. Расхожее и всем понятное выражение «точка зрения» на самом деле зафиксировала и весь этот процесс, и его результат, и понимание нашей позиции (также известное выражение этого ряда) относительно чего-либо.

Обратите, например, внимание на подобный характер «вертикальных» слов в английском языке: *downcast*–удрученный (дословно низ–кинутый), *downhearted*–унылый (буквально низ–сердце). Или вот такой возглас *down with..!* (дословно низ с...), означающий долой! Здесь уместно вспомнить познавательно-самоутверждающее бросание игрушки ребенком и рубящий жест у взрослого.

На этом примере видно, что сочетание слова низ с каким-либо другим создает и в других языках очень близкую эмоциональную окраску.

То же и со словом верх. В привычку входит латинская приставка *super,* пришедшая к нам из английского языка и порой вытесняющая нашу приставку *сверх,* которая обозначает самую высокую степень чего-либо. В том же английском языке существуют и сочетания с приставкой *up* (верх): *uppermost* (сверх-наибольший) – высший, *upright* (верх-право) – честный, *up-to-date* (верх-к-дате) – современный, новейший. И наконец, восклицание: *upon my word!* (сверху над моим словом) – честное слово!. Среди «верхних» английских слов есть и слово *upbringing* (воспитание), которое дословно обозначает приносить или доставлять вверх, увлекать наверх за собой – короче, брать ребенка на руки. На полное абстрагирование психологической вертикали от реальной указывает и такое, казалось бы абсурдное, слово как сверхнизкий.

Постоянная составляющая вертикали

Все вертикальные слова объединяет наличие некоего вертикального коэффициента, косвенно указывающего на победу или поражение в борьбе с силой земного тяготения (подъем, взлет или приземленность, падение). Иначе говоря, во всех этих словах содержится образ проявления энергии внешнего мира и ее влияние на человека –

вертикальный энергетический конфликт. В этом конфликте, и это находит свое отражение в «вертикальных» словах, человеку отведена роль постоянного преодоления.

Во всех словах, относящихся к трем этапам речевой вертикали, можно выделить обобщающую их постоянную эмоциональную окраску – в некотором роде **постоянную составляющую**.

В данном случае постоянной составляющей будет тот или иной подразумеваемый уровень на вертикали, который возник благодаря преодолению или подчинению силы тяжести и относительно которого существует определенная вертикальная деятельность.

У каждого из нас постоянно присутствует две невидимые психологические вертикальные оси: внешняя и внутренняя.

Внешняя вертикаль **асимметрична**. Она выходит вверх (из темени) и вниз (между ног). Высота ее практически бесконечна. Даже тогда, когда мы находимся в закрытом помещении, она пронзает все потолки и крыши. Низ же ее, на каком бы уровне (этаже) мы не находились, всегда у нас непосредственно под ногами. «Обратите внимание на то, что жест вниз ограничен (земля), а жест вверх не ограничен (небо); как великолепна философия: всякое падение предельно, всякий полет беспределен...» [6]. В этом высказывании С.М.Волконского, кроме замечательно верного наблюдения содержится и типичное заблуждение, так как ведущими ассоциациями верха и низа он считает небо и землю. То, что они являются производными, мы только что показали.

Где лежит граница между верхом и низом? Известно, что все расстояния, определяемые «на глаз», человек мысленно измеряет ют кончика своего носа (в этом случае результат измерений наиболее точен). Поэтому предположим, что верх – это все, что выше носа, а низ, соответственно, – все, что ниже. Выражения «задрать нос», «повесить нос», «держать нос по ветру» ясно указывают на основную точку отсчета.

«Нос – термометр страсти», – приводит это дельсартовское замечание С.М.Волконский {6].

Исходный уровень, расположенный на уровне кончика носа, есть знак своего *Я*. Любое знаковое движение головы как бы переносит это Я в ту или иную сторону пространства.

Вежливый поклон при встрече – это знак, основанный на смещении относительно постоянной составляющей вниз. Гордо вскинутая голова – это знак, основанный на смещении относительно постоянной составляющей вверх.

Можно упасть на колени, униженно согнуть спину, стыдливо опустить глаза (или, наоборот, подпрыгнуть от радости, запрокинуться от хохота, закатить глаза вверх от восхищения) – здесь присутствует всего один знак низа (или, наоборот, верха), так как все они основаны на смещении по вертикальной оси относительно уже известной нам постоянной составляющей (своей или собеседника), а приведенный ряд лишь показывает его разную энергетику.

Такая вертикальная постоянная составляющая, не всегда явно обнаруживаемая в слове, вполне очевидна в вертикальной пантомимике.

Наличие в нашей речи ансамбля слов с вертикальной ассоциацией – это своеобразный перевод с языка, свойственного всему живому, языка тела. Мы уже

говорили о том, что основой этого языка является конкретное действие в ином контексте и ставшее потому знаком.

Действия ребенка, направленные на преодоление силы тяжести как важный акт самоутверждения, а также проходящие по вертикали взаимоотношениями со взрослыми, со сверстниками, с младшими детьми и с предметами во время игр – все нашло свое отражение в нашем внеречевом визуальном языке общения.

Процесс формирования вертикальных ассоциаций не заканчивается в детстве, но продолжается в течение всей жизни на основе личного опыта, благодаря общественной памяти и на основе формирования современных нам ассоциаций. Комплекс таких ассоциаций постоянно обогащают произведения визуального искусства и литература. В качестве примера приведем ансамбль вертикально-векторных ассоциаций в стихотворении А.С.Пушкина:

«Я памятник себе ВОЗДВИГ нерукотворный, [ВЕРХ]
К нему не зарастет народная ТРОПА, [НИЗ]
Вознесся ВЫШЕ он главою непокорной
Александрийского столпа..
ВЕЛЕНЬЮ Божию, о муза, будь ПОСЛУШНА, [СНИЗУ-ВЕРХ]
Обиды не страшась, не требуя венца; [СНИЗУ-ВВЕРХ]
Хвалу и клевету приемли РАВНОДУШНО [НАРАВНЕ]
И не ОСПОРИВАЙ глупца». [СВЕРХУ-ВНИЗ]

Вертикальная «пристройка»

Определение «пристройки» в значении приспособиться (приловчиться, приноровиться) как части взаимодействия существует издревле. Это слово уже как термин ввел в театральную практику К.С.Станиславский. В дальнейшем это понятие вошло и в психологию общения, включая, конечно, и основы общения сценического. Особая заслуга принадлежит здесь П.М.Ершову, который охарактеризовал «пристройку» как: «...в сущности, преодоление физических [и психологических – *А.р.]* преград, препятствий на пути субъекта к его цели... Для человека здорового встретить вошедшего гостя и для этого встать, пройти через всю квартиру – это одна "пристройка". А для тяжелобольного – только встать – это целое дело, целый поступок, к которому нужно приспособиться, "пристроиться"» [15].

По П.М.Ершову «..."пристройки" могут быть, разумеется, бесконечно разнообразны. Тем не менее, они поддаются некоторой общей **профессионально-технической** классификации.

Прежде всего, все "пристройки" могут быть разделены на две группы: для **воздействия на неодушевленные предметы, и для воздействия на партнера**.

"Пристройки" для воздействия на человека можно разделить на группы: одну назовем "пристройки снизу", другую – "пристройки сверху". А так как пристраиваться "сверху" и пристраиваться "снизу" можно в разной степени, то легко себе представить

некоторую среднюю, промежуточную пристройку – третью группу пристроек – "**пристройку наравне**"[10].

Людям, привыкшим повелевать (например, командирам, начальникам, администраторам), людям самоуверенным, властным, людям нахальным и богатым, – в одних случаях основательно, в других нет – свойственна тенденция пристраиваться "сверху". Людям, привыкшим повиноваться, людям скромным, застенчивым, робким, бедным, свойственна, наоборот, тенденция пристраиваться "снизу".

Это, разумеется, не значит, что все начальники и командиры (или все богатые) всегда пристраиваются "сверху", а все подчиненные (или все бедные) – "снизу". Это значит лишь то, что весь жизненный опыт взаимоотношений каждого данного человека... влечет за собой тенденцию преимущественно к тем или другим "пристройкам".

Причем, человек, максимально расположенный к "пристройкам сверху", при известном стечении обстоятельств будет пристраиваться "снизу" для воздействия на того, к кому он же при других обстоятельствах стал бы согласно своей привычки пристраиваться "сверху". Так, мать или отец, уговаривая больного ребенка, могут пристраиваться "снизу", хотя это явно не соответствует соотношению сил. Здесь характер "пристройки" будет обусловлен тем, что родители **нуждаются** в определенных Действиях ребенка, **зависят от них**. Любовь, внимание, заинтересованность в партнере вообще, и часто вопреки соотношению сил, ведут к "пристройке снизу". В некоторых семьях "культ ребенка" выражается, в частности, в том, что взрослые пристраиваются к нему "снизу". Кстати говоря, результатом этого оказывается ложное представление ребенка о своих правах и достоинствах, что делает его избалованным и неприспособленным к жизни.

И наоборот, самый скромный, робкий или зависимый человек принадлежащих обстоятельствах будет пристраиваться "сверху" для воздействия на самого сильного или наглого партнера... Ярким примером "пристройки снизу" может служить фигура папы Сикста в Сикстинской мадонне Рафаэля.

...В русской жанровой и исторической живописи XIX века образцов "пристроек" самого разнообразного характера множество. Хорошие примеры "пристроек снизу": Юшанов – "Проводы начальника", Федотов – "Разборчивая невеста"; "пристроек сверху": Федотов – "Свежий кавалер", Перов – "Приезд гувернантки в купеческий дом", Репин – "Отказ от исповеди", Ге – "Что есть истина?" (фигура Пилата), Суриков – "Утро стрелецкой казни" (фигура Петра I)...

В характере "пристройки" находят себе отражение внутренний мир человека – и его прошлый жизненный опыт, и то, как он воспринимает и оценивает наличные окружающие его обстоятельства.

Пристройка "снизу" есть пристройка снизу, между прочим, и в буквальном смысле слова – чтобы поймать взгляд партнера, чтобы видеть его глаза, удобнее смотреть на партнера несколько снизу вверх. Таким образом, пристройка "снизу" связана с мускульной тенденцией "быть ниже" партнера» [15].

---

[10] Здесь следует отметить не вполне удачное слово «наравне», обозначающее нулевую точку между верхом и низом. Ведь наравне могут быть и люди, одновременно пристроенные к друг к другу сверху или снизу. Быть может, здесь уместнее было бы слово «партнерски»?

Кроме пристроек «сверху» и «снизу», П.М.Ершов выделил и пристройку «наравне», которая, по его мнению, «...характеризуется соответственно мышечной освобожденностыо, или даже – разболтанностью, небрежностью». Иллюстрирует свою мысль П.М.Ершов на примере рассказа А.П.Чехова «Толстый и тонкий». «Нетрудно увидеть, – пишет П.М.Ершов, – как "пристройка наравне", после того как "тонкий" оценил общественное положение "толстого", сменилась "пристройкой снизу"...».

«Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он съежился, сгорбился, сузился... Его чемодан, узлы, картонки съежились, поморщились...».

Любопытно, что «пристройки», которые можно обнаружить в рисунках на античных вазах, относительно свободны, так как каждая из них выражена не в очень большой степени и в них нет ни полной зависимости, ни полной независимости. Вероятно, это и в некоторой степени характеризует взаимоотношения между людьми в античном обществе; здесь еще не изжита патриархальная простота, здесь больше человеческого достоинства, чем, скажем, в рабовладельческом обществе «азиатского типа».

И наконец, важное замечание П.М.Ершова: «..."пристройки" обладают чрезвычайной выразительностью именно потому, что они непроизвольны. Они "автоматически", рефлекторно отражают то, что делается в душе человека: и его душевное состояние, него отношение к партнеру, и его представление о самом себе, и степень его заинтересованности в цели» [15].

Если вспомнить наше определение постоянной составляющей вертикали, мерилом которой является направленность кончика носа, то по этому вектору легко будет определить характер пристройки и ее топономной сущности. **Пристройка есть указание собеседнику (объекту) на ту топоному, с какой собеседник (субъект) себя в данный момент отожествляет.**

Так, например, «пристройка сверху» как знак имеет значение «я выше тебя, я сверху» или, что то же самое, «я взрослее тебя». А мы знаем, что таким ассоциативным значением обладает вертикальная топонома. И чем выше она расположена, тем главнее. Поэтому «пристройка сверху» – это не что иное, как привлечение внимания собеседника к той или иной топономе. Если внимание таким образом было привлечено, то это равносильно произнесенному или написанному слову. Иначе говоря, **внимание, направленное к той или иной топономе, есть знак**.

Отожествление же себя с топономой – это указание на свое желание и, если хотите, готовность занять иное положение, в данном случае на вертикали. Даже взлететь! Была бы возможность. Но так как этого не дано, то хотя бы показать, куда устремляет человека это «полетное» чувство его **превосходства**.

То же самое можно сказать и о «пристройках снизу». С той лишь разницей, что это не буквальное коленопреклонение или даже падение ниц, а лишь указание на готовность к унизительному поступку.

Как показал опыт работы автора с актерами, для «пристройки» вовсе не обязательно манипулировать носом по вертикали. Достаточно устремить косвенное

внимание[11] (т.е. внимание без прямого обращения взора на объект) к необходимой в данном случае топономе, расположенной вверху (воображаемая точка над головой собеседника) или внизу (точка ниже кончика его носа, вплоть до уровня пола). Тот факт, что в акте внимания участвуют буквально все мышцы нашего тела, делает внешнее проявление «пристройки» вполне читаемым и без утрированной пантомимики.

Следует отметить, что феномен «косвенности», как это отмечал еще В.М.Бехтерев, обладает гораздо большей внушающей силой по сравнению с обращением «в лоб». Это необходимо помнить всякий раз, когда мы будем рассматривать проявление косвенности в быту и в искусстве.

Вроде бы не так явно проявленная сосредоточенность на определенной топономе выходит на первый план для собеседника, а нарочитые пристройки остаются в тени. Т.е. мышечное выражение истинной устремленности внимания гораздо красноречивее утрированной нарочитой пластики, выражающей пристройку иного направления. Неопытные актеры как раз и пытаются не столько управлять своим вниманием, сколько изображать его. Профессиональные артисты высокого класса поступают иначе. Они, за счет разной направленности действительной и обманной «пристроек», дают зрителю возможность разгадать такой пространственный подтекст.

Внешнее поведение тела в момент подсознательного обращения к вертикальным топономам П.М.Ершов определил как «вес тела». Вот, что он пишет по этому поводу: «Многие особенности "пристроек" (и вообще поведения человека) связаны с ощущением (разумеется, подсознательным) веса собственного тела.

Действуя, человеку приходится орудовать своим телом, которое имеет определенный вес. Человек молодой, сильный, здоровый, увлеченный заманчивой перспективой, не замечает веса своего тела и отдельных органов его, не ощущает и тех усилий, которые нужны для того, чтобы встать, повернуть голову, поднять ее, поднять корпус и т.д. Тот же самый человек, находясь в состоянии крайнего утомления или после тяжелой болезни, менее расточителен в расходовании энергии. Для дряхлого, больного, "согбенного" старика груз собственного тела может быть почти непосильным. Он может не осознавать этого и не думать о весе своего тела, своих рук и ног, но он ощущает, что всякое движение требует от него усилий.

Если у человека мало сил, он, естественно, их экономит. Он делается осторожен и предусмотрителен в движениях: избегает лишних движений, резких поворотов, неустойчивых положений, широких жестов. Поэтому действие, которое сильный, здоровый и молодой человек совершит расточительно и смело, расходуя энергию, человек слабый, старый, больной совершит бережно, экономя силы.

При этом вес тела играет, очевидно, роль не абсолютной величины, а величины относительной – в отношении веса к силам человека. Между самым сильным, здоровым и молодым человеком, с одной стороны, и самым слабым, больным и старым – с другой, расположены все люди. Каждый более или менее приближается либо к тому, либо к другому.

[11] К рассмотрению косвенного внимания, наряду с другими его видами, мы еще вернемся.

В эту общую схему вносит существенную поправку фактор, имеющий для нас особенно большое значение, фактор этот – центральная нервная система, или состояние сознания человека, состояние его духа, вплоть до настроения его в каждую данную минуту.

Иногда старый, тучный и больной человек действует (а значит и двигается) неожиданно смело, решительно и легко; иногда молодой, сильный и здоровый сутулится, осторожен, тяжел и робок в движениях; иногда бодрый, легкий и активный человек мгновенно "увядает", а "увядший" оживает.

Увлеченность делом, перспективы успеха, надежды "окрыляют" человека, увеличивают его силы или уменьшают относительный вес его тела. Падение интереса к делу, ожидание поражения, угасание уменьшают силы или увеличивают относительный вес тела.

Поэтому улучшение настроения, оживление надежд, появление перспектив, сознание своей силы, уверенность в себе, в своих правах – все это влечет за собой выпрямление позвоночника, подъем головы и общей мускульной мобилизованности "кверху", облегчение головы, корпуса, рук, ног и пр., вплоть до открытых глаз, приподнятых бровей и улыбки, которая опять-таки приподнимает углы рта и щеки. Всем известно, что дети и подростки подпрыгивают от радости. (Кстати говоря, и всякая пляска содержит в себе преодоление веса собственного тела, демонстрацию силы человека, демонстрацию победы над этим весом).

По характеру движений человека, в частности, по тому, сколько усилий он тратит, чтобы действовать (как он двигается, действуя), мы "читаем" и его общее душевное состояние и его настроение духа в данную минуту. Например, по тому "в каком весе" выходит человек, державший экзамен, из аудитории, иногда можно безошибочно определить, выдержал он экзамен или "провалился".

Как и характер "пристройки", изменения "веса" выдают то, что делается в душе человека. Если вы сообщите нечто важное вашему собеседнику, то, нравится это ему или нет, это выразится, прежде всего, в том, "потяжелеет" ли он, или "станет легче". Его слова могут выражать совсем другое – они могут лгать, скрывать, смягчать и т.д... "Вес тела" не может лгать.

Вы сообщаете вашему сослуживцу: "Я поссорился с тем-то или с тем-то". Ваш собеседник выразил вам полное сочувствие и даже стал на вашу сторону, но при этом стал чуть-чуть "легче" весом. Он рад вашей ссоре, она ему выгодна. Вы сообщаете домашним, что потеряли значительную сумму денег; желая ободрить вас, вам выражают словами полное безразличие к потере, но при этом чуть-чуть "тяжелеют". Они огорчены.

...Соответствие или несоответствие воспринятого интересам [воспринимающего] всегда выражается в изменении "веса его тела"...» [15].

Из всего сказанного П.М.Ершовым не Трудно сделать вывод о том, как красноречива наша подсознательная устремленность к той или иной вертикальной топономе. Мы обращены к «верхней топономе» – и как бы становимся «легче». Обращены к «нижней топономе» – и «тяжелеем».В данном случае здесь прослеживается и знаковое указание на различные возрастные особенности: ведь как легко ходить взрослому и как тяжело идти тому, кто делает самые первые шаги в жизни.

В заключение разговора о вертикали, учитывая то, что движения по ней долгое время остаются для ребенка несамостоятельными и зависимыми от взрослых как и весь процесс общения с внешним миром, отметим ее доминирующее значение как иерархически социальной связи между ребенком и окружающей его средой. Именно в этом своем доминирующем значении и остается психологическая вертикаль на всю жизнь для каждого из нас.

Но вернемся к поэтапному развитию ребенка. После того как в его подсознании уже достаточно прочно образовалась психологическая вертикаль, наступает его знакомство со второй по счету психологической координатой. Этому предшествует сагиттальная зона ближайшего развития[12]. Типичный пример ее существования – использование ребенком взрослого как средства своего передвижения. Кому неизвестен этот приказывающий указательный жест ребенка, удобно расположившегося на руках у взрослого и заставляющего его переносить себя то к одному предмету, то к другому! Так, еще не умеющий ходить, недавно появившийся человек начинает познавать сагитталь.

[12] Зона ближайшего развития – понятие, принятое в психологии, обозначающее период, когда ребенок способен выполнить то или иное действие, но только с помощью взрослого.

Глава 2. Психологическая сагитталь

Странно, что для многих из нас, существующих в трехмерном пространстве, хорошо известно название двух координат – вертикаль и горизонталь – как бы пронзающих нас сверху и сбоку, и неведомо название третьей, также проходящей сквозь нас, но уже спереди назад[13]. Это измерение имеет свое, хотя и редко употребляемое название – **сагитталь** (от лат. *sagitta* – стрела). Оно объединяет все то, что находится спереди (**фронт**) и сзади (**тыл**) от каждого из нас.

До этого мы рассмотрели развитие значения вертикали во взаимоотношении: человек – окружающая среда, начиная с момента рождения и до периода полного взросления. Но сделано это было с некоторой степенью условности, так как уже через некоторое время после рождения абсолютное доминирование вертикали ослабевает, и активное существование происходит с более сильным предощущением других координат пространства. Эти координаты включаются в орбиту человеческой деятельности не сразу, но с определенной очередностью и в соответствии с возрастом.

Известно, что только к четырем месяцам жизни ребенка его взгляд на мир становится по-настоящему активным. Но при этом немного запаздывает (как бы давая укрепиться вертикальным ассоциациям) развитие движений рук. Затем формируется акт хватания. Проявляются первые направленные действия младенца на объект, координированные с глазами. К этому же возрасту относится и начало понимания речи.

В этот период закладывается комплекс ощущений, который в дальнейшем будет иметь огромное значение в жизни человека.

Различают три фазы сагиттального движения: **устремленность** к объекту, **достижение** его и **обладание** им. Сравним с высказыванием у М.А.Чехова: «Во-первых, вы держите незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы притягиваете его к себе В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в него» [32].

Под «проникновением» в объект внимания, наверное, следует понимать не умозрительное представление о нутре предмета, но акт эмпатического[214] слияния субъекта и объекта в единое целое.

Определяя феномен эмпатии, Е.Я. Басин пишет: «Мы понимаем эмпатию как процесс моделирования "Я"... "по образу и подобию" любого другого явления. Это значит, что человек может [как бы] перевоплощаться в образ любого явления, объекта и т.д. Воображенное "Я" формируется в результате перехода самых разнообразных образов из системы "не-Я" в систему "Я", в результате чего образ как бы превращается в "Я", приобретает функции "Я", т.е. может управлять сознанием и поведением. Превращаться в "Я-образы", с которыми идентифицирует себя реальное "Я" человека, могут как образы

---

[13] Существование сагиттали как неотъемлемой части трехмерности игнорирует даже СМ Волконский «Весь мир физический разделяется скрещиванием двух великих линий Перпендикуляр [вертикаль] – нормальное деление широт на Правое и Левое, горизонталь – нормальное деление высот и глубин на Верхнее и Нижнее» Хотя он же, в противоречие себе, указывает на сагиттальные направления.

[14] Эмпатия – вчуствование, способность войти в эмоциональное состояние другого человека, а также субъективное приписывание реальному предмету, включая произведение искусства, своих собственных чувств, представлений и установок.

других людей (реальных или выдуманных), так и образы любых других объектов, в том числе и неодушевленных. Можно с уверенностью предположить, что формирование "Я-образов" (а это означает одновременно и идентификацию с ними) лежит в основе словоупотреблений термина "эмпатия". Итак, **эмпатия – это моделирование "Я" "по образу и подобию" любого другого явления в результате перехода самых разнообразных образов из системы "не-Я" в систему "Я"...»** [1].

Все фазы движения к объекту, объединенные в одно неразрывное целое у взрослого, для ребенка большой период времени настолько раздельны, что соединение их в одну общую цепь требует многих месяцев усилий и тренировок.

Каждая фаза в младенчестве обладает самостоятельной ценностью: направленность – способностью к **ориентации**, достижение – **удовольствием** от самого движения как такового, обладание – **владением**.

Постоянная составляющая сагиттали тоже расположена на уровне носа – самой «выдающейся» частью тела при ползании на четвереньках.

Если в вертикальном периоде значение топоном укладывалось в понятия [как] высоко и [как] низко, то в сагиттальном – [как] **близко спереди** и [как] **близко сзади**.

Все движения по сагиттали условно можно разделить на движение «да» (вперед) и движение «нет» (назад). В раннем детстве эти моменты согласия-несогласия носят совершенно предметный характер. «Да» для ребенка – это, прежде всего, импульсивное **приятие**, которое означает: хочу взять, хочу присвоить (конфету, игрушку и т.п.), а «нет», соответственно, не хочу брать. Если «нет» для взрослого может означать «иное мнение», то для ребенка – это лишь импульсивный отказ от конкретного объекта. Однако детство сохраняется во взрослости, и даже крупный ученый в процессе научной дискуссии, мимически выражает свое несогласие с оппонентом точно так же как младенец, которого насильно кормят манной кашей.

Инстинкт самосохранения заставляет ребенка при встрече с новым предметом начать процесс знакомства с сагиттального «нет», т.е. с неприятия, с отказа. Эта врожденная осторожность, проявленная внешне на микроуровне, в дальнейшем станет общепонятным знаком встречи с новизной. Например, восклицание Фамусова: «Ба, знакомые все лица!» сопряжено вначале с движением, отказа, так как означает неожиданную встречу.

С.М.Волконский отмечал: – «Перед всяким сильным движением вперед отклоняйтесь назад, – это своего рода разбег. Однородное явление наблюдается в области слова. Чем сильнее на вас подействовало то, что вы услышали, тем позднее вы отвечаете: замедление ответа есть то же уклонение назад». И еще: «Подчеркивание, определение (данного, этого предмета) – жест вперед, грудь дающего – выпукла, грудь берущего – вогнута» [6].

Говоря о подобного рода «отказных» сагиттально-пластических моментах в актерской практике, С.М.Эйзенштейн пишет: «И если отказный взмах нужен для удара по шляпке гвоздя, то для "удара" по психике зрителя, когда в нее надо "вонзить" тот или иной сценически выразительный элемент, действие ваше вынуждено прибегнуть к тому же принципу отказа и в той же принципиальной направленности» [33].

В.Э.Мейерхольд сравнивал пластический отказ со стрельбой из лука, когда перед тем как выстрелить (вперед) надо натянуть тетиву (назад).

Все, что вызывает нас на принятие или отказ от решения, выражается в непроизвольном импульсивном движении вперед или назад вдоль сагиттали, в зависимости от силы мотива: всем телом, жестом или взглядом. При этом все формы движения (шаг, жест, поворот головы, взгляд) по сагиттали для всех нас однозначны. Выбор конкретной формы при таком движении зависит лишь от степени значимости объекта и нашего умения владеть собой[15]. Все это – отражение того периода, когда, благодаря развитию собственной активности, у ребенка развивается ощущение своей независимости от взрослых, от вертикали.

«Если отказ есть пластическое "нет!", то легко догадаться, что будет пластическое "да!", – пишет об этом сагиттальном феномене Ю.А.Мочалов. – Театральная практика не выработала наименования этой реакции. И нет, к сожалению, для нее более точного определения, чем устремление. В некоторых случаях может подойти более короткое слово "выпад", но лишь тогда, когда искомый характер движения рывкообразен и сродни выпаду фехтовальному.

Чаще всего мгновенное "да!" есть, по существу, реакция хищника.

Сравним прыжок кошки на внезапно упавшую птицу или бросок чайки на воду с реакцией коровы или лошади на появление пищи. Человека флегматичного справедливо будет уподобить травоядному, тогда как жизненно активного человека – в невульгарном значении слова – хищнику. В самом деле, что есть так называемая хорошая физическая реакция? Например, спортсмена на мяч? Не что иное, как способность хищного зверя переступить через предполагаемое торможение: "Как? Мяч летит мимо меня...".

Что есть хорошая психологическая реакция? Например, умение раньше других сказать: "Я решаюсь!" По существу то же самое.

Осознанное устремление предполагает готовность.

Неосознанное – непосредственность. Это еще один случай реакции устремления: "Ты любишь меня? Да".

Это может быть сказано словом, мощным броском всего тела или даже стремительным перебегом (как это гениально делала Джульетта Улановой), а может быть – едва заметным движением глаз. Но в любом случае это ответное движение к партнеру с подтекстом: "да!"...» [21].

В жизни каждого ребенка, когда он начинает делать первые самостоятельные перемещения в пространстве, например, активно ползает, наступает период, когда само по себе независимое от взрослого движение доставляет огромное наслаждение. Это

---

[15] С.М.Волконский пишет: «Обратите внимание на то, какой оттенок радости сообщается слову Здравствуйте!, когда оно сопровождается движением назад; какой сердечностью, интимностью, окрашивается приветствие высшего к низшему, когда корпус откидывается назад. Как сильные мира сего знают это свойство своего привета, и сколько маленьких людей, во время какой-нибудь церемонии затерянных в толпе, чувствовали себя поднятыми на седьмое небо только потому, что проходившее высокопоставленное лицо, откинувшись назад, произносило такие значительные слова, как "Здравствуйте, любезнейший"».

Отметим, что откидывание назад выражает то, чего в словах пет: «Кого я вижу!, Вы ли это!, Вот приятная неожиданность!».. Т.е. то же самое «нет», но в значении «да» как радостно-кокетливого «Не может быть! Нет, не верю!».

ощущение настолько сильно, что сохраняется до глубокой старости, особенно у тех, кто постоянно испытывает охоту к перемене мест. Для них, любителей прогулок, туристов-пешеходов и путешественников, сам факт перемещения дает то самое наслаждение, о котором Ф.М.Достоевский писал: «Колумб был счастлив не когда открыл Америку, а когда открывал ее».

Мы сохраняем вместе с подсознательной радостью от своей способности ходить и мышечные ощущения, которые очень точно охарактеризовал пианист Г.Коган: «Ребенок, совершая свои первые шаги, "ходит" не только ногами, но и руками, губами, глазами и т.д.». Однако о том, как мы «ходим глазами» – речь позднее.

Сагитталь – координата независимости

В самом начале вертикального периода собственно целенаправленной устремленности к чему-либо еще нет. Ребенок пока и не подозревает, что ему будет доступно самостоятельное приближение к удаленной цели хотя бы потому, что, во-первых, разглядеть далекий предмет не позволяет слабое еще зрение, а, во-вторых, врожденный инстинкт обладания находит свое удовлетворение лишь в пассивном ожидании, так как предметы с помощью взрослых сами попадают к нему в руки.

К слову говоря, осознает ли дитя, что игрушка, которую дал ему взрослый, – предмет самостоятельный и не является пищей? Первичные прообразы сагиттали: «да, хочу съесть, вкусно» (притягивание предмета ко рту) и «нет, не хочу съесть, невкусно» (движение в обратном направлении). Понять, что не каждый предмет служит для того, чтобы его съели, ребенку дано не сразу. Еще и поэтому устремления к объектам внешнего мира, даже у повзрослевшего малыша, поначалу носят еще неустойчивый характер и часто переходят в вертикальную направленность (просьбу, а порой и требование). Эти объекты еще существуют в восприятии ребенка как элементы связи между его телом и телом взрослого.

Со временем, благодаря развитию собственной активности и возможности воздействовать на тот или иной предмет (бросить, сломать, порвать и т.п.), развивается смутное ощущение не только зависимости предмета от себя, но и своей собственной, пока эпизодической, **независимости** от взрослых в ином, отличном от вертикали, измерении.

Самостоятельное воздействие на какой-либо предмет сродни перерезанию некоторой «социальной» пуповины – прерывание былой нерушимой связи двух тел: взрослого и ребенка.

Очень важный поступок – желание вырваться из рук взрослого. Это означает, что ребенку уже известно и желанно другое измерение нашего пространства, где он гораздо **более самостоятелен и деятелен**.

Четыре потенции выделил Леонардо: тяжесть, сила, движение и удар. И если первые две потенции уже освоены в вертикали, то вторая пара только начинает постигаться.

Познание ребенком сагиттали как образование второго ансамбля ассоциаций в первое время связано с узнаванием того, что мир неодномерен. Еще движение вдоль

понимается как движение в буквальном смысле **поперек** (вертикали), **вопреки** (взрослому). Просто в данном случае ребенку хочется тратить избыток энергии. Но куда? Вверх невозможно, так как малыш еще не умеет вставать. Вниз, но он и так внизу. Поэтому – **только вперед**. Как часто, пытаясь избавиться от гнетущей тяжести депрессии (от лат. *depressio* – **подавление!**), мы говорим себе: «Вперед!», не имея в виду никакой конкретно цели. В возврате в тот далекий возраст пусть бесцельных, но **свободных от вертикальной власти** перемещений, мы часто находим отдохновение.

Первые движения ребенка вперед бесцельны, но не бессмысленны. Главный их смысл заключается в **освоении второго измерения** как такового, в удовольствии просто поползать. И только некоторое время спустя движение ребенка становится устремленным к объекту.

Первичное достижение цели связано с тратой энергии на преодоление расстояния до объекта. Количество затраченной энергии в этот период зависит как от степени умения передвигаться, так и от сложности препятствий, которые приходится преодолевать, включая длину пути и тормозящую, депрессивную вертикальную силу тяжести собственного тела. Здесь важно учитывать различия в ощущении ребенком получаемой энергии от затрачиваемой.

Закон эмоционального притяжения

Всем и в любом возрасте известно, что энергия, получаемая нами с пищей, в первый период воспринимается как подавляющее активность чувство сытости, но лишь в просвещенном сознании взрослого соотносится с количеством белков, жиров и углеводов. Взрослый способен уставать и мечтать об отдыхе. Ребенок воспринимает усталость как расходование энергии стимула и ищет не отдых, а другой стимул. Ему кажется, что он лишь растратчик энергии притяжения, излучаемой объектом, который стал стимулом его поведения, и может бесконечно тратить ее – было бы стимулов побольше. Интерес к тому или иному объекту продолжается столько, на сколько хватает энергии, как бы этим объектом в нас порожденной. Такое состояние чаще характеризуется фразой «не замечать усталости», реже – «вдохновением».

С этим связано одно из самых характерных проявлений состояния сознания где субъект не отделяет себя от объектов внешнего мира и потому еще, что ощущает свое *Я* носителем, растратчиком энергии объектов, которые в силу своей притягательности, кажется, излучают ее именно на него.

Здесь действует своеобразный закон силы **эмоционального притяжения**, принцип которого гласит: «Насколько мне интересен и желателен объект, настолько и я интересен и желателен объекту». Признаки существования этого закона можно найти в нашей речи, когда мы говорим о чем-то **притягательном, зовущем, манящем** и т.п.

Обращение за помощью ко взрослому при достижении сагиттальной цели это не только прообраз инструментальной деятельности, но и обращение к источнику потенциальной энергии движения.

Вертикальный период характеризуется практически полной пассивностью ребенка, и количество полученной им энергии значительно больше ее активной траты. Если к

этому добавить «кандальное» пеленание, то вообще не понятно куда, кроме как на переваривание пищи, рост и крик, эта энергия тратится.

Иное дело – сагиттальный период. Если вертикаль функционирует здесь как физиологический **источник** двигательной энергии, то сагитталь есть вектор **траты** этой энергии.

Поднятый на руки взрослым, уже достаточно хорошо умеющий ходить ребенок, когда «с высоты своего положения» замечает нечто привлекательное внизу, начинает активно вырываться из плена, требуя, чтобы его отпустили. И чем дольше длится противодействие взрослого, тем «запретный плод» начинает манить к себе все более и более, накапливая в душе свою притягательную силу. Ассоциация с верхом как источником физиологической энергии дополняется ассоциацией с источником энергии психологической. Верх в этом случае служит местом, где копятся силы перед решительным броском по сагиттали.

Но вот ребенка спустили на пол, и почти истерическая его потенциальная энергия становится в буквальном смысле кинетической (т.е. двигательной).

Низ в этом случае начало перехода потенциальной энергии в кинетическую, реализуемую в силе эмоционального притяжения – ребенок наконец устремляется к вожделенному объекту. И чем дольше удерживали его на руках, тем активнее будет это устремление. Можно предположить, что проявление земного тяготения, познанного ребенком в вертикальном периоде, связывается ассоциативно и с «притягательностью» объекта. Однако, если физическое тяготение, как мы отмечали, связано с отрицательными эмоциями, то тяготение по сагиттали, т.е. по вектору независимости, ассоциировано с эмоциями положительными.

Чем дальше расположен по сагиттали объект, чем он притягательней, тем большую энергию для его достижения надо получить сверху. Отмечается энергетическая двухмерность: получаю по вертикали, трачу по сагиттали. Таким образом, вертикаль отражает потенцию, сагитталь – кинетику.

Думается, что этим объясняется непонятная, с первого взгляда, игра, заключающаяся в постоянном «Возьми меня на руки!» (или заползание на колени взрослого) и, почти тут же, требование свободы. Отпущенный с рук ребенок стремглав бежит до первого попавшегося на сагиттали объекта – и все повторяется вновь.

На начальном этапе развития получение и трата энергии носят импульсивный характер. В этом проявляется как бы атавизм вертикального периода. Вспомните эпизоды осознания своего Я через бросание предмета вниз. В начале сагиттального периода трата энергии также весьма импульсивна, так как энергия расходуется лишь на кратковременные прямолинейные движения по направлению к вожделенному объекту.

Здесь уместно различить два сагиттальных характера движения к объекту или от него: по внешнему приказу и по собственному желанию, т.е. приказу внутреннему. Это объясняется тем, что приказы взрослых на начальном этапе развития ребенка носят односложный характер, рассчитанный на импульсивное выполнение: «подойди, положи, возьми, принеси...», но, увы, чаще: «не ходи, вернись, не смей, нельзя, отдай, не бери, стой..» и т.п.

Однако со временем взрослому всевластию приходит конец. Тому пример непослушание, связанное с активным сагиттальным контрвертикальным действием, которое проявляется в импульсивном бунте убегающего ребенка, протестующего против запретов взрослого. Причем, чем сильнее запрет, тем активнее реакция.

Искусственное сдерживание извне непроизвольных устремлений ребенка через некоторое время сменяют **самозапреты** – усвоенные нормы поведения. Эти волевые усилия ни у ребенка, ни у взрослого, как известно, не отменяют желаний. «Запретный плод» – самый потенциально заряженный объект.

Очевидно, что первое волевое усилие есть отказ от траты, излучаемой вожделенным объектом энергии, на которую наложено вертикальное вето.

Где находится источник этой энергии? Ищите наверху.

И действительно, у ребенка импульс энергии, полученный от желанного, но запретного объекта, сохраняется уже как бы **в отрыве от самого этого объекта и выходит из непосредственного поля зрения**.

Со временем наступает момент, когда ребенок отказывается от немедленной траты энергии, полученной от запрещенного объекта. Но разве запрет способен отменить притягательность? Она, эта притягательность, может уйти глубоко в подсознание, но не исчезнуть. Встает вопрос, что с этим, отделенным от источника, запасом энергии делать? Приходится потратить его на другой объект. Поэтому очень часто энергия тратится на совершение поступка, с точки зрения взрослого, абсурдного. Но в данном случае происходит замещение не столько одного действия другим, сколько **замещение одних объектов внимания на другие**[16].

Стоит только вспомнить поведение каждого из нас, как станет ясно, что сублимированные объекты внимания встречаются нам на каждом шагу. Всем известно то, что мы называем «отвести глаза», дабы скрыть свою заинтересованность чем-либо. (Это особенно знакомо мужчинам-пассажирам метро в летнее время). В самом деле, нельзя отвести глаза от одного объекта внимания и при этом не перевести взгляд на другой объект – объект сублимации. Но об этом дальше.

А сейчас нам важно обратиться к поведению ребенка в сагиттальной системе «близко–далеко». Очевидно, что чем дальше объект, тем большее усилие необходимо для того, чтобы приблизиться к нему.

Достижение

Мы не случайно называем так успех. В этом прослеживается память о знаменательном моменте в жизни каждого из нас, когда он, пусть ползком, но уже самостоятельно, без чьей-либо помощи успел приблизиться к желанному предмету, пока тот не изменил своего местоположения. С первым успехом бесцельные броски по сагиттали сменяются достижением цели, а перемещения в пространстве – **целенаправленными движениями.**

[16] Более подробно это будет рассмотрено в разделе, посвященном топоном-ному вниманию.

Здесь же обнаруживаются и первые ощущения своей, пока неполной, раздельности со взрослым. Если по вертикали, чтобы избежать неприятного чувства отторгнутости от главного объекта внимания – взрослого, ребенок просится на руки, но уже по сагиттали он самостоятельно устремлен к воссоединению с объектом в единое целое. Т.е. теперь былое унизительное упрашивание сменила возможность действовать автономно и на одном иерархическом уровне с объектом: самостоятельно выбирать движение во имя единения к объекту или нет.

«Дети во всем зависят от взрослых и материально и в иных отношениях – взрослые позволяют или не позволяют делать то-то и то-то. **Позади** у детей очень мало воспоминаний, а **впереди** необъятно много, так, что будущее теряется за горизонтом и выглядит смутным, неопределенным и несколько фантастичным» [30]. На первых этапах освоения сагиттали ребенок проявляет себя как максималист. Интерес к предмету вызывает полную амплитуду движения к нему: малыша пока может удовлетворить лишь то, что можно потрогать. И только когда будет, наконец, усвоено это знаменитое вертикальное «нельзя!», наступит момент **свертывания** передвижения сначала **в импульсивную первую фазу движения** к объекту, потом лишь **в наклон корпуса**, затем в только устремленный (часто с грустью и тоской) **взгляд**.

Свертывание сагиттальных движений происходит, разумеется, не только в результате запретов. О какой-то предмет ребенок обжегся или поранился, к другому просто ослаб интерес. Но стоит только кому-то из них попасть в поле зрения, как совершается микросагиттальное движение. Например, импульсивное отстранение от опасного предмета.

Отстранение – движение обратное достижению, получается у малыша не сразу, так как отползти гораздо труднее, чем приползти. Но при умении ходить, отстранение совершается так же легко, как и достижение.

Первые **заранее продуманные** действия-гипотезы также начинают совершаться по сагиттали. С этого момента:

– во-первых, расстояние до объекта само по себе информирует о том, сколько энергии потратится на проползание, а потом прохождение и пробегание;

– во-вторых, любое препятствие требует заранее обдуманного способа его преодоления;

– и, в-третьих, необходимо ответить себе на вопрос: стоит ли данный объект того, чтобы к нему приближаться, с учетом первого и второго.

Следует отметить, что еще очень долго у детей сохраняется самоценность движений по сагиттали как полноценного вида деятельности. «Куда пойдем?» и «Что будем делать?» у подростков часто означает одно и то же.

С механизмом проектирования собственных устремлений к объекту тесно связаны первые **понятия о времени**:

будет – предощущение движения к объекту;

есть – эмпатическое слияние с объектом;

было – память о проделанном пути.

Мы былое называем прошедшим. Будущее – предстоящим. Что же есть настоящее?

Это Я и подчиненный мне или властный объект. На-стоящее (над-стоящее) вертикально. Смотря, кто над кем над-стоит. Если объект надо мной, значит я коплю энергию перед достижением, и эту энергию надо потратить.

Если Я над объектом, значит достижение свершилось, и энергия уже потрачена. И теперь надо, ожидая благосклонного (благо-сверху-вниз-наклонного) дозволения от более высокого «Некто», накопить и потратить энергию на что-нибудь еще. Здесь одна из причин частой переключаемости внимания у детей с одного объекта на другой. И чем чаще этот «Некто» возникает над ребенком, тем более переключаемость внимания и тем менее ребенок сосредоточен на чем-нибудь одном. (Это знают все родители).

С возрастом «Некто» замещается на «Нечто», сохраняя свое вертикальное топонимическое значение. К этому «Нечто» и устремляем мы свой взор, закатывая глаза, в извечном вопросе «Что делать?», т.е. по какому пути пойти?

Отсутствие перспективы в детских рисунках, кроме сохранения вертикальной иерархической зависимости объектов, о чем мы уже говорили, означает еще и то, что **все изображенные объекты воспринимаются ребенком как реально достигнутые и им обладаемые**. При соблюдении одной из важнейших отличительных черт сагиттали – уменьшение предмета с его удалением и наоборот, для ребенка возник бы пока неразрешимый для негр парадокс: объект и достигнут и, одновременно, отдален. И как можно уже обладать тем, что расположено еще далеко?

Иными словами, до тех пор пока для ребенка (равно как и для взрослых художников многих прошлых эпох) **изображаемый предмет неотделим в сознании от его реального прототипа, закон перспективы соблюдаться не может** в силу первичного значения сагиттали как комплекса ассоциаций вокруг понятий «устремленности к цели» (или просто «устремленности»), «достигнутости», «обладания».

В давние времена при кочевом образе жизни перемещения в пространстве были основой основ существования человека. И комплекс детских ассоциаций из сагиттального периода так же легко, как и из вертикального переходил без помех в мир взрослых. Долго – длинно, скоро – коротко. **Психологическое время – сагиттально**.

Нас не смущает, что близкие нам люди могут быть от нас далеко (даже в другой стране), а далекие совсем рядом, за одним обеденным столом. Эта образность нашей речи – отражение уже не внешней сагиттали, но тождественного ей комплекса сагиттальных ассоциаций, т.е. **сагиттали внутреннего пространства**.

В визуальных видах искусства сагитталь внутреннего пространства переводится в реальный план пространства внешнего. Так, Леонардо да Винчи говорил, что на картине наиболее значимые фигуры должны быть приближены к зрителю, а менее значимые – отдалены. Поэтому композиция картины А.А. Иванова «Явление Христа народу», где фигура Христа впервые была отодвинута на самый дальний план, – это акт прощания Художника с многовековым периодом в живописи, связанным со скрупулезно точным воспроизведением во внешнем пространстве пространства внутреннего.

К слову говоря, в силу «инфантильной сагиттальности» все обрядовые рисунки не только не могут, но и не должны соблюдать закон прямой перспективы, должны

стремиться к обратной перспективе с ее пространственно-философским утверждением: **все доступное – далеко, все недоступное – близко.**

По мере взросления в жизнь ребенка, дополняя вертикальный период общения со взрослыми, входит сагиттальный период общения со сверстниками. Одновременно к комплексу вертикальных ассоциаций взаимодействия с властными людьми добавляется сагиттальный комплекс ассоциаций общения с равными себе.

Чтобы лучше понять структуру этого периода, необходимо согласиться с тем, что до сих пор мы, по существу, рассматривали только одну часть сагиттали – **фронт**, т.е. то, что находится перед человеком.

Теперь же мы обратимся к сагиттали целиком, включая и то, что находится сзади, т.е. тыл.

Раньше мы определили, что зона видимого недоступного «высоко» являлась миром, в котором обитали взрослые. В сагиттальном периоде, особенно в те моменты, когда внимание и движение ребенка направлено исключительно к тому или иному фронтальному объекту, **тормозящая (останавливающая) его сила взрослого приходит из зоны, расположенной вне видимости – сзади**.

Когда рука взрослого останавливает малыша, готового погладить облезлую бродячую собаку или шагнуть в лужу, то самый момент остановки ребенок воспринимает как дидактический импульс, пришедший сзади. При этом часто сила, пришедшая с тыла, привычно переносит его по вертикали на руки взрослого.

Так, первые табу при самостоятельном вхождении в мир приходят к нам с тыла. Прошлое – это опыт «нет», будущее – это априорное «да». Э.Хемингуэй говорил, что никакой старческой мудрости не существует, но есть осторожность.

Условнорефлекторная природа связывает табу с ощущением его прихода сзади. Это случается в возрасте, когда уже не ста, а всего лишь десятка повторений достаточно для возникновения устойчивой условнорефлекторной связи, которая в глубинах подсознания останется на всю жизнь. И здесь, как и в вертикали, «Некто» замещается, сохраняя свое значение, на «Нечто».

Итак, фронт ассоциируется с притяжением, тыл – с отторжением.

Но вертикальное «нет» отличается от сагиттального. Если в первом случае оно связано с **отниманием** предмета взрослым, часто с полным исчезновением его из поля зрения, то сагиттальное «нет» – это **запрет на движение** к объекту, который, тем не менее, продолжает оставаться зримым.

Движение взгляда ребенка по сагиттали двухмерно, так как одновременно сопровождается взглядом по вертикали. В этом легко убедиться и взрослому. Перенесите взгляд с этой строки на противоположную от вас стену комнаты и обратите внимание на движение ваших век.

Характерно, что при переносе взгляда по сагиттали с одновременным переносом его по вертикали, у ребенка все вертикальные ассоциации подкрепляются. Так, во время игры с предметами он от более доступного, более «своего» предмета переносит взгляд к дальнему, более «чужому» снизу вверх, поднимая веки или голову (точно так, как это сделали сейчас и вы) и наоборот. А в том случае, когда надо получить разрешение на

движение к удаленному объекту, переносит взгляд с лица взрослого на этот объект сверху вниз и наоборот.

Все это очень существенно и пригодится нам, когда мы позднее будем рассматривать вопросы, связанные с пространственной композицией в визуальном искусстве.

Сагиттальный обзор

Как известно, угол зрения человека равен 120°. Стрелки часов, например, расположены под таким углом ровно в 4 часа. Это означает, что в каждый момент времени любой из нас видит только 1/3 окружающего пространства. Два собеседника, стоящих лицом друг к другу, соответственно видят вместе только 2/3 этого же пространства. Если представить часы с четырьмя стрелками, то одна пара их в этом случае укажет на 4 часа, а другая – на 8 часов 20 минут. И только для трех человек пространство их непосредственного общения (угол третьего – 11 часов 40 минут) в совокупности лишено *terra incognita*. При этом должно быть выполнено одно условие: все должны стоять лицом друг к другу так, чтобы их плечи совпадали со сторонами воображаемого равностороннего треугольника.

Мы не будем здесь обращаться к ситуации, когда:

«Лицом к лицу
Лица не увидать.
Большое видится на расстоянье».

(Здесь все, сказанное С.А.Есениным, замечательно афористично и верно. Разве только третья строка не имеет никакого отношения к первым двум.)

Не в этом ли атоме объективно-всесторонней информированности при общении кроется тяга интеллекта к философской триаде? Не потому ли Дон Кихот и Санчо Панса, Дон Гуан и Лепорелло, Остап Бендер и Воробьянинов, Пантагрюэль и Панург, Хлестаков и Осип, и многие, многие другие все время находятся в поисках третьего персонажа, а когда находят – «все тут и начинается»? Именно на треугольнике базируется композиционное ядро и во всех визуальных видах искусства.

Рассмотрим самый распространенный случай непосредственного общения людей, обращенных друг к другу.

«Когда я созерцаю цельного человека, находящегося вне и против меня, наши конкретные действительно переживаемые кругозоры не совпадают. Ведь в каждый момент... я всегда буду видеть и знать нечто, чего он [созерцаемый мной человек] со своего места вне и против меня видеть не может... мир за его спиной, целый ряд предметов и отношений, которые при том или ином взаимоотношении нашем доступны мне и не доступны ему. Когда мы глядим друг на друга, два разных мира отражаются в зрачках наших глаз. Можно, приняв соответствующее положение, свести к минимуму это различие кругозоров, но нужно слиться воедино, стать одним человеком, чтобы вовсе его уничтожить.

Этот всегда наличный по отношению ко всякому другому человеку избыток моего видения, Знания, обладания обусловлен единственностью и незаместимостью моего

места в мире: ведь на этом месте в это время в данной совокупности обстоятельств я единственный нахожусь – все другие люди вне меня» [2].

Итак, **фронт при общении – это область общих объектов. Тыл – это мое прошлое и в то же самое время будущее того, с кем я нахожусь в контакте** (если там, у меня за спиной, есть интересующий его объект, о котором или я только помню, или не ведаю вовсе). Благодаря тому, что часть меня, т.е. часть моей сагиттали более доступна в восприятии не мне, но другому, происходит наше психологическое **взаимопроникновение**.

Но то, что будущее одного кажется в прошлом другого (фронт и тыл каждого противоположны друг другу), то что у него будет, то у меня как бы уже было – источник инфантильного консерватизма и апломба каждого из нас. Чтобы не отрицать, а, наоборот, согласиться с планами собеседника, достаточно оглянуться, и его будущее станет нашим общим.

Тыл – область моей незащищенности. Я, как и древний человек, не могу увидеть опасности сзади. Мой дозорный – передо мной. Да простит меня читатель за сравнение, которое я сейчас приведу. Акт высшего дружелюбия у обезьян состоит в поиске блох на спине у соплеменника, т.е. в недоступной для него зоне.

Тыл – невидимая для каждого из нас область, принадлежащая в то же время каждому из нас. То, что мы доверяем эту зону нашему собеседнику – это и надежда на помощь другого, и наша открытость ему, и важное условие общественности человека.

Стоит только оглянуться.

«Любовь – это когда смотрят не друг на друга, но в одну сторону» (ГЛорка).

В том, что тыл – это прошлое (т.е. уже пройденная часть пути) и, одновременно, область нашей незащищенности, нет противоречия. Ведь все наши сокровенные и часто греховные тайны находятся в прошлом. Именно на выявлении давних эпизодов жизни каждого из нас основан психоанализ. В нем, в нашем прошлом, где столько ошибок и разочарований, – источник уныния, угрызений совести и раскаяния.

Каждому из нас есть что таить. И в угрозе разоблачения, т.е. в переносе этого из тыла на фронт, на всеобщее обозрение – наша психологическая незащищенность.

Известно, какое огромное значение имеет в визуальном искусстве фон, т.е. тыл из представленных зрителю объектов. Фон – это изображение окружающей среды героев. Но он же **образ их прошлого**, всего пережитого (т.е. оставленного позади) ими. Всего того, что сейчас мы ведаем о них лучше и полнее, чем они сами о себе. **Фон – это художественный образ психоанализа героя, совершаемый зрителем**. При этом очень важно, что в роли фона может оказаться и другой человек, расположенный за спиной стоящего впереди. И тогда он, стоящий за спиной, являет нам не только себя, но и персонифицирует в себе прошлое того, кто находится перед ним и лицом обращен к нам, зрителям.

Сагитталь в речи

Приведем слова и выражения, обозначающие сагиттальные действия и ассоциации.

ФРОНТ или **ДВИЖЕНИЕ ВПЕРЕД**: *будущее, будет; предстоять; притягательно; привлекательно; возможность, можно, да; быстро, коротко; долго, длинно; вперед; идти, стремиться к намеченной цели; близость; доступно; достижимо.*

ДВИЖЕНИЕ НАЗАД или **ОТСУТСТВИЕ ДВИЖЕНИЯ**: *отстраненность; нельзя, постой; воротить, вернуть, возвратить; отступить [от намеченной цели]; попятиться [отказаться]; отталкивающе [безобразно]; недоступно; недостижимо.*

ТЫЛ: *прошлое; былое; прошедшее; оглянуться [сверить с личным опытом]; обернуться (1) [превратиться]; незащищенность [возможность нападения сзади]; оглянуться, обернуться (2), вернуться назад [пересмотреть свое решение]*.

Очевидно, что круг ассоциаций со вторым вектором психологического пространства приведенным перечислением не ограничивается.

Вот совершенно сагиттальное стихотворение Ф.И.Тютчева.

Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей метет.
И рад ли ты или не рад,
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!
Знакомый звук нам ветер принес:
Любовь последняя прости...
За нами много, много слез,
Туман, безвестность впереди!
«О, оглянися, о, постой,
Куда бежать, зачем бежать?...
Любовь осталась за тобой,
Где ж в мире лучшего сыскать?
Любовь осталась за тобой,
В слезах, с отчаяньем в груди...
О, сжалься над своей тоской,
Свое блаженство пощади!
Блаженство стольких, стольких дней
Себе на память приведи...
Все милое душе твоей
Ты покидаешь на пути!».
Не время выкликать теней:
И так уж мрачен этот час.
Усопших образ тем страшней,
Чем в жизни был милей для нас.
Из края в край, из града в град
Могучий вихрь людей метет,
И рад ли ты или не рад,
Не спросит он... Вперед, вперед!

Некоторые итоги

В сагиттальный период, так же как и в вертикальный, в подсознании каждого из нас формируется некоторая совокупность общих (стереотипных) ассоциаций, связанных с конкретным и ограниченным набором однотипных по содержанию проявлений внешнего мира.

Часть этих ассоциаций относится к набору под условным названием «фронт», другая – «тыл». Вместе они объединены тем, что можно назвать сагиттально-ассоциативным комплексом, т.е. подсознательной сагиттalью.

Этот комплекс начинает возникать с первых дней самостоятельных, целенаправленных движений ребенка и находит свое подкрепление со временем в его партнерских взаимоотношениях с предметами, со взрослыми и, особенно, со сверстниками, а позднее со всеми элементами внешней среды, включая сферу культуры.

Мы определили здесь три основные этапа.

Первый этап начинается с периода активного ползанья и ощущения своей все возрастающей независимости от взрослого, заканчиваясь началом самостоятельного и уверенного прямохождения. К этому моменту все ассоциации, связанные с вертикалью, уже вошли «в плоть и кровь», а сагиттальные только начинают формироваться. Поэтому естественно, что некоторые формы приобретения пространственного опыта переносятся из вертикального в сагиттальный период.

Главная из них – **импульсивность поступков** и иерархический принцип значимости: **далеко – близко, доступно – недоступно, достижимо или недостижимо** и т.д.

В сагиттали, так же как и в вертикали, иерархичность значений тесно связана с количеством затраченной энергии. Разница заключается в том, что если **в вертикальном периоде энергия – это конкретная физическая сила воздействия, то в сагиттали – это внутренняя, эмоционально-образная сила действия.**

На втором этапе сагиттальные ассоциации закладываются на уровне спонтанного неориентированного маршрута и потому есть не более, чем ощущение своего **иррационального сагиттально-динамического** Я (в отличие от социального вертикально-статического).

«Освобождение от родительского влияния становится возможным только тогда, когда человек достигает независимости, т.е. приобретает умение жить "включенным" в настоящее, действовать спонтанно и достигать близости с другими людьми. Некоторые счастливые люди обладают свойством, которое выходит за пределы всех классификаций поведения. Это свойство "включенности" в настоящее. Другое их свойство, гораздо более важное, чем любое предварительное планирование, – спонтанность», – пишет Э.Берн [4].

Значение сагиттали как абстрактной независимости вступает в конфликт «борьбы за свободу» с вертикалью, успех которой визуально проявляется в диагональном векторе: **чем меньше угол этого вектора по отношению к сагиттали, тем выше степень свободы**. Это обстоятельство, кроме всего прочего, еще более закрепляет весь вертикальный комплекс ассоциаций.

Третий этап наступает с момента самостоятельного достижения объекта и до начала аналитической манипуляции с двумя объектами, т.е. до того момента, когда происходит начало овладения горизонталью, о чем будет сказано позднее.

Как и во время овладения вертикалью ребенок сначала методично бросает предметы вниз, а затем, подражая взрослым – вверх, так и в сагиттальном периоде происходит нечто подобное: казалось бы, бессмысленное методичное перемещение игрушки от себя и к себе на самом деле есть овладение вторым измерением, т.е. объективизация психологической сагиттали.

Вертикально-сагиттальная плоскость

Как мы определили ранее, вертикаль ассоциативных пространств (внешнего и внутреннего) представляет из себя систему, где сверху вниз происходит подчиненность, управление одного объекта другим и существуют иерархические связи: маленький ребенок – игрушка, подросток – меньший ребенок, взрослый – ребенок и т.д. Кроме того, в абстрагировании от своего *Я* здесь же по вертикали существует подобная ей иерархия: небо (стихия) – люди, начальник – подчиненный, государство – город и т.п.

Мы условились также каждую значимую точку на вертикали называть «топономой», например, **отец и старший брат – это две топономы, первая из которых расположена выше второй**.

Рассматривая вторую координату внешнего и внутреннего пространств – сагитталь, мы также определили ее как координату личной независимости, свободы движения, состоящую из топоном, каждая из которых по фронту обозначает степень близости к объекту и, тем самым, количество энергии, которую необходимо затратить на преодоление пути при достижении цели.

Отмечен был и феномен сложившейся в раннем, детстве иллюзии энергетического воздействия объекта как его некоторая «притягательность», «привлекательность» (вертикальный опыт силы земного притяжения), что по существу есть стимул движения к объекту.

Таким образом, как и в конкретном физическом пространстве, здесь между двумя топономными координатами лежит топономная плоскость. Это некоторая ассоциативная плоскость, континуум двухмерных топоном, каждая из которых скоординирована по паре одномерных топоном – вертикальной и сагиттальной.

Рассмотрим поговорку: «Плох тот солдат, который не мечтает стать генералом». Безусловно, здесь топонома внутренней вертикали солдата – «генерал» – расположена значительно выше топономы «рядовой», и мы можем определить две сагиттальные топономы: где субъект – «рядовой», а объект-цель – «генерал»..

Но со словом «генерал» может быть связана и другая ассоциация, например у сына генерала. Рассмотрим условное графическое изображение вертикально-сагиттальной плоскости внутреннего пространства относительно каждой ассоциации (рис. 4).

По одномерным (вертикальной и сагиттальной) топономам рядового на условном изображении вертикально-сагиттальной плоскости внутреннего пространства скоординирована двухмерная топонома «генерал-1», по упомянутой пословице о мечте

солдата. Это то, что называется «высокая цель». Здесь видно сочетание образовавшейся топономы на плоскости как чего-то буквально иерархически высокого и одновременно требующего долгого пути к желанной цели.

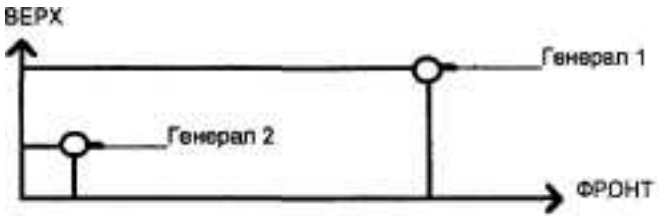


Рис.4

Топонома «генерал-2» – это, очевидно, комплекс ассоциаций сына генерала, для которого обладатель большого чина не более чем близкий человек (сагитталь) и глава семьи (вертикаль).

Таким образом, мы видим, что **обнаружив, Где на приведенной ассоциативной плоскости расположена двухмерная топонома, мы можем определить комплекс ассоциаций субъекта, связанных с тем или иным объектом**, и даже догадаться к кому из названных персонажей эти выраженные графически ассоциации относятся.

Иначе говоря, **для передачи сообщения о своем отношении к объекту достаточно указать его место на ассоциативной плоскости психологического пространства**.

Как это сделать? Так же, как мы это делаем постоянно: сопровождая произнесенные слова жестом или взглядом и указывая тем самым во внешнем пространстве, как в пространстве внутреннем скоординирована наша ассоциация. А так как координаты внутреннего пространства у всех нас по своему ассоциативному значению общие, то отношение каждого из нас к тому или иному объекту, факту, событию выявляется со всей очевидностью в конкретной топономе, на которую указывает направление того самого простого сокращения мышц, о котором говорил И.М.Сеченов.

Таким образом происходит как бы проекция внутреннего пространства во внешнее, т.е. процесс обратный формированию комплекса ассоциаций внутреннего пространства, его вертикали и сагиттали.

Это «перекачивание» топоном из внешнего пространства во внутреннее и наоборот, по мере накопления жизненного опыта, происходит у нас постоянно. Для тех же чья профессия – пространственные виды искусства, этот процесс является основным при создании композиций в живописи, пластического и мизансценического решения в театре. Вот почему не все равно где и как относительно друг друга расположены предметы, например, в натюрморте. Эти предметы, будь то цветы или фрукты, есть знаки топоном внутреннего пространства художника, намеки на те ассоциации, которые несут в себе эти топономы.

Однако с более полной картиной сопряжения внутреннего и внешнего пространства мы можем встретиться, имея представление уже не о двух, но о трех координатах, последняя из которых горизонталь, т.е. когда в сфере восприятия ребенка

ассоциативное пространство становится полностью адекватно обычному, т.е. трехмерным.

В заключение этого раздела позволим себе сделать следующий вывод. **Движения по сагиттали изначально носят импульсивный, спонтанный характер, а затем полностью подчинены, прежде всего, эмпатическому желанию слиться с объектом в одно целое**. Потому мы можем говорить о ней как **об иррациональной связи** в структуре непосредственного общения, равно как и в сфере внутреннего пространства.

Необходимо также и указать на горизонтальную зону ближайшего развития в сагиттальный период развития ребенка. Совместные «тихие» игры взрослого и ребенка (конструирование из предметов, обучение обращению с куклой и т.п.) подготавливают почву для овладения третьим измерением психологического пространства.

Глава 3. Психологическая горизонталь

Формирование горизонтального комплекса ассоциаций происходит после образования вертикального и сагиттального. Причем этот ансамбль ассоциаций также имеет свою принципиальную особенность.

Если комплексы ассоциаций двух других измерений формируются практически одинаково у всех людей, то в последнем случае – в тесной связи с **индивидуальными** особенностями конкретного человека.

Главное, что отличает горизонталь от вертикали и сагиттали – это то, что она не является вектором движения. Мы можем подняться и опуститься, пойти вперед или попятиться, но переместить свое тело в ширину невозможно, идти же боком противоестественно и нецелесообразно. Индивидуальная горизонталь каждого из нас и в сфере нашего же субъективного восприятия – вектор статичности.

Горизонтальная асимметрия

Различие ассоциаций между понятиями «лево» и "право" вплотную связано с функциональной асимметрией двух полушарий головного мозга. Причем эта зависимость обнаружена благодаря догадке врача П. Брока совсем недавно – чуть более 150 лет тому назад. Но и сегодня основная причина преобладания правой руки над левой нам практически неизвестна. Поэтому здесь мы будем говорить не столько о причине горизонтальной асимметрии, сколько о ее следствии.

Намек на асимметричность как на художественно-выразительное средство сделал еще Ф. Ланг (1727 г.): «Правой рукой в сценическом действии должно пользоваться главным образом. Делать жесты следует преимущественно правой рукой. Я говорю это не в том смысле, что левая должна быть все время неподвижна, но что для пластического выражения того, что требует существо речи, она должна только помогать правой руке, однако, порою левая должна оставаться в полном покое и действовать должна одна только правая рука» [29].

Тем не менее, то, что система «право-лево» еще относительно недавно в необходимой полноте обратила на себя внимание в искусстве, иллюстрирует следующее высказывание Е.П. Валукина: «Необходимо соразмерно и точно, в едином темпе с движениями всего тела владеть своими руками. Важное значение в этом смысле имеют новые определения "ведущей" и "ведомой" руки.

В работах многих авторов, посвященных методике преподавания классического танца, не было определения "ведущей" и "ведомой" руки. Однако сама практика педагогической и репетиционной работы, которая требует бережного сохранения классического наследия и сравнимая с работой реставратора, потребовала введения этих понятий. Научный анализ движений классического танца позволил точно определить закономерности построения поз, перевода рук из позиции в позицию относительно "ведущей" или "ведомой" руки» [5]_-

Разумеется, асимметричность, ассоциативно связанная у нас с различием «ведущей» (чаще всего правой) руки и «ведомой» (обычно левой), проявляет себя не только в этом. Рассмотрим ее психологические аспекты подробнее.

Очевидно, что симметричность двух объектов можно рассматривать относительно оси симметрии, расположенной в любом направлении. Но в повседневности мы чаще пользуемся осью, по которой расположено наше тело, и рассматриваем предметы в их естественном положении, т.е. так, как мы их привыкли видеть.

Рассмотреть симметрию по сагиттали, где осью являешься ты сам, невозможно. Остаются две основные координаты, относительно которых возможно рассмотрение симметричности объектов. Это **вертикаль и горизонталь**.

Очевидно, что из всех вариантов расположения симметрии (рис. 5 и 6), естественней выглядит горизонтальная. Попробуем разобраться, почему это так.

Наиболее актуальными для человека в подавляющем количестве случаев (на заре цивилизации и сейчас) остаются именно горизонтальные симметрии и асимметрии.

Тело человека практически симметрично, когда расположено лицом или спиной по отношению к другому человеку. Таким образом, **симметрия человека, повернутого в фас, стала как бы знаком встречи, прихода, а симметрия со спины – прощания, ухода**. И наоборот, асимметрия фигуры, расположенной в профиль, знак «**мимо**» – ни встреча, ни разлука.

Оставаясь многие тысячелетия «мерилом всех вещей», человек в отношении естественного и рукотворного миров, созерцая или искусственно создавая горизонтальную симметричность, не следовал эстетической потребности. Симметрия для него была, прежде всего, этична. Именно в силу этих сложившихся исторически установок все объекты имеющие симметрию (или почти симметрию) своих правых и левых сторон кажутся напрямую обращенными к нам. Вот почему даже практически асимметричные (прежде всего, горизонтально) объекты: части пейзажа (холмы, горы или растительность – деревья, кустарники, цветы), животных и, разумеется, людей, мы склонны воспринимать как симметричные.

Многовековая этическая установка на симметричность человеческого лица так прочна, что его эстетическая асимметричность даже сегодня воспринимается чуть ли ни сенсацией.

«Человек, между прочим, абсолютно несимметричен. Художники попытались сложить в отдельные портреты две левые и две правые половинки лиц, а Гельмута Коля. Получились как бы два разных человека: один приветливее, другой суровее реального канцлера» [16]. **К изображению максимальной асимметричности лица на портрете как основному средству выражения характера**, так заинтересовавшему немецких художников, классики мировой портретной живописи стремились всегда. В этом проявилось главное в любом виде искусства: **переоценка знака в своем собственном поэтическом контексте**.

Иными словами, существуют два основные этапа на пути формирования знака в структуре «художественного образа»:

1) переход конкретного объекта, явления, ситуации и т.д. в иной контекст, где происходит замена прямого смысла на иной – этический, а все перешедшее меняет свое прямое назначение и становится знаком;

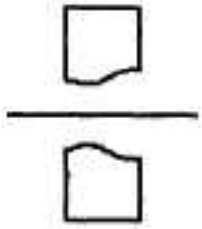


Рис 5.

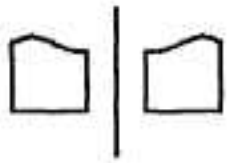


Рис 6.

2) переход знака в следующий контекст, где опять, уже второй раз, происходит замена этического предназначения на эстетическое. (В народном искусстве результат каждого такого перехода не окончателен, так как в новом содержании знака всегда содержатся признаки предыдущих этапов).

Манипуляции с портретом Г.Коля – это типичная модель второго этапа. Асимметрия лица была подмечена как знак характера конкретной личности (этика). Этот знак перешел в иной контекст, и образовались два фотопортрета (эстетика), на которых каждый зритель может узнать канцлера Г.Коля. Но это уже его образ, о степени художественности которого мы здесь судить не будем.

Кто сказал, что круг симметричен? Тот, кто навязал всем его точкам одну общую «симпатию» – точку центра. В реальности одна и та же совокупность элементов одновременно быть симметричной и асимметричной, разумеется, не может. Психологически поместив, например, симметрию каких-то элементов в прошлое (т.е. ассоциативно позади себя), нам трудно сравнить ее с асимметрией тех же элементов, представшей перед нами в настоящий момент во внешнем пространстве. Еще более ясным это станет, когда мы несколько позднее рассмотрим специфику объектов прямого и косвенного внимания.

Итак, симметричность в быту обычно ассоциирована с горизонталью и понятиями «право», «лево». «Похоже, но не то же самое» (рис. 7).

Этот принцип характеризует суть восприятия асимметрии правой и левой сторон большинства одиночных природных визуальных объектов: силуэтов гор и холмов, берегов реки (для плывущего в лодке), деревьев, кустарников и других растений, строений, животных, людей.

Рис. 7. Древнеегипетская фреска

Всему здесь сказанному мы находим подтверждение и в своей собственной природе. «У девочек и женщин асимметрия рук выражена менее отчетливо, а левшей среди них в 1,5–2 раза меньше, чем в среде представителей "сильного" пола. Совершенствование функций мозга девочек растягивается на значительный срок и совершается медленно. У мальчиков уже в шесть лет многие функции выполняются

раздельно правым и левым полушариями мозга, а у девочек в 2 раза старше специализация мозга часто еще только начинается. Левое полушарие не только заведует устной речью, оно же руководит чтением и письмом...

Мышление и речь связаны неразрывными узами. С утратой функций левого полушария, приводящих к расстройству речи, человек [во многом] утрачивает и способность к абстрактному мышлению... Непонятно лишь, почему с утратой абстрактного мышления человек теряет и хорошее настроение...

Человек как бы обладает двумя слуховыми системами и двумя формами мышления. Одна слуховая система предназначена исключительно для анализа звуков речи, другая – главным образом, для восприятия всех остальных звуков окружающего нас мира...

Места для второй звуковой системы в левом полушарии не нашлось. Неспособно оно оказалось и к образному мышлению, эти функции взяло на себя правое полушарие...

Одна из первых специализированных функций, обнаруженных у правого полушария, была функция сдерживания своего собрата – доминантного [левого] полушария...

Задача по сдерживанию своего логически мыслящего и потому несколько оторванного от реальной действительности левого собрата является, очевидно, одной из важнейших обязанностей правого полушария.

Правое полушарие отнюдь не мешает правильному восприятию речи, а просто регулирует его уровень в соответствии с потребностями данного момента [например]: узнавание людей по голосу и защита от звуковых помех, а также понимание интонации; кроме того – восприятие всех звуков природы, [кроме речи]... Мир музыки доступен только правому полушарию [включая узнавание мелодии, способность и желание петь]...

После выключения правого полушария человек как бы забывает, где у него руки и ноги... Трудно вспомнить, где правая, а где левая рука, и еще труднее показать правую руку у любого из присутствующих...

При выключении правого полушария у испытуемых иногда возникает очень необычное состояние, они перестают замечать то, что находится слева. Если испытуемого попросить рассказать, что он видит на картине,., он расскажет только о том, что находится в ее центре и справа. О том, что нарисовано в левой части, не будет сказано ни слова. Рисуя сам, испытуемый займет только правую часть бумаги. Левые части изображенных предметов окажутся недорисованными. В раскрытой книге испытуемый прочтет только правую страницу. Звук, раздавшийся слева, он воспримет как звук, прозвучавший справа. Услышать звук слева он совершенно не в состоянии. [Аналогичная и зеркальная ситуация возникает при выключении левого полушария у левшей]...

Кроме того, правое полушарие в некоторой степени обладает способностью к абстрактным представлениям.

Слежение за движущимся предметом, также обязанность правого полушария.

Это же полушарие ответственно за распознавание цветов.

Правое полушарие заведует образным видением мира. Вот почему в отсутствие функций левого полушария, при полном или, во всяком случае, значительном нарушении

речи и связанных с нею дефектах мыслительных процессов больных, сохраняются музыкальные, артистические и художественные способности...

Повреждение... правого полушария приводит к полному нарушению письменной речи, имеющей иероглифический характер, при сохранении способности читать и писать на европейских языках...

В отличие от письменной речи, которой заведует левое полушарие, музыкальное письмо – запись музыки с помощью нотных знаков [иерархическое письмо] находится в правом полушарии...

[.Правое полушарие имеет дело с конкретными образными впечатлениями и с ориентацией в пространстве, особенно слева от каждого из нас].

Вместе с нарушением ориентировки в окружающем мире испытуемый утрачивает способность производить оценку времени...

[Правое полушарие способно к мыслительной деятельности и к абстрагированию].

...Только его абстракции не связаны с логическими построениями, не облечены в слова... Они носят образный характер. Если нам необходимо создать обобщенный образ предмета, имеющего настолько сложную форму, что для нее не подобрать словесных обозначений, эта операция совершается в правом полушарии... Абстракция и обобщения правого полушария чрезвычайно плохо поддаются оречевлению. Вот почему, мы о них знаем так мало и так трудно о них рассказать.

Правое полушарие – пессимист, левое – оптимист. Образное мышление не только менее плодотворно для аналитического восприятия мира и его логического осмысления, оно имеет еще один недостаток – тенденцию видеть мир в черных красках...

При правостороннем поражении мозга нарушается восприятие и узнавание отдельных деталей рассматриваемых предметов. Поэтому трудно узнать и сами предметы...

[Функциональная асимметрия мозга существует у всех животных, обладающих мозгом.] ...Не трудовая деятельность первобытного человека и не возникновение речи дали толчок к развитию асимметрии нашего мозга. Она существовала уже у нашего весьма далекого обезьяноподобного предка, задолго до того, как ему пришло в голову спуститься на землю и взять в руку камень или палку. Не труд и речь виновники асимметрии человеческого мозга, а глубокая асимметрия мозга наших человекообразных предков явилась той необходимой предпосылкой, без которой развитие трудовых навыков и речи было бы крайне затруднено» [27].

Ко всему сказанному Б.Ф.Сергеевым добавим, что из-за перекрещивания нервных волокон левое полушарие регулирует деятельность правой половиной тела, а правое полушарие – левой.

Однако этот перекрест не полный, поэтому оба полушария получают информацию от каждого глаза. При этом **левая часть изображения на сетчатке каждого глаза в основном обрабатывается правым полушарием, а правая часть – левым**.

Такое подробное изложение в функциональном различии обоих полушарий необходимо было сделать потому, что ощутить это различие в полном объеме на своем собственном опыте дано не каждому, но только абсолютным правшам, диктующим всем

остальным свой собственный принцип обустройства мира по горизонтали. Левшей по разным подсчетам от 5 до 20%, а «симметричных» амбидекстеров совсем немного. Поэтому со всеми дальнейшими рассуждениями, как показал опыт автора, легче всего согласятся правши. Все остальные соглашаются только после специального «посвящения» в структуру во многом чуждого для них правостороннего мира.

Иными словами, всех людей можно разделить на три группы:

1) правши, формирующие правосторонний мир;

2) амбидекстры, наученные правшами;

3) левши, переученные правшами.

Все сказанное – это перечисление того, что включает в себя комплекс стереотипных ассоциаций, связанных у человека с понятиями «право» и «лево». Это в сфере бессознательного. Но стоит только задуматься, как мы останавливаемся в нерешительности: где правая, а где левая сторона своя и того, кто перед нами.

Попробуйте проделать над своим собеседником следующий эксперимент. Скажите ему «смахни здесь соринку!» и при этом потрите правой рукой свою правую щеку. Вы увидите, как ваш собеседник проделает то же самое, но только зеркально, т.е. потрет левой рукой левую щеку.

Понять, что там, где у тебя право, у другого лево, оказывается не так легко. Это зависит от умения отделить себя от всех объектов окружающей среды, включая людей. Казалось бы, мы это делаем великолепно, а, наоборот, раствориться в окружающем мире не получается. Но простенький эксперимент с «соринкой» должен нас убедить в том, что неотделимость от внешнего мира так же прочно вошла в наше подсознание, как и гордость за свое независимое Я.

Подобного рода зеркальность поведения с постоянными ошибками в системе «право–лево» вызвана следующим. Мы живем при общих для всех верхе и низе. При достижении общей цели (объекта) мы **различаем общие для нас фронт и тыл**.

Но то, что во время общения с другим человеком его система право–лево противоположна нам, до некоторого исторического этапа было непонятно, малозначительно и редко привлекало к себе внимание.

Для чуть более подробного анализа подобной ситуации обратимся к явлению эмпатии, о котором мы уже упоминали ранее. Очевидно, что для минимум двух людей эмпатия по вертикальной оси как бы **постоянно готова** к своему осуществлению, по сагиттальной оси, с ее вариабельной[17] общностью, она **предрасположена** к своему возникновению. Горизонталь с ее тотальным противостоянием (право–лево) требует для достижения эмпатии преодоления этого противоречия путем компромисса, т.е. через приятие чьего-либо «права на право». Вроде случая с соринкой на щеке собеседника. Иными словами, эмпатия берет свое начало с того далекого исторического периода, когда понятия «Я» практически не существовало, а было лишь осознание своего «Мы». К этому понятию как к особой категории мы еще вернемся. Однако подробный разбор феномена эмпатии лежит за пределами настоящей работы. Всем, кто интересуется этой

[17] Вариабельный – изменчивый, неустойчивый.

темой, можно порекомендовать фундаментальный труд Е.Я. Басина «Двуликий Янус» [1].

Горизонталь – координата выбора и сравнительного анализа

«Асимметрия необходима нам как стимул к поиску нового. Абсолютная симметрия всегда статична. Произведения искусства, в которых чересчур много симметрии, безжизненны и скучны...» [16]. Иными словами, «стимул к поиску нового» рождается, прежде всего, в противопоставлении «правых» и «левых» объектов. Т.е. сагиттальной **целеустремленности** предшествует горизонтальное **аналитическое сравнение** или то, что мы называем осмотрительностью. Характерно, что этой самой осмотрительности как раз и не хватает тем, для кого асимметричность мира не очевидна.

В основе самых простых коллективных действий лежит горизонтальная симметричность – пространственная форма общения в шеренге (облава на охоте, рыбная ловля сетью, коллективная работа на земле: сев, сбор урожая, сенокос и т.д.). В познавательной сфере горизонталь, и мы, кажется, в этом начали уже убеждаться, – это, прежде всего, **координата операций сравнения, сопоставления иерархически равных объектов при равной их целевой значимости**. В самом простом, одномерном варианте – сравнение с одинаково координированными топономами по вертикали и сагиттали и разными по горизонтали.

Иными словами, дилемма «симметрично – несимметрично», которую в буквальном смысле на ходу не решишь, – это чисто аналитическая деятельность и, быть может, одна из первых форм по-настоящему **познавательной** деятельности. По образному определению актрисы Н.Васильевой, **горизонталь как система право–лево, – это своего рода «весы» в процессе аналитического сравнения**. К этому меткому сравнению можно добавить разве только то, что на этих весах сравнивается не масса и не количество, а **качество**.

Но вернемся к уже привычной последовательности в изложении формирования психологического пространства, т.е. к первым годам жизни каждого из нас.

Раньше, рассматривая ассоциативные координаты, мы в основном говорили об освоении их в детстве через перемещение собственного тела, через примитивные манипуляции (бросание, подкидывание, наложение) с предметами, а также о связанных с такими перемещениями комплексами ассоциаций. Мы затронули также тему сагиттальных отношений с предметами во время детских игр, сагиттального общения между людьми и стереотипных вертикальных и сагиттальных ассоциаций.

Нами было отмечено, что в процессе овладения сначала вертикалью, а затем и сагитталью, ребенок совершал методические произвольные действия с предметом, объективизируя каждый усвоенный вектор внутреннего пространства в одноименном внешнем. Теперь настал черед горизонтали и связанных с ней первичных под-сознательных ассоциаций.

«У новорожденных детей обе руки равноценны. Если в первые годы жизни и возникают предпочтения в их использовании, то они не бывают продолжительными и могут многократно меняться. Только на **пятом** году жизни правая рука у будущих

правшей постепенно начинает брать на себя всю сложную деятельность. Процесс ее совершенствования продолжается долго и кончается в зрелом возрасте, но когда конкретно, ученые не могут сказать...» [27J. Еще не достигнув этана полной асимметрии мозга, ребенок очень скоро переходит от катания игрушки от себя – к себе (по сагиттали) к горизонтальному катанию (перед собой). Манипуляции с предметами становятся более сложными. Во время игр ребенок ставит их друг на друга, и здесь к понятию вертикальной иерархии добавляется понимание устойчивости конструкции. При этом на опыте познается, что стоит взять из составленных предметов тот, что ниже других, как и конструкция разрушается.

Реже предметы располагаются по сагиттали друг перед другом, так как если потянуться к дальнему предмету, то мешает ближний. А вот **расположение по горизонтали нескольких предметов позволяет выбирать из них самый необходимый без затруднений**. Иными словами, выбор легче всего осуществлять из предметов, расположенных по горизонтали, а не по сагиттали или вертикали.

Но чем внешне различаются левая и правая половины тела? Руки, например, отличаются друг от друга не более, чем любая из них от своего отражения в зеркале. Короче говоря, из-за **практически полной симметричности обеих половин головы и туловища, определить, что есть «право», а что – «лево» без специального обучения нелегко**.

Если расположенные объекты по вертикали воспринимаются по критерию **иерархической** значимости, а расположение объектов по сагиттали воспринимается с точки зрения **трудности их достижения**, то расположение по горизонтали предполагает выбор из **равных по иерархии и трудности достижения** (точнее, доступности) предметов. Результат выбора здесь зависит, прежде всего, от **сравнительного анализа и умения разглядеть признаки асимметричности. Так начинает формироваться первая и, пожалуй, самая главная - «право-левая»- ассоциация – горизонталь как совокупность топоном аналитической деятельности**. «Знаменитый "мистический" творческий процесс, – пишет С.М.Эйзенштейн, – тоже в основном и главном все время состоит в отборе, в выборе» [37]. И добавим, связанный у нас в ассоциации, прежде всего, с горизонтальной осью психологического пространства.

По мере развития доминанты правой руки (левого полушария), выбор из двух равных по значимости предметов начинает диктоваться разными значениями «право» и «лево». Если у буриданового осла доминировало бы левое полушарие мозга, он бы не умер от голода, стоя между двумя охапками сена, но наверняка съел бы сначала левую охапку, а на десерт – правую.

Все, конечно же, замечали, что в игре маленькие «двухмерные» дети, чтобы передвинуть предмет вбок как бы заходят (чаще заползают) за этот предмет со стороны его тыла и соединяют свою сагитталь с сагитталью предмета в одно целое. При этом в подавляющем большинстве случаев ребенок с хорошо развитой праворукостью заходит в сагитталь предмета (ориентируясь по выраженной его направленности: нос куклы, мотор машины и т.п.), двигаясь против часовой стрелки (справа налево). Уже эта операция содержит в себе форму, которая в будущем станет доминировать в визуальном проявлении аналитической деятельности. Однако на начальном этапе овладения горизонталью, ориентация по этой координате носит эпизодический и кратковременный

характер. Причина тому в доминанте первичной формы мышления ребенка как имитации явлений окружающей действительности собственным телом, иначе говоря, мышление не просто движением, но перемещением. А переместить себя вбок, как мы отмечали, невозможно. Следовательно, и пространственно думать подобным образом затруднительно.

Первичный горизонтальный анализ (выбор) поначалу сводится к предпочтению того объекта, с сагитталью которого ребенку особенно хочется соединить свою сагитталь в единое целое. Тому пример знаменательное событие в изобразительном творчестве каждого ребенка – появление на его рисунках уже не одного, но как минимум двух объектов. Это означает, что его «пешеходно»-мыслительный процесс отражает не движение, но **остановку**. Желание, объединив сагиттали с каким-либо предметом, двигаться, толкая его впереди себя, думается, есть проявление еще достаточно сильного инстинкта следования. Иначе как «последователем», бредущим за лидером, ребенок себя еще не представляет.

Поэтому, наверное, ощущение своей независимости и самостоятельности даже у взрослых начинается с избавления от навязчивого желания быть не более чем чьим-то последователем, т.е. перейти, наконец, из сагиттальной в горизонтальную форму своего поведения.

Нам хорошо известны два пожелания «Пойди, подумай!» и «Остановись, подумай!». Первое из них, обращенное к самому себе, звучит и как выражение «Ишь ты!» (сокращенное «Пойди-шь ты!»), а второе как «Стой! Что-то здесь не то» или просто «Стой!». Когда мы говорим ребенку: «Пойди и подумай..», то, как правило, рассчитываем на осознание им его какого-либо нехорошего поступка, проявленного в действии, т.е. имеем в виду первичную форму мышления, где «идти» и «думать» почти одно и то же, равно как «стоять» и «недоумевать».

Когда мы встречаемся с трудностями, то в недоумении говорим себе «Стой!», т.е. вынуждаем сами себя войти в статику горизонтали из «пешеходного» мышления по сагиттали.

Именно горизонталь со временем в буквальном смысле заставляет остановиться и задуматься, абетрагируя мышление от развернутой формы движения в пространстве. Когда это впервые случается в детстве, начинает пониматься разница между тем, что называется наставить предметы (отсюда вертикальное наставление, назидание, т.е. поучение), с тем, что такое сагиттальное составить предметы (сравните, поезд как состав, т.е. сагиттальная череда вагонов) и, наконец, горизонтальное сопоставить, т.е. сравнить между собой. Наиболее наглядно это проявляется в привычной всем нам схеме какого-либо учреждения (рис. 8).

Здесь отражены и легко прослеживаются все три последовательных этапа формирования ассоциативных координат трехмерного психологического пространства. Во-первых, подчиненность, выраженная в **наставлении** по вертикали. Во-вторых, сагитталь **рядовых** (т.е. буквально составленных в ряд) сотрудников. И, наконец, в-третьих, **сопоставление** заведующих отделами, а также рядовых сотрудников разных отделов по горизонтали. Характерно, что тот же принцип построения лежит в основе одного из канонов христианской иконописи (рис. 9).

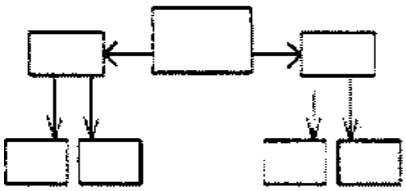


Рис 8.

Рис.9

Мы ранее отмечали, что движение по горизонтали возможно при одном условии – в случае превращения горизонтали в сагитталь. Такое движение иногда становится круговым, но воспринимается как движение по прямой. Это нередко становится печально очевидным для тех, кому случалось блуждать по лесу. Пытаясь выйти из леса и поплутав некоторое время, они, как правило, возвращаются в то же место, из которого начали движение. Объясняется это тем, что правая нога совершает шаг несколько больший, чем левая. В результате, получается движение по кругу против часовой стрелки (у левшей наоборот).

Когда мы совершаем движение в таком направлении, то складывается ощущение, что оно более естественно и происходит с меньшей тратой энергии, чем при устремлении в противоположную сторону. Поэтому, например, в этом же направлении бегут спортсмены по стадиону, двигаются лошади в цирке и т.д.

Движение справа налево можно смело назвать зачином.

То же происходит при письме и чтении. Казалось бы, если семит пишет справа налево, а европеец – в обратном направлении, то начальное движение руки к началу строки у них должно быть разным. Но на самом деле, когда европеец еще переносит перо к началу строки, то семит уже пишет. Начальное движение у них одно и то же, лишь при письме движение противоположно. Но движение зачина то же самое, справа налево и относительно корпуса по диагонали. Только европеец совершает это движение перед тем, как начать писать строку, а семит – во время написания.

Что же касается письма иероглифами, за которое «отвечает» не левое полушарие, а правое (с доминантой левой руки), то сути это не меняет, так как движение к месту, где будет написан иероглиф, проходит по той же траектории, что и при буквенной письменности.

Тот же процесс происходит и при чтении. Дело в том, что при чтении, как и при письме, направление взгляда полностью совпадает с направлением движения руки. А ее движение, в свою очередь, всегда сопровождается у нас микродвижениями мышц спины. Что вместе составляет микроповорот всего тела справа налево, включая и правую ногу. Это движение «иноходца» сходно с движением фехтовальщика при уколе противника.

В европейской письменности, при доминанте прямого расположения частей предложения (подлежащее, сказуемое и т.д.), мы каждый раз как бы сначала, обогнув все предложение, доходим до подлежащего, заходим за него и начинаем путь по всей фразе.

При семитском письме – путь естественней и короче. Читающий сразу же, при вхождении в пространство написанной фразы, идет вдоль нее.

Но, так или иначе, в обоих случаях мы имеем дело не с горизонтальной, как это кажется на первый взгляд, а с сагиттальной письменностью. (Сравните принцип состава предложения с игрой ребенка, который выбрав из горизонтали игрушку, заползает за нее и начинает толкать по сагиттали, уже от себя.)

Проверьте себя. Раскройте любую книгу и убедитесь, что перед чтением первого же предложения все оно промелькнет перед вами подобно мимо проходящему поезду с вагонами-словами. Это говорит о том, что с еще не прочитанной строкой для европейца уже состоялось мимолетное знакомство, а у семита – нет. Как знать, может быть ради такого начального обзора, дающего возможность иметь некоторую самую общую предварительную информацию о предложении, и сложились существующие векторы европейского письма и чтения. С собственно горизонтальным проявлением письменности, как и с лишним доказательством того, что направление письма тесно связано с движением, мы можем судить и по написанию имен героев рядом с их изображением на древнегреческих гончарных изделиях. Характерно, что имя персонажа, чье движение направлено справа налево от зрителя, писалось в том же самом направлении и было тем схоже с семитским письмом. Т.е. процесс письма справа налево для древнего грека в определенных (зеркально-горизонтальных) случаях был так же правомочен, как и нынешний (слева направо) и еще не абстрагировался от двигательного акта.

Похожее явление, связанное с естественностью движения против часовой стрелки, проявляется и в других случаях наблюдения человеком пространств, предназначенных для визуального творчества: сцены, полотна картины, киноэкрана... В каждое из них мы на микроуровне еле заметного сокращения мышц устремляемся, как бы «входим» справа налево. Еще В.Э.Мейерхольд заметил, что если поднять занавес, за которым открывается совершенно пустая сцена, то все зрители дружно начинают смотреть в левую от них кулису. Поэтому можно предположить, что в правом от нас и ближайшем к нам углу авансцены, картины или экрана – условный «вход» зрителя, а в левом ближайшем углу – наш «выход», т.е. зритель не только смотрит в левую кулису при пустой сцене, но как бы входит в сценическое пространство справа налево навстречу ожидаемому им здесь сценическому персонажу, чей вход соответственно в противоположном левом дальнем углу от зрителя.

Часто можно встретить мнение, что естественность движения в визуальной композиции максимально проявляется в направлении слева направо. Обычно это привязывают к традиции европейского письма. Но с учетом уже сказанного, становится ясно, что такое направление движения строится как встречное по отношению к зрителю, и его траектория в пространстве визуального искусства у араба и китайца та же, что и у нас. Подтверждение сказанному можно будет найти далее в конспекте работы Н. Тарабукина о значении диагоналей в изобразительном искусстве, особенно в той его части, где рассказывается о диагонали входа. Теперь же проследим цепочку формирования у взрослых комплекса ассоциаций, связанных с понятиями право и лево.

Правое и левое как активное и пассивное

Как мы уже определили, у каждого человека существует генетически предопределенная разная функция двух полушарий мозга и, как следствие, значительное различие в работе правой и левой частей тела и, прежде всего, конечностей (главным образом рук).

Большая часть детей, особенно мальчиков, примерно к 6-му году жизни начинает в полном объеме обнаруживать в своем поведении естественное для себя доминирование правой руки и ноги. Остальная часть детей, хоть и не ощущают у себя в той же мере преобладание правосторонней активности, приспосабливаются к «праворукой» среде взрослых.

Феномен праворукости ощущается особенно мальчиками еще и потому, что именно они склонны к активной орудийной деятельности и, подобно нашим далеким предкам, – к «рукопашным боям» со своими сверстниками. Их праотцы с дубинкой в правой руке очень хорошо знали, что такая же дубинка противника находится в противоположной, левой от них стороне. «В правой руке наши предки держали топоры и другие орудия труда. "Главной" эта рука считалась у египтян, живших 5 тысячелетий назад. Древние греки и римляне связывали с ней представление о добре, честности, силе, возлагая на левую руку ответственность за все несчастья» [16].

Короче говоря, в дальнейшем все это свелось к формуле: «**У всего, что обращено ко мне, активность находится в левой от меня зоне**».

Если вертикаль – вектор **воздействия**, сагитталь – **действия**, то горизонталь – вектор **взаимодействия**.

Как мы уже отмечали, мир правшей заявляет о себе еще в вертикальном периоде, когда наиболее сильные прикосновения правшей-взрослых (пеленание, одевание, кормление и т.п.) приходятся на левую часть младенческого тела. В сагиттали все запретительные и ограничительные действия чаще приходятся на левую сторону. Так – строгое «Дай сюда руку!» имеет в виду обычно левую руку ребенка. Поэтому к ожиданию активности слева от себя взрослый человек уже достаточно хорошо подготовлен. Он заранее знает, где вне его находится зона внешней потенциальной активности. Теперь нам уже понятно, почему зритель в первые мгновения смотрит именно в левую кулису.

Итак, первая и важнейшая горизонтальная ассоциация – активность другого находится слева. Вот и решайте, где вам выгоднее сесть, когда вас вызвал ваш руководитель – слева или справа от него.

Интересно, что пространственные стереотипы, связанные с понятием «мужское» ассоциируются с левой (с точки зрения наблюдателя) стороной, а с понятием «женское» – с правой (рис. 10).

(право объективного пространства) (лево объективного пространства)
МУЖСКОЕ НАЧАЛО ЖЕНСКОЕ НАЧАЛО

НАБЛЮДАТЕЛЬ
(лево субъективного пространства) (право субъективного пространства)
Рис. 10

«У многих народов левое ассоциировалось с нежным женским началом, правое – с сильным мужским. В античные времена вообще верили, что девочки рождаются от левого яйца, мальчики – от правого. Как бы то ни было, а в католическом храме до сих пор женщины преклоняют левое колено, мужчины – правое» [16]. Сегодня подтверждением той же прочной установке служит, например, расположение смешанной пары ведущих в концерте или рядом сидящих дикторов информационных программ на телевидении, взаиморасположение изображений мужчины и женщины практически на всех тоталитарных плакатах, и, наконец, знаменитая пара «Рабочий и колхозница» В.И.Мухиной – везде мужчина находится слева от нас и справа для себя, а женщина – наоборот. Известно, что в некоторых древних поверьях с женским началом даже ассоциировался восток (право), а с мужским – запад (лево).

Не забудем и о том, что **информацию о левой (от нас) части пространства сетчатка глаз передает в правое полушарие**.

Наука еще только приступает к изучению бесконечных возможностей и сюрпризов асимметрии головного мозга. Но достаточно многое нам уже известно. Во всяком случае, мы уверены в правоте своих догадок ну хотя бы потому, что говорим о «правоте», а не о «левоте».

Координационные конфликты

Для каждого из нас верх и низ **общие**. Верх – там где небо, крыша, потолок. Общность верха и низа – **абсолютная данность**.

Характерно, что любая религия, подчеркивая тотальную общность значения своего главного божества, стремится именно к вертикальной композиции в своем мифе, то же в архитектуре, скульптуре и живописи. Вспомним хотя бы роспись внутренней части купола в православном храме.

Когда два человека расположены лицом друг к другу при общей сагиттали, **тыл и фронт** у них **противоположны**.

Трудности в координации и здесь не наступает, если цель, лежащая на сагиттали, для них общая, т.е. находится для всех спереди. Таким образом, если **верх и низ являются для всех нас общими всегда**, то тыл и фронт становятся общими только после «выяснения отношения друг к другу». Выяснение отношений – это, в конечном итоге, и есть поиск общего фронта.

Там, где находится общий объект внимания, там и общий психологический фронт.

Но без предварительного условия, т.е. стоя лицом друг к другу, определить где общие право и лево нельзя. Каждый раз, говоря «справа» или «слева», мы вынуждены оговаривать относительно кого происходит ориентация.

Для определения общего фронта или тыла слова нужны как **желательное дополнение к координации**, которая проходит достаточно наглядно. Здесь все зависит от степени явности лидера, чей фронт (цель) становится главной и общей для остальных. Чем ниже значение лидера, тем больше слов надо для определения общей цели.

Но очень трудно обойтись без слов, определяя где правая, а где левая сторона, для тех, кто обращен лицом друг к другу, кто находится в общении и уже во взаимодействии, если цель лежит на общей для них сагиттали (перед каждым из них), т.е. когда общий фронт между ними. Где общие право и лево для соперников в спортивной игре, когда мяч находится в центре игровой площадки? Где право и лево на шахматной доске? Где право и лево у загонщиков зверя? Где общие право и лево у сидящих вокруг обеденного стола?..

Необходимость слова в координации именно по горизонтали указывает на то, что именно она является как бы **мостом между жестом и словом**.

В данных ситуациях критерий координации необходимо согласовывать друг с другом. Хотя это очень часто не имеет принципиального значения. Рассказывая о чьем-либо движении, мы можем говорить о том, что «кто-то присел или что-то упало (низ)», «что-то взлетело или поднялось (верх)», «кто-то подошел или отошел», «нечто подъехало или отъехало» (все это сагитталь). Но описание горизонтальных положений гораздо менее конкретно и активно, так как мы можем лишь уточнять, что некто оказался сбоку, но с какого именно боку чаще всего неважно. Это действительно самая несущественная деталь в пересказе ситуации, но важнейшая при непосредственном общении или изображении ситуации.

Даже мысленным взором охватывая сравниваемые объекты, мы размещаем их по горизонтали. При этом **более значимый объект представляем в левой от нас части зрительного поля**, т.е. происходит уже известный нам «феномен Мейерхольда».

«Где правая и где левая сторона» – очень важный и постоянный предмет внеречевой дискуссии, заключительная фаза, где между собеседниками определяется, кто же из них лидер.

Вот как это происходит. Сначала на микроуровне взглядов проходит «борьба за верх» (за «взгляд свысока»). Затем необходимо навязать свою цель (объект) и отвергнуть аналогичную цель (объект) другого. Т.е. в самом примитивном случае взять себе (захватить, урвать) интересующий предмет, расположенный между людьми по сагиттали. В более сложной ситуации можно как бы захватить своего собеседника и повести, увлекая за собой. Наблюдается та же сагиттальная ситуация. И наконец, конечном результатом становится приобретенное лидером «право па право».

Иными словами, алгоритм предварительного этапа любого непосредственного общения состоит из трех фаз:

– вертикальной (установка иерархии);

– сагиттальной (определение направления цели);

– горизонтальной (определение «права на право»). Знакомая всем фраза «быть правым» или «обладать правотой» (есть и такое выражение) буквально означает совершить полный оборот через левое плечо, обратив к партнеру правое плечо, а с ним и наиболее сильную, активную правую руку, и повести его за собой к намеченной цели, интерес к которой возник у главного (головного, т.е. вершителя поступка), у того, кто выше (ростом или чином).

Горизонтальные движения, в свою очередь, также содержат свои последовательные фазы. Рассматривая их, необходимо учесть, что они указаны с нашей точки зрения на другого человека, т.е. это не наши, а его движения.

Правый поворот: первая фаза – первая половина поворота; обращение к нам правым плечом, в максимуме, протягивание правой руки. В самом простом случае (чаще всего в раннем детстве) это передача предмета, выражается в движении «На, получай!». Однако это же движение может быть связано и с не случайным ударом по телу противника, и именно поэтому часто удар сопровождается тем же восклицанием: «На, получай!». Эта фаза – движение получения предмета или его захвата, принадлежащего обоим. В этом случае, не дожидаясь того самого «На!», партнер идет на «опережение», т.е. делает вид, будто это «На!» было нами произнесено, и он не захватил предмет, но с чистой совестью получил его в дар. Какой смысл вкладывается в «Получай!» или в «На!» зависит от контекста ситуации, но значение движения во всех случаях сохраняется.

Вторая фаза – вторая половина поворота. Так взрослый или просто лидер совершает движение «Иди за мной!» после первой фазы «На, мою руку!», взяв своей правой рукой руку ребенка или любого подвластного себе, и, поворачиваясь на 180°, увлекает за собой, заставляя идти по сагиттали следом. Эту фазу условно можно назвать «уводом», а при захвате предмета – «уносом». Впрочем, «унос» мало чем отличается от «увода». Вспомните, что про украденный предмет часто говорят «увели».

Обратное направление движения через правое плечо, при котором обращают к нам свою слабую левую сторону, свое сердце, свою беззащитность, имеет иное значение и тоже состоит из двух значимых фаз.

Левый поворот:

первая фаза – первая половина поворота; обращение к нам левым плечом, очень редко, в максимуме, протягивание левой руки. Здесь, следуя значению «лево», явный, демонстративный отказ от «На, получай!», что равно по смыслу: «Я не дам» или «Я ударять, обижать тебя не буду!». Иными словами, здесь явная демонстрация или отказ от одарения или от агрессии, т.е. в обоих случаях демонстративный отказ от активности, отдачи «права на право».

Смену «правой» первой фазы на такую же «левую» при захвате предмета уместно определить как демонстративный и, чаще всего, динамичный пронос мимо. И действительно, если при «захвате» предмет сразу же удаляется в сторону максимальной недосягаемости, то в данном случае он проносится мимо партнера, как бы дразня его.

вторая фаза – отворачивание от себя кого-то другого его левой стороной; означает в максимуме, что некто, взяв кого-то из нас правой рукой за левое плечо, дал понять: «Уходи, я тебя прогоняю!». Обычно же это вынужденный, пассивный (обиженный) уход, означающий «Меня прогнали!». Сразу же необходимо оговорить, что подобные

ситуации соответствуют достаточно примитивной, но и, безусловно, весьма выразительной форме пространственного общения.

В ситуациях непосредственного общения между двумя людьми, как и в речи, мы можем выделить две основные формы: диалог и монолог. В диалоге право на право попеременно переходит от одного собеседника к другому. В монологе же право на право принадлежит полностью говорящему.

В определенный период, благодаря освоению ребенком горизонтали, среда обитания людей наконец воспринимается трехмерной. Обратимся к некоторым особенностям в восприятии перемещений объекта относительно человека и переноса объекта из одного места в другое, которые совершает сам человек.

Все передвижения относительно кого-либо мы можем условно разделить на три группы:

1) на меня (В1) и под меня (В2) [В-вертикаль];

2) ко мне (С1) и от меня (С2) [С-сагитталь];

3) мимо справа налево (Г1) и мимо слева направо (Г2) [Г-горизонталь].

Точно так же можно подразделить на три группы и перемещения объекта человеком. Отличие заключается в том, кому принадлежит активность: объекту [О] или человеку [Ч].

В случае, когда и объект, и человек активны, например некрасовская женщина, которая, как известно, «коня на скаку остановит», мы имеем дело с конфликтной ситуацией, которую в данном случае условно можно обозначить как «С1 – Г2», т.е. «Конь Мимо Женщины (допустим, слева направо) – К Женщине».

Легко подсчитать, что подобного рода конфликтов всего 36, и каждый может получить свой условный номер (см. таблицу 1).

Таблица 1

Координационные конфликты

Субъект/ объект	Верх	Низ	Фронт	Тыл	Право	Лево
Верх	1	2	3	4	5	6
Низ	7	8	9	10	11	12
Фронт	13	14	15	16	17	18
Тыл	19	20	21	22	23	24
Право	25	26	27	28	29	30
Лево	31	32	33	34	35	36

Характерно, что число 36 – это также и подсчитанное количество сюжетов, которые охватывают всю историю литературы от античности до наших дней. Не является ли частичным тому объяснением то же самое количество внеречевых визуальных конфликтов? Автору видится в этом определенная взаимосвязь.

Постоянная составляющая горизонтали

Ранее мы отметили, что в вертикальный и сагиттальный периоды исходная точка отсчета находится у кончика носа. Скорее всего, это обусловлено «четвероногим» происхождением человека, где самой выдвинутой частью тела является нос. (Вспомним о важнейшей роли обоняния в жизни животных).

В горизонтали, анализ которой складывается в период уже хорошо освоенного прямохождения, такой жесткой «носовой» зависимости нет. Однако мы можем предположить, что «ассоциативная геометрия» требует соединить центр горизонтали с точкой пересечения других координат, и ее постоянная составляющая, судя по всему, находится также у кончика носа. Возможно, тому причиной и симметричное расположение относительно носа глаз и ушей.

Если вертикаль статично-коммуникационна, сагитталь динамично-коммуникационна, то горизонталь ориентировочно-коммуникационна. Иными словами, главнейшее в горизонтали – не только где (справа или слева) расположен относительно нас объект зрения, слуха, источник запаха, но и анализ того, чем один объект внимания, с одной стороны, отличается от аналогичного – с другой.

Только горизонтальное расположение объектов при их сравнении между собой дает возможность отвлечься от вероятной иерархичности, от степени их удаленности (или, если хотите, актуальности) и сосредоточиться на принципиальном отличии, по возможности бесстрастном.

«Животные без сознавания бродят здесь и там, и это не является существенным, – пишет М. Фельденкрайз. – Когда на эволюционной лестнице появляется сознавание в человеке, просто движение в одном направлении оказывается поворотом направо, а в другом – налево.

Нам трудно оценить важность этого факта. Он кажется столь же простым, как способность видеть глазами. Но если подумать, то способность различать правое и левое не менее сложна, чем видение. Различая правое и левое, человек разделяет пространство по отношению к себе, принимая себя за центр, от которого расходится пространство. Это далее развивается в понятие "правого" и "левого", которые уже могут быть выражены в словах» [34].

Горизонталь в речи

Теперь обратим свое внимание на то, какие общие для всех нас горизонтальные ассоциации зафиксировала наша речь.

ПРАВО: *самоуправно, самоуправление, правда, правдашний, правдиво, праведник, правило, правильно, правитель, правительство, править, право, правомерный, праведно.*

ЛЕВО: *левачить* (халтурить), *левый* (незаконный, неправомерный, противоправный. Последнее значение лево как противо-право очень важно).

Из количественного соотношения примеров очевидно, насколько важнее для нас активность и лидирующее положение «право», чем находящегося в его тени «лево».

Но на самом деле, словосочетаний, связанных с семантикой «лево» не меньше, чем с «право». Дело в том, что в нашем языке вместо лево повсеместно употребляются его синонимы: противо-правно, неправо и т.д. Т.е. антонимом для слова «право» в нашей речи чаще всего становится не слово «лево» (слов с этим корнем практически нет), а обозначение области симметричной правой стороне. Напрашивается предположение, что древние, обнаружив разницу этих двух понятий, назвали сначала только одно из них, а второе им было существенно лишь как «не оно».

Лево выполняет роль отрицания того, что справа.

Теперь, пожалуй, мы лучше поймем смысл поговорок «не с того бока подойти», «встать не с той ноги» и т.д. (все про лево).

Слово «другой» отражает в языке и процесс перехода от сагиттали в горизонталь.

Судите сами: первое значение слова «другой» – **не тот, иной**; второе значение – **противоположный**.

Это значение совершенно сагиттально. Но вот однокоренное слово «друг» имеет синоним – слово «сторонник», т.е. тот, кто **на одной со мной стороне** или **последователь** (идущий за мной).

Так из цепочки: другой (противоположный) – друг (сторонник, идущий за мной) складывается уже известная ситуация завоеванного «права на право» как переход от сагиттального противостояния в совместное перемещение с другим (другом), идущим сзади. Пространственно-координационные конфликтные значения этих слов очевидны.

Все это было бы абстрактно, если не было бы так конкретно. Тысячи раз мы слышим выражение «быть неправым» и подсознательно на своем опыте понимаем все аспекты его значения. Встретив дружескую пару, также подсознательно примем за лидера этой микрогруппы того, кто находится слева от нас. Быть может потому так важно было в старинных ритуальных церемониях, кто и по какую руку сидит или стоит рядом с государем. По определению С.М.Волконского, даже «...вся область нравственная перерезана тою чертой, которая отделяет "тех, кто направо", от "тех, кто налево"...» [6].

Итак ясно, что «лево» по комплексу ассоциаций – некоторая противоположность «право». Однако неверно искать горизонтальную противоположность, например, властелину в слове подвластный, а законности в слове подзаконный. Ведь мы уже знаем, что приставка «под» указывает на вертикально-иерархическую связь, а не на горизонтально-аналитическую. В нашей речи противоположность всему правому существует часто на грани философского отрицания «право»: безвластье, незаконность. Или по парам: право–лево, самовольно – безвольно, справедливость – несправедливость, откровенно – скрытно (неоткровенно), обоснованный – необоснованный и т.п.

По отношению к сочетанию не-право (т.е. лево), наша речь зафиксировала еще следующие ассоциации: *непоправимо* (необратимо), *неправдашний* (искусственный, ненастоящий), *неправдоподобие* (невероятность), *неправедно* (нечестно), *неправильно* (ложно).

«Слова "правый" и "левый" в английском языке восходят к англосаксонскому корню, обозначающему "прямой", "правильный", "честный", а "левый" – к слову "слабый".

Во всех языках мира, как установили лингвисты, слова "левый", "леворукий" имеют, по крайней мере, одно отрицательное значение, относящееся к поведению, характеру, психическому складу личности леворуких. Разброс значений широк. С одной стороны – "неуклюжесть", "неловкость", и с другой – "злой", "зловещий"...

Французское *cnoBogauch* – левый, означает еще "неуклюжий", "неловкий", "нечестный". Итальянское слово *manca* – "левый" – означает "утомленный", "испорченный", "дефектный", "лживый". Испанское слово *zurd* – "левая рука", *zurda* – "ложный путь"; *no zerzurdo* – "быть очень умным", а буквально – "не быть леворуким". Слово *sinister*, происходящее от латинского, обозначает еще "нечто злое и разрушительное". Немецкое *link* – "левый", а *linkish* – "неловкий"...» [14].

Из приведенных примеров становится ясно, что сопоставление «право» и «лево» (как с не-право) есть, по существу, сопоставление **тезы** и **антитезы**.

И действительно, разве между этими отвлеченными понятиями существует иерархическая зависимость, или они по-разному удалены от нас во времени и пространстве? Нет, они представлены перед нами в полном равноправии. Разве что, теза – наше право, а право другого – слева от нас, а антитеза – наше лево и чужое право от нас. Именно эта, так сказать, пространственно-философская композиция и лежит в основе всех визуальных искусств, где действие разворачивается в основном по горизонтали. **Слева от зрителя – теза. Справа от зрителя – антитеза.**

В словах и выражениях, приведенных здесь, все правши черпают для себя подтверждение, а неправши – дополнительные знания о характере топоном, которые размещены справа и слева по горизонтали внутреннего пространства.

Эти зафиксированные в речи «лево-правые» ассоциации находят свое буквальное выражение в изобразительном искусстве и на сцене. Следуя им, образы, обладающие независимостью, справедливостью, откровенностью, а также лидирующие объекты чаще всего, что естественно, располагаются слева от зрителя как имеющие «право на право».

Ситуация «право-лево» сама по себе наталкивает художника на сопоставления. Это видно на примере приведенных далее отрывков из поэмы А.Т.Твардовского «Василий Теркин».

Сопоставление левого и правого берегов как обобщенная категория топономики (лево – право) в главе «Переправа» (буквально «через право») невольно определили целый ряд сопоставлений поэтического мироощущения поэта. (Горизонтальные сопоставления отмечены: объект буквой «А», а сопоставленное ему буквой «В»).

«Переправа, переправа!
Берег левый, берег правый, (А1 – В1)
Снег шершавый, кромка льда...
Кому память, кому слава, ($А_2$)
Кому темная вода, – ($В_2$)
Ни приметы, ни следа...
...И совсем свои ребята (А3)
Сразу – будто не они, (В3)
Сразу будто не похожи ($В_3$)

На своих, на тех ребят... (А3)
...И покамест неизвестно,
Кто там робкий, кто герой, (А4 – В4)
Кто там парень расчудесный, (В4)
А наверно был такой.
Переправа, переправа...
Темень, холод. Ночь как год.
Но вцепился в берег правый,
Там остался первый взвод. ($А_5$)
И о нем молчат ребята
В боевом родном кругу,
Словно чем-то виноваты,
Кто на левом берегу.-- (В5)
Может – так, а может – чудо?.. ($А_6$ – $В_6$)
То ли снится, то ли мнится, ($А_7$ – $В_7$)
Показалось что невесть,
То ли иней на ресницах, ($А_8$)
То ли вправду что-то есть?... ($В_8$)
То ли чурка, то ли бочка проплывает по реке?.. ($А_9$)
– А не фриц? Не к нам ли в тыл? (А9)
– Нет. А может, это Теркин?... ($В_9$)
...Смертный бой не ради славы, ($А_0$)
Ради жизни на земле».... ($В_0$)

Так и видится сквозь эти строки поэтическая асимметрия-сопоставление: «Берег левый, берег правый...». Так и слышится в каждой, по-гамлетовски трагическое: «То ли, то ли...». Весы судьбы.

Некоторые итоги

Во внутреннем пространстве каждого из нас существует некоторый набор топоном – стереотипных ассоциаций, связанных с понятиями «право» и «лево», которые в свою очередь объединены тем, что можно назвать «горизонталью нашего подсознания».

Образование топоном тесно связано с природной асимметрией мозга.

Горизонтальные топономы формируются в последнюю очередь, после вертикальных и сагиттальных как по мере эволюции каждого ребенка с началом его пространственно-аналитической деятельности, так и всего человечества. На историческую и конкретно биографическую молодость горизонтальных топоном указывает, в частности, и то, что многие люди до сих пор плохо ориентируются по горизонтали, часто путая право и лево.

Так же, как вертикальные и сагиттальные, индивидуальные горизонтальные ассоциации обнаруживают свою стереотипность при вхождении в мир взрослых, в общечеловеческую сферу культуры.

Горизонталь, вмещая в себя ассоциации, связанные с деятельностью аналитического сравнения, есть координата рациональных связей.

При этом уместно напомнить, что вертикаль – социальна, а сагитталь – иррациональна.

Глава 4. Эгональ[18]

Как мы выяснили, начиная с периода исходного овладения топономическим пространством и далее, направление движения человека, абстрагированное от конкретной потребности, приобретает статус знака. Т.е. **утилитарное движение к конкретному объекту становится знаковым. При этом направление движения выполняет роль указания на ту или иную топоному.**

Из всех форм подобных знаков-указаний, самая развернутая форма – переход человека в рамках психологического пространства из одного места в другое.

У ребенка знаковое движение всегда носит такой развернутый характер и лишь позднее все более свернутый: смещение корпуса, движение руки и т.д. вплоть до микродвижения взгляда. Этот процесс свертывания движения, при котором изменяется не значение, но лишь **мощность** знака, напоминает процесс перехода от инфантильной формы мышления вслух к форме, когда речь с возрастом как бы уходит вовнутрь и начинает носить свернутый характер микродвижений мышц артикуляционного аппарата.

В дальнейшем, у взрослых, выбор степени развернутости знакового движения (перемещение или смещение) будет зависеть одновременно от эмоционального состояния и способности «держать себя в руках». Иными словами, чем более развернуто в пространстве знаковое движение, тем более оно эмоционально. Очень точны в связи с этим замечания С.М.Волконского: «Страсть развязывает мускулы (посмотрите на несдерживаемый гнев); мысль сокращает мускулы (посмотрите на погруженного в чтение)... Пока разум владеет вами, вы будете только "сокращаться".., и это будет длиться, пока разум будит сильные страсти, – как только он сдастся, – так внезапный порыв телодвижения»... «Возбуждение, страсть, развертывают движение. Мысль, раздумье – свертывают» [6].

Переход движения от своего прямого назначения в знак касается и предметной деятельности. В этом случае перемещение объекта также трансформируется из **функционального** (если явная целесообразность действия с предметом отсутствует) в **знаковое** (к примеру, бросание в гневе телефонной трубки на рычаг).

Часто перемещение предмета в пределах психологического пространства может носить характер не самостоятельного знака, но его окраски, усиления мощности значения движения. Это отмечал К.С.Станиславский, когда говорил о таких элементах актерского мастерства, как владение предметом и умение носить сценический костюм. Он отмечал, что любой предмет или часть костюма (шпага, пола плаща, шляпа), которыми манипулирует актер, способны усилить выразительность движения, сделать его как бы подчеркнутым, особо акцентированным. Вершиной демонстрации такого владения костюмом на сцене был пролог «Принцессы Турандот» в постановке Е.Б.Вахтангова.

Рассматривая формирование ассоциативных координат внутреннего пространства и их проекцию вовне, мы делали акцент на топономном движении вдоль каждой из трех осей: вертикали, сагиттали и горизонтали. При этом топономы, расположенные

[18] Термин «эгональ» введен автором – *А.Б.*

непосредственно на психологических координатах, предстали в **фиксированном**, **статическом** виде, что является одним из основных свойств топономы как **некоторой ассоциативной пространственной ниши**. Значения топономы, лежащие непосредственно на координатах, являются определяющими в силу того, что они **стереотипны**. Иными словами, **общепонятное значение каждой субъектной топономы в пределах психологического пространства (т.е. многомерной топонома) определяется общими для всех и каждого топономами его координат.**

Теперь нам необходимо рассмотреть некоторые формы топономной динамики: особенности движения в сфере внутреннего пространства и проекцию такого движения вовне.

Для того чтобы соединить между собой хотя бы две топономы, т.е. создать «топономный текст», нам необходимо совершить движение от одной из них к другой. Ведь топоному как фиксированную область пространства, а точнее ее конкретное оформление, не переместишь подобно предмету, так как она сразу же станет другой топономой и изменит свое значение. (Топонома «верх» не может быть «низом», так как вестибулярный аппарат не обманешь, даже если встать на руки. Даже в условиях невесомости перемена психологического верха на такой же низ невозможна, потому что все надписи, установка приборов и т.д. в кабине космического корабля для космонавта, оказавшегося в положении вверх ногами, оставят тем самым все топономы на своих местах).

Движение от одной топономы к другой может совершаться в двух вариантах: вдоль той или иной координаты и между ними по диагонали. При этом как словесное высказывание не всегда совпадает с внутренним, а иногда и полностью ему противоположно, так и вектор желаемого знакового движения не всегда совпадает с выполненным.

Эгональ как пространственный подтекст

Чтобы не уточнять каждый раз соответствует ли совершенное знаковое движение действительно желаемому или нет, появилась необходимость в специальном термине, обобщающем в себе не всегда точно выполненное, но при этом желаемое знаковое устремление. С этой целью вектор перехода от одной топономы к другой предлагается назвать **эгональю** (от лат. *ego* – Я), подчеркнув тем самым, что свое значение движение приобретает только в контексте конкретной ситуации и местоположения того, кто это движение совершает.

Любое зримое движение может совпадать, но может и весьма значительно отличаться от желаемого. Так, в движении глаз собеседника нам предстает эгональ, означающая, например, его отношение к нам, а в перемещении актера по сцене – эгональ его персонажа как знак отношения к другому персонажу.

Таким образом, **эгональ – это психологическая устремленность к объекту (или от него)**, которая в раннем детстве, как мы отмечали, носит полностью развернутый, совершенно «искренний» характер и еще внешне неотделима от реального движения. **Эгональ – это желаемое, но не всегда выполняемое направление движения**. По-

добное нам знакомо, когда мы говорим вслух далеко не всегда то, что хотелось бы на самом деле.

Некоторый свет на формирование эгонали и ее главную особенность проливает следующий пример. Ребенок 2–3 лет не в состоянии выполнить экспериментальное задание, описанное К. Левиным, где малыш может получить шоколад, обогнув препятствие только таким образом, чтобы первое движение было поворотом спиной к вожделенному предмету (рис. 11).

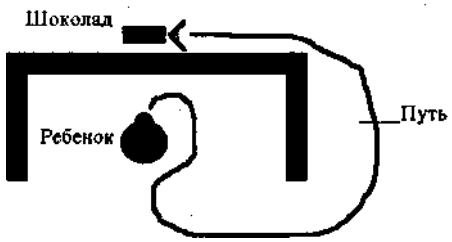


Рис. 11

Комментируя свершившуюся наконец удачную попытку ребенка, К.Левин пишет: «При этом восприятие целой ситуации таково, что путь к цели начинает выступать как единое целое. Первоначальная часть пути, которая объективно является все же движением от цели, психологически становится первой фазой общего движения к цели... Здесь можно отметить обстоятельство чрезвычайной важности: направление в психологическом поле не обязательно совпадает с физическим направлением» [19].

В данном случае психологическая направленность к цели прямо противоположна движению к ней, т.е. это уже не смещение и тем более не перемещение к цели, это – **устремленность**. Разобраться во всем этом и помогает введенный термин «эгональ», обозначающий направленность в психологическом пространстве, которая может значительно отличаться от реального вектора движения.

Если нам неизвестны условия задачи, которые в данном случае выполняет ребенок, и мы наблюдаем только направление его шагов в первой фазе движения, спиной к цели, то не сможем назвать со всей определенностью его действие целенаправленным, так как его переход будет проходить при неизвестном нам контексте.

Иное дело, когда с условиями задачи мы ознакомлены. Тогда **движение от цели станет для нас знаком движения к ней**. И опять, возвращаясь к началу работы, мы сталкиваемся с ситуацией, когда **обычное действие становится знаковым, если совершается в условиях иного контекста**.

Итак, если перемещение тела ребенка происходит от цели, то как мы определяем его целенаправленность? По **вектору направления внимания**, отличному от вектора движения, т.е. по направлению эгонали к объекту внимания, который в данный момент в непосредственном поле зрения может и отсутствовать. Это то, что иногда называют «движением души». Вот почему такой вектор далеко не всегда совпадает с реальной направленностью перемещения в пространстве.

Иначе говоря, в обычном пространстве ребенок, справившись с заданием, идет по сагиттали **от цели**, а в психологическом пространстве по сагиттальной же эгонали – **к цели**.

Размышления на тему особенности эгональных движений, указывающих на психологическую направленность человека, мы можем найти у М.А.Чехова, который уже полвека назад вплотную приблизился к решению проблемы стереотипной знаковости координат внутреннего и внешнего пространств и их эгоналей: «Существует ряд движений, жестов, отличных от натуралистических и относящихся к ним, как ОБЩЕЕ к ЧАСТНОМУ. Из них, как из источника, вытекают все натуралистические, характерные, частные жесты.

Существуют, например, жесты отталкивания, притяжения, раскрытия, закрытия вообще. Из них возникают все индивидуальные жесты отталкивания, притяжения, раскрытия и т.д., которые вы будете делать по-своему, я – по-своему. Общие жесты мы, не замечая этого, всегда производим в нашей душе... Мы совершаем в душе эти жесты, скрытые в словесных выражениях... В них, невидимо, жестикулирует наша душа. Это - ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЖЕСТЫ (ПЖ)» [36].

Здесь явно угадывается различие, которое проводил М.А.Чехов между незнаковым движением и знаковым, эгональным. Прикладывая наши рассуждения к Теории психологических жестов М.А.Чехова, нетрудно сделать вывод, что под ПЖ он понимал один из видов эгонального движения – жест, его стереотипные и индивидуальные проявления.

Вот. пример описания М.А.Чеховым процесса, который можно отнести к эгональному вниманию: «Процесс этот не требует физического усилия и протекает целиком в области души. Даже в том случае, когда объектом вашего внимания является видимый предмет и вы принуждены физически пользоваться вашим зрением, все же процесс сосредоточения внимания лежит за пределом физического восприятия зрением, слухом или осязанием [очень похожее на наше описание отрешенного взгляда, см. ниже в классификации объектов внимания – *А.Б.]*... Ожидая предстоящего события, то есть, будучи сосредоточены на нем, вы можете... днями и неделями вести вашу повседневную жизнь, свободно пользуясь вашими органами чувств: внимание протекает за их пределами» [36].

Особенно хочется отметить, что М. А. Чехов одним из первых почувствовал структуру внутреннего пространства, так тесно психологически связанную с внешним. «Если вы сделаете сильный, выразительный, хорошо сформированный жест – в вас может вспыхнуть соответствующее желание», – писал он [36]. Великий актер, исследуя свою творческую природу в понятии «хорошо сформированного жеста», подошел вплотную к ощущению существования того эмоционального атома психологического пространства (внешнего и внутреннего), которому мы решились, наконец, дать имя **топонома**.

Один из самых ярких примеров эгонального движения (к нему мы обратимся еще не раз) – картина В.Сурикова «Боярыня Морозова». Здесь движение по эгонали, т.е. вектор психологической устремленности Морозовой, прямо противоположен вектору ее проезда.

Вспоминается совершенно «эгональный» миф, в котором Орфею запрещено было оглядываться на Эвридику, следующую за ним из царства мертвых. Его физическое движение направлено от Эвридики, но в психологическом плане, по эгонали, – к ней. Но вот Орфей оглянулся, и движение к Эвридике обернулось эгональным движением от нее.

Психологически Орфей стал сосредоточен на выходе из царства мертвых. Печальный финал этой истории стал предрешенным. Орфей, оглянувшись, смотрел, но не видел. Эвридика исчезла...

О внимании

Важные моменты, связанные со структурой внимания, включая внимание творческое, мы можем найти у известного театрального психолога А.Л. Гройсмана. По поводу известного афоризма К.С. Станиславского «Внимание – калитка к творчеству» А.Л. Гройсман пишет: «Внимание – один из важнейших элементов психической деятельности, включающий направленность и сосредоточенность сознания на определенном объекте. Неслучайно выражение "Гений есть непрерывное внимание"... Внимание – это некий "прожектор" психики, отбирающий и высвечивающий объект внимания более ярко и четко, гасящий остальное» [12].

Мы можем, наверное, согласиться и с тем, что «прожектор» внимания постоянно отбирает и высвечивает то одни, то другие топономы (направленность) и фиксирует подсознательно те из них, что наиболее соответствуют моменту (сосредоточенность). Для рассмотрения особенностей специфики топономного внимания нам необходимо обратиться и к другому высказыванию А.Л. Гройсмана: «При усталости и истощении напряженных усилий в связи с нерациональной организацией психической деятельности наступают явления рассеянности и отвлекаемости внимания. **Отвлекаемость** – это непроизвольное перемещение внимания с одного объекта на другой, **рассеянность** – невозможность сосредоточиться на каком-либо объекте длительное время. Высокая творческая работоспособность характеризуется устойчивостью внимания (т.е. таким свойством внимания, которое характеризуется умением длительно сосредотачиваться на объекте), большим объемом внимания (т.е. числом объектов, которое может быть охвачено вниманием) и переключаемостью внимания (т.е. быстрым переходом с объекта на объект или с одного вида деятельности на другой)» [12].

Психологам известны три вида внимания: **непроизвольное**, **произвольное** и **послепроизвольное**.

Движения во внутреннем психологическом пространстве всегда направлены к объектам внимания. Однако очевидно, что одно дело – объект, реально существующий как физическое тело, и другое – сосредоточенность на чем-либо отсутствующем в реальном поле (например, на воспоминании, мечте или даже на отвлеченном[19] понятии(«долг», «совесть», «благородство» и т.д.). Вот, что пишет об этом М.А. Чехов: «Во-первых, вы держите незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в него» [36]. Очевидно, что для М. А. Чехова незримое удержание объекта внимания – ни что иное, как внимание, построенное на «внутреннем видении» (К.С. Станиславского), в пределах внутреннего психологического пространства Сравнивая оба движения (во внешнем пространстве и во внутреннем), мы можем определить некоторые их отличия.

[19] Характерно, что, наряду с понятиями «отвлеченность», «абстракция», в русском языке существует слово «умозрительность».

Первая особенность заключается в том, что если человек еще только **начинает совершать во внешнем пространстве сближение с объектом**, то во внутреннем (идеальном) пространстве он достигает цели **мгновенно**, т.е. **в мыслях уже обладает тем, что еще предстоит достичь в реальности**.

В нашей фантазии мы можем обладать даже явно не достижимой в реальности мечтой. Неразделенная любовь тому пример.

Вторая особенность и главная отличительная черта эгонали – необязательное совпадение желанного направления движения с необходимым. Это свойство эгонали проявляется особенно часто, когда кто-то как бы **не замечает объект**, к которому устремлено его внимание: обращен к объекту спиной или проходит мимо. Все это позволяет нам классифицировать **внимания по двум группам и по четырем дополнительным видам**.

Первая группа:

1) **прямое** внимание, когда направления внимания и зрения соединены на одном и том же физическом объекте;

2) гипотетическое внимание, при котором мы предполагаем, что нечто расположено там, где мы это ожидаем.

Вторая группа:

1) **косвенное** внимание, когда объект внимания не отражается на сетчатке глаза или, в крайнем случае, запечатлен на ее периферии;

2) **фантомное** внимание[20], при котором какой-либо объект, хотя и находится в поле зрения, но не является предметом внимания («В твоих чертах ищу черты другие...»). Здесь направление взгляда и эгональная устремленность не совпадают, имея совершенно разную направленность.

Рассмотрим особенности перечисленных здесь видов внимания подробнее. **Прямое внимание** при стандартной ситуации – обращение взора на интересующий объект. Это обычная и весьма распространенная форма, которая особого рассмотрения, судя по всему, не требует.

Весьма схожа по своей «механике» с обычным вниманием его гипотетическая форма. **Гипотетическое внимание** – это сосредоточенность не на объекте, но на том месте, где предположительно этот объект должен быть. Типичный пример тому – ситуация потери. Например, мы собираемся взять со стола очки, но не находим их там, где вроде бы их только что оставили. Гипотетическое внимание в процессе творчества активно используют художники, режиссеры, балетмейстеры, кинооператоры – все, кто занят сочинением визуальной композиции. Творцу пространственной композиции как бы примериваются к тому или иному месту художественного пространства. В данном случае они сосредоточиваются на том месте художественного пространства, где, по их мнению, объекту следует быть. Это тоже называется поиском, но точнее – творческим поиском того, что не потеряно. Во всех случаях – творческих и не очень – «Поисковый» характер гипотетического внимания очевиден.

[20] Термин предложил автору В.Таушан

Итак, в обыденной ситуации мы можем гипотетическое внимание определить как «предвзятое», т.е. «предшествующее взятию» предмета, которого в данный момент в ожидаемом месте не оказалось. В ином случае гипотетическое внимание предстает уже как «предположительное» и творческое. Здесь человек (не обязательно художник, им может быть конструктор или изобретатель, склонившийся над чертежной доской, писатель, выбирающий необходимое слово в строке, да и любой из нас) сосредоточен на том месте, где **только собирается расположить** желаемый объект.

Косвенное внимание. Его отличительной особенностью является существование в сфере нашего восприятия во внешнем психологическом пространстве не одного, но, как минимум, двух объектов внимания. При этом объект, на котором мы действительно сосредоточены, но не видим его (можем слышать), назовем косвенным, а объект, на который мы при этом смотрим (но он нам менее интересен) – прямым.

«Вижу, что дано – отношусь, как задано», – это определение Е.Б.Вахтанговым основы веры в условные сценические обстоятельства, в отношении к ним как к реальным, полностью подходит для выявления сущности косвенного внимания. И действительно, при косвенном внимании наше отношение проявляется не к тому, что мы видим («что дано»), но к тому, на чем сосредоточено наше внимание, т.е. к тому, что этим нашим вниманием «задано». Например, в сфере внимания молодого человека оказалась незнакомая девушка, сидящая в дальнем углу комнаты, но со стороны кажется, что сосредоточенность этого юноши направлена целиком к тому, что лежит у него на тарелке. Иными словами, по тому, с каким волнением, смущением и неровным дыханием он смотрит на бифштекс – прямой объект своего внимания, мы можем определить его отношение к девушке – его косвенному объекту.

Животные в основном владеют только прямым и гипотетическим видами внимания. Но и у них мы можем встретить примеры внимания косвенного, хотя, как правило, лишь в случаях отвлечения чьего-либо интереса[21]. Так птица, отвлекая внимание хищника от гнезда, притворяется раненной и отводит опасность от своих птенцов. Ясно, что объектом ее заботы является гнездо, однако ее движение и взор направлены прямо в противоположную сторону. Известен также случай, когда собака, желая заполучить только в свою полную собственность миску с едой, устраивала для другой собаки «ложную тревогу»: бросалась с громким лаем к двери, имитируя тем самым приход постороннего. Другая собака кидалась к двери, наивно поверив своей подруге, и поднимала отчаянный лай. Тогда первая собака, оставив другую исполнять свой собачий долг, возвращалась к миске, чтобы съесть двойную порцию. И здесь нам ясно видно, что внимание хитрого пса было направлено отнюдь не к двери, но к корму. Однако при своем маневре собака и смотрела, и была устремлена явно в противоположном своему вниманию направлении. Таким образом, мы можем утверждать, что эгональ и косвенное внимание в некоторой степени знакомы не только нам, но и «братьям нашим меньшим».

К.С.Станиславский говорил о том, что внимание – это вовсе не значит «пялить глаза». Из приведенных примеров видно, что это правило знакомо и животным. Однако мы часто видим, как неумелые актеры буквально впиваются глазами в партнера подобно

[21] С этой целью косвенный вид внимания часто используют и люди.

следящему за жертвой хищнику, думая, что это «зрительная хватка» и есть единственная форма проявления сценического общения. «Не общайтесь пупами!», – говорит в таких случаях актерам замечательный режиссер и педагог А.А. Гончаров.

И наконец, **фантомное** внимание. Имея много общего с косвенным вниманием по своему внешнему проявлению и по принципу «вижу, что дано – отношусь, как задано», тем не менее, этот вид внимания имеет одно существенное отличие. Если при косвенном внимании мы имели дело с двумя его объектами, расположенными в области внешнего психологического пространства, то в данном случае один из них расположен во внутреннем пространстве, а другой – вовне. Вот этот второй объект и является объектом фантомного внимания.

Если в эпизоде «девушка и бифштекс», который мы рассмотрели ранее, окружающим было несложно догадаться о причине смущения юноши, то при фантомном внимании мы далеко не всегда можем отгадать к чему устремлены мысли и чувства другого человека, так как он в этот момент проявляет вовне свое движение во внутреннем пространстве. У М.А. *Чехов*а читаем: «Едва ли следует говорить о том, что объектом внимания может быть все, что доступно сфере вашего сознания: как образ фантазии, так и конкретный физический предмет, как событие прошлого, так и будущего» [36].

Все без исключения объекты внимания, названные здесь М.А.Чеховым, имеют каждая свою топоному размещения или во внешнем, пространстве («физический предмет»), или во внутреннем («образ фантазии», «событие как прошлого, так и будущего»). Однако и во втором случае внутренняя топонома обязательно будет спроецирована вовне, так как взор человека обязательно, постоянно, хотя и с разной энергетикой, обращен во вне себя. В данном случае, при проекции внутренней топономы на внешнюю, наше внимание сосредоточивается на каком-либо, чаще всего случайно расположенном в этом месте объекте, который мы и будем рассматривать как объект фантомного внимания.

Иными словами, **при фантомном внимании мы явно обращены к одному какому-либо объекту, хотя нас интересует совсем другой, отсутствующий в пределах реального поля зрения**. Если некто воскликнет «Я хочу в Париж», то «Парижем» станет для него любой случайный объект, на котором сосредоточилось его внимание. Дело в том, что непроизвольно брошенный взгляд в этом случае будет обращен не на данный объект (например узор обоев или книжный шкаф), а устремлен к той топономе, которая обозначает отношение говорящего к этому замечательному городу. Иначе говоря, если бы при восклицании «Остановись мгновенье, ты прекрасно!» Фауст взглянул на огарок свечи, то этот огарок для него стал бы на миг заместителем «прекрасного мгновенья», т.е. объектом фантомного внимания. Ибо, разумеется, не к огарку был обращен Фауст, а к тому месту в пространстве (к той топономе), где для него помещался круг ассоциаций, связанных с понятием «прекрасное мгновенье». И действовал Фауст «по Е.Б.Вахтангову»: видел, что **дано**, но относился к этому, как его чувством было **задано**. А сгоревшая свеча просто случайно оказалась в этом месте и совершенно незаслуженно получила комплимент.

В визуальных искусствах практически все используемые в произведениях объекты зрительского внимания «желают быть» фантомными, причем совпадающими или даже

превосходящими по своему качеству то, что они замещают. В этом быть может и лежит разгадка одной из тайн магии театра, кинематографа, а также изобразительного искусства. И действительно, в первый раз мы смотрим на картину обычным, в лучшем случае любопытствующим взглядом. В этот момент картина – объект **прямого** внимания. Далее мы рассматриваем ее по деталям, перемещая взгляд то в одно ее место, то в другое, предполагая при этом найти совпадение «эмоционального заряда» детали со стереотипным значением ее топономы. Здесь уже явное проявление **гипотетического** внимания. При сопоставлении между собой деталей картины, составляющих композицию, и того, что мы предполагали увидеть в данном ее месте, наше гипотетическое внимание сменяется **косвенным**.

И наконец, если художнику удалось тронуть нашу душу, пробудить ассоциации, мы сосредоточиваемся уже не на ней, а на своих воспоминаниях, своем жизненном опыте. При этом, сверяя рой своих ассоциаций с творением художника, мы возвращаемся к картине с теперь уже фантомным вниманием, выражая в ней мир своих собственных чувств.

В связи с этим можно предположить, что фантомное внимание есть доминирующее при эмпатии художественного произведения. Замещая в процессе этой формы внимания объект нашего внутреннего видения реально зримым и одновременно во сто крат более прекрасным, художник хотя бы на время заставляет заместить привычный объект нашего опыта на иной, обладающий гораздо большей эстетической и чувственной силой. Вот в этом взаимопроникновении и проявляет себя эмпатия художника и зрителя. Думается, что в подобного рода переформировании нашего внутреннего топономного пространства, в том, что художник становится хозяином в той или иной его области, меняя ассоциации топоном на иные – суть эстетического впечатления. Этот процесс можно в чем-то сравнить с хирургической операцией – художник пересаживает, заменяет или даже удаляет те или иные топономы нашего внутреннего пространства. И в результате мы к этому удивительному «врачу» ничего кроме благодарности не испытываем. Тем более, что такие топономные «операции» оказываются действительно целебными.

Следует отметить очень важный момент – **случай общности объекта внимания** одновременно у двух и более человек. При этом один и тот же объект в одно и то же время для разных людей может принадлежать к различным видам внимания, что неизбежно сказывается на характере общения и взаимодействия (см. таблицу 2).

Таблица 2

Общность разнохарактерных объектов внимания

II Субъект \ 1 Субъект	Прямой	Гипотетический	Косвенный	Фантомный
Прямой	1	5	9	13
Гипотетический	2	6	10	14
Косвенный	3	7	11	15
Фантомный	4	8	12	16

Отношение первого субъекта относительно второго может быть примерно описано следующим образом:

1. Полное взаимодействие.
2. Недоумение (например, «Что ты в ней нашел?»).
3. Разногласие (например, «А мне это не интересно!»).
4. Демонстративная заинтересованность.
5. Досада (например, «Как же ты не видишь, что это...»).
6. Взаимный поиск.
7. Интрига (например, «Не скажу, где я это скрываю!»).
8. Отчаяние (например, «Это – безвозвратная потеря!»).
9. Принципиальность (например, «А я не стесняюсь показать свою заинтересованность!»).
10. Раздраженность (например, «Зачем ты это утаиваешь?»).
11. Скрытое взаимодействие.
12. Скрытая заинтересованность в разгадке моих переживаний.
13. Провокация другого на переживание.
14. Сомнение (например, «Это действительно так интересно?»).
15. Скрытая догадка (например, «Я, кажется, знаю, о чем ты сейчас думаешь!»).
16. Эмпатия.

Все шестнадцать случаев, названных здесь, безусловно не однозначны и выражают сугубо индивидуальную точку зрения автора. Читатель наверняка захочет заполнить ячейки таблицы по-иному, что вполне правомерно.

Разумеется, разбор ситуаций, возникающих при общности объектов внимания, представленный здесь, не только не окончательный, но и далеко не полный. Ведь если добавить к этим 16 случаям их варианты, связанные с произвольным, непроизвольным и постпроизвольным вниманием, то количество взаимоотношений, классифицированных подобным образом, может дойти до 144. А с учетом 36 пространственных конфликтов, рассмотренных нами ранее, число становится просто фантастичным (5184). Каждая изданного количества элементарных невербальных ситуаций требует пространного описания, которое все равно никогда не заменит того, что понятно без слов, и чаще всего только без слов. Иначе говоря, число 5184 отражает минимальное количество знаков невербальной лексики, перевод которых на язык слов едва ли может быть осуществлен в полной мере.

О взгляде

Что может быть красноречивее взгляда! «Одно движение глаз, сделанное должным образом и вовремя, – пишет Ф. Ланг, – часто производит большее впечатление, чем самое пространное словоизвержение поэта» [29].

Если все остальные жестовые движения случаются периодически, то глаза говорят постоянно. Они тем более разговорчивы, чем менее словоохотлив их хозяин. Их

постоянное движение отражает всю динамику эгоналей внутреннего пространства. Природа этой динамики как свернутого до минимума знакового движения нами уже рассмотрена. Полностью совпадая по значению с другими подобными направлениями жестовой динамики, взгляд еще и является инструментом зрительного **внимания**.

Известно, что то или иное переживание невольно заставляет нас бросать взгляд то в одну, то в другую сторону. Этот феномен подмечен в направлении психологии, названном «нейролингвистическим программированием» (НЛП). Приведем наблюдение основоположника НЛП М. Эриксона о некоторых причинах непроизвольного (со стороны наблюдателя) направления человеческого взгляда [11].

Рис.12

Построенная на эмпирических данных схема (рис. 12), очевидно, не содержит всего многообразия причин непроизвольных движений глаз, отражающих Палитру человеческих переживаний. Хотя самый факт обращения к этому феномену безусловно заслуживает внимания. Тем более, как показал опыт, этот частный случай вполне соответствует действительности. Однако следует учесть, что пытающиеся определить значения тех или иных направлений взгляда и при этом не обращающие внимания на аналогичные по векторной направленности другие формы жестового движения, думается, мешают сами себе, так как значение движения легче понимается в его максимально развернутой форме.

Мы можем с достаточной точностью определить два типа взгляда, которые соответствуют обеим группам видов внимания, о которых мы только что говорили. Их отличительный признак – характер фокусировки зрачка. Дело в том, что наши зрачки действуют по принципу диафрагмы фотообъектива: чем дальше объект, тем меньше отверстие. Таким образом достигается глубина резкости.

Итак, к первой группе видов внимания относится то, что мы назовем **обычным** взглядом. Фокусировка зрачка на объекте в данном случае соответствует необходимой для его подробного рассмотрения. Обычный взгляд обозначают как «смотреть и видеть». При этом совершается обычный психофизиологический процесс: изображение объекта (или места, где мы ожидаем его увидеть), к которому привлечено наше внимание, попав на сетчатку глаза, транслируется в мозг, где и происходит его анализ, оценка и, в конечном итоге, та или иная реакция на него.

Обычный взгляд как результат прямого внимания проявляется чаще всего, когда мы на что-то заинтересованно смотрим. В данном случае направление смещения в физическом пространстве и эгонали полностью совпадают.

Когда же этот вид взгляда связан с гипотетическим вниманием, то эгональный взор смещен и как бы повисает в воздухе. И мы, предполагая найти необходимый объект уже в другом месте, повторяем весь процесс гипотетического внимания снова.

Когда наш взгляд изначально обычен, изображение объекта на сетчатке глаза становится (или не становится) причиной прямого внимания к этому объекту, т.е. он, как говорят, «привлек» (или «не привлек») к себе наше внимание.

При участии гипотетического внимания все наоборот, потому что оно направлено в то место, где мы **еще только надеемся что-то увидеть**. При этом, как мы уже говорили, может получиться и так, что интересующий нас объект в данном месте отсутствует. Например, мы не можем обнаружить предмет там, где мы его оставили и потому очень внимательно «смотрим, но не видим». В данном случае мы имеем дело с **блуждающим взглядом**.

То же случается и с художником, когда он выбирает в какое конкретно место картины поместить тот или иной персонаж. Две вещи слагаются здесь: субъективное отношение художника к еще не созданному образу и объективная сущность ассоциативных пространственных координат. Иначе говоря, глядя на то или иное место чистого холста, художник предчувствует, а часто просто знает: «нечто» должно быть изображено именно в этом месте, и не в каком ином, так как это «нечто» должно нести в себе, только один единственный конкретный эмоциональный потенциал конкретной топономы. Здесь мы имеем дело со своего рода **эмоциональной гипотезой** художника.

Задача художника, стоящего перед чистым холстом и смотрящего на этот холст блуждающим взглядом, состоит в том, чтобы создать такой объект, на котором вовне выместится творческое эмоциональное состояние. А оно, это состояние, в свою очередь, ассоциировано с конкретными топономами в пространстве картины.

Стереотипное эмоциональное значение координат, материализованное в периметре картины и иллюзорной глубине, позволяет нам понять замысел художника. В противном случае язык пространственной композиции был бы нам недоступен, а изобразительное искусство не могло бы существовать вообще.

«Вижу, что дано – отношусь, как задано» – это определение можно отнести не только к актеру, который видит, например, ширму, но относится к ней как к старинному замку. Эта формула верна также и по отношению к каждому из нас, когда мы смотрим на какой-либо объект, который теряет свое прямое назначение и начинает обозначать не себя, но топоному психологического пространства.

Приведем пример. Можно с ужасом вспомнить, глядя в лицо пассажиру трамвая, что дома остался включенным утюг. При этом стоящий перед вами человек в это мгновение может подумать, что вас испугало что-то, происходящее внутри трамвая (если ваш блуждающий взгляд был устремлен за спину попутчику) или на улице (если такой ваш взгляд был направлен в окно), или он сам (если вы в этот момент встретились с ним глазами). Подобного рода недогадливость вашего попутчика возникла потому, что и вы, и пассажир оказались помещенными в разные пространственные контексты: он – трамвая, вы – своего дома. Однако для посвященного в контекст данной ситуации станет явной топонома вашего отношения к тому, что может натворить оставленный без присмотра электроприбор.

Теперь обратимся к так называемому **отрешенному** взгляду. При таком взгляде – глаз явно расфокусирован[22] (в отличие от обычного взгляда). В данном случае мы «смотрим, но не видим» или, наоборот, «видим, хотя и не смотрим» (второй, казалось бы невозможный случай в жизни встречается очень часто).

Почему мы, когда вспоминаем о чем-либо, смотрим в то или иное место в пространстве перед нами, как бы не замечая реальный предмет перед глазами? И почему мы смотрим именно в это, а не какое-либо другое место?

Дело в том, что каждый из нас обладает способностью воспроизводить когда-то увиденное как бы внутренним взором. Помните у И.С.Тургенева: «...Вспомнишь и лица давно позабытые». Одним из первых исследовал эту форму внимания К.С.Станиславский, образно назвав ее «внутренним видением», способным заставить нас вновь пережить давно прошедшее.

То, что мы видим таким образом накладывается на реальное зрительное поле («...глядя задумчиво в небо широкое»), чем-то напоминая двойной фотоснимок, когда, снимая, фотограф забыл перевести кадр.

При отрешенном взгляде мы видимый внутренним взором объект внимания как бы вытесняем во внешнее пространство. И при $_{N}$ этом подсознательно располагаем этот объект именно в том месте, которое лучше всего соответствует нашему переживанию, связанному с воспоминанием, т.е. координируем его самым конкретным образом в реальном окружении.

Отложите на минуту книгу и, не закрывая глаз, вспомните какое-нибудь значительное событие в вашей жизни. Вспоминая, вы куда-то определенно смотрели, но на чем конкретно остановился ваш взгляд для вас не имело никакого значения. То, в каком направлении был устремлен ваш отрешенный взор, и выразило ваше отношение к былому событию. Для наблюдающих со стороны это был расфокусированный взгляд, направленный на конкретный объект во внешнем пространстве, так как ведь нельзя смотреть ни на что. В поле зрения обязательно будет нечто, например собеседник, дерево, облако, газета, стул, дверь... И тогда, при отрешенном взгляде, этот случайно попавший во взор объект невольно совпадет по своему значению с топономой вашего прошлого переживания.

Эта топонома как объект-знак былого чувства заставит вас в какой-то мере пережить прошедшее вновь и выявит ваше переживание для окружающих, ибо эта ваша персональная топонома лежит в пределах общих для всех людей координат психологического пространства. **И мы понимаем ее психологический смысл точно так же, как значение каждой точки на графике определяется по ее координатам**, хотя, разумеется, в данном случае далеко не с математической точностью, но все-таки и с достаточной для успешного взаимопонимания между людьми.

Иначе говоря, **любой вроде бы случайный объект отрешенного взгляда выделяется из контекста среды, отделяется из системы других подобных ему объектов и поэтому становится знаком, общепонятное значение которого – конкретная координированность по трем психологическим осям: вертикали,**

[22] В НЛП этот вид взгляда так и называют «расфокусированным»

сагиттали и горизонтали. Знаковость его определяется тем, что этот объект переместился в иной пространственный контекст, в пространство вашего воспоминания.

Таким же образом, попросив кого-нибудь вызвать из своей памяти тот или иной образ, можно четко зафиксировать, куда «помещает» во внешнем пространстве свои воспоминания, свои внутренние топономы ваш собеседник и, тем самым, – характер и качество его переживаний.

Отрешенный взгляд – это абстрагированная от реальности форма эгонального смещения. Именно такой взгляд был у малыша в момент отворота от шоколада (см. выше описание эксперимента К.Левина), когда он сообразил, что начать приближаться к приманке можно только отвернувшись от нее. Тот, кто был любим, знает, что самый желанный взгляд для него близкого человека – это отрешенный взгляд, когда он становится объектом внимания, направленного по эгонали на него как на знак топономы счастья.

По воспоминаниям современников, с отрешенного взгляда начинался творческий процесс у А.П.Чёхова. Так, когда он сидел за столом среди друзей, его глаза вдруг становились невидящими «как плошки» и он, извинившись, покидал шумную компанию и уходил в свой кабинет, дабы реализовать на бумаге внезапно возникший замысел нового рассказа.

Быть может, идею изображения фанатично отрешенного взгляда боярыни Морозовой подсказал В.И.Сурикову принцип всей композиции: физическое движение – в одну сторону, а психологическое, по эгонали – в противоположную.

Оба взгляда – обычный и отрешенный – тесно взаимодействуют между собой. Так, нельзя оценить или вообще узнать предмет, если не сравнить его с аналогичными во внутреннем взоре. Но внутренний взор не будет и существовать без опыта реального видения.

Можно ли определить, какой из двух видов взгляда в каждый момент доминирует? Безусловно. Не зря же существуют такие еще определения взгляда, как «пристальный», «растерянный», «потерянный», «отсутствующий» или тот же самый «отрешенный». Но при любом варианте мозг выполняет привычную для себя работу – анализирует объект визуального внимания.

В одном случае – это объект, к которому проявлен интерес, или, как при гипотетическом или косвенном внимании, глаз все равно фокусируется, например на стол, на котором вдруг не оказалось ожидаемого там предмета, например чашки, т.е. он все-таки видит, хотя и другой, но также конкретный объект, к которому нет интереса.

А при воспоминании о предмете, при внутреннем взоре – взгляд фиксируется на любом предмете, который оказался, «сам того не желая», в поле зрения в момент возникновения в сознании образа, который может носить и вовсе отвлеченный характер (доблесть, слава, ложь, истина и др.). Можно предположить, что именно **внутренний взор, фантомное внимание, проявленные в отрешенном взгляде, позволили в свое время перейти человеку от внимания к исключительно конкретным объектам окружающей среды в мир абстрагированных понятий**.

Направление взгляда любой названной формы на объект по воображаемой прямой линии еще не указывает на его, взгляда, одномерность. Только в том случае, если

человек смотрит прямо перед собой, обращен взором максимально вверх или вниз, мы можем говорить об **одномерности** взгляда.

Однако, если взгляд устремлен не строго по координате, а по диагонали координатной плоскости (вперед–вверх или вниз–влево, например), и проявляют себя двойные сочетания комплексов пространственных ассоциаций, мы можем говорить о **двухмерном** взгляде.

Когда взгляд продиктован тройной координацией трехмерной топономы, он также становится **трехмерным** (например вверх–вперед–вправо).

В заключение разговора о взгляде необходимо сказать, что степень фокусировки глаз раскрывает для наблюдателя в основном полярные отличия «обычности» и «отрешенности». Случается, что отрешенный, например, взгляд все-таки оказывался вроде бы сфокусированным. Но если присмотреться, то окажется, что зрачки, сузившись, сделали «перебор». В этом случае говорят о взоре «**сквозь предмет**», «**сквозь стену**» **и т.д. выдающем явную устремленность внимания в даль, быть может даже в бесконечность**. При определенной наблюдательности мы можем с достаточной степенью точности определить по взгляду и характер внимания топономы внешнего или внутреннего пространства, к которым устремлен человек.

До сих пор мы рассматривали пространство внутреннее и внешнее, не особенно разделяя их друг от друга. Теперь необходимо сделать более четкое их разграничение.

Глава 5. Трехмерное психологическое пространство

Данный раздел во многом итоговый по отношению к нашим предыдущим рассуждениям. Поэтому автор надеется, что читатель простит ему некоторые повторы того, что уже было сказано.

Психология (дословно) – это наука о душе. Но где помещена душа каждого из нас? Вот ее координаты: чему *Я* подвластен (Верх); что зависит от меня (Низ); что мне еще предстоит (Фронт); что уже прошло (Тыл); в чем я прав (Право); в чем не прав (Лево). Задавая себе эти главные вопросы жизни, мы выявляем координаты психологического пространства и пытаемся определить их точку пересечения (Центр), т.е. ответить На вопрос «Кто есть Я?».

Итак, на рисунке изображены привычные всем координаты реального трехмерного пространства, где каждая координата связана с определенным ансамблем ассоциаций. Это изображение можно определить и как условное начертание ассоциативного психологического трехмерного пространства, центром которого является каждый из нас. Условимся такое пространство называть **субъектным** (рис. 13).

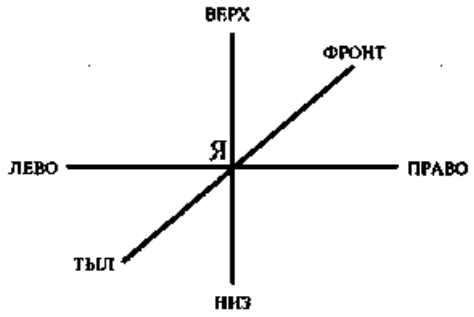


Рис. 13

Противопоставленное ему ассоциативное пространство человека, который находится перед нами в ситуации непосредственного общения, условимся называть **объектным** (рис. 14). Оно противостоит субъектному.

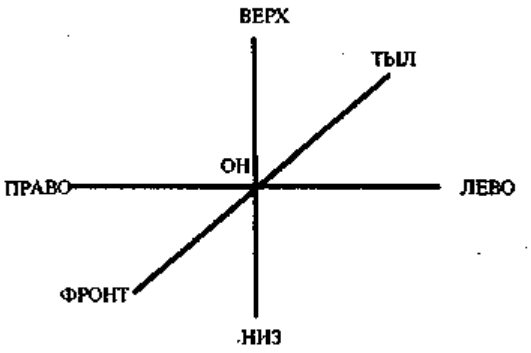


Рис. 14

Субъектное пространство находится в пределах непосредственного зрительного поля его центра (Я), в котором и происходило образование всех тех комплексов ассоциаций, о которых мы говорили перед этим. Обозримая его часть ограничена, так как нам не дано одновременно увидеть то, что находится и спереди и сзади.

Не оборачиваясь, одновременно психологически сосредоточимся на объекте, который находится сзади, и наш взгляд станет «отрешенным» (здесь по сагиттали). Все будет как уже было описано ранее: зримый объект фронтальной области станет обозначать, как правило, симметричный ему объект, расположенный сзади (рис. 15).

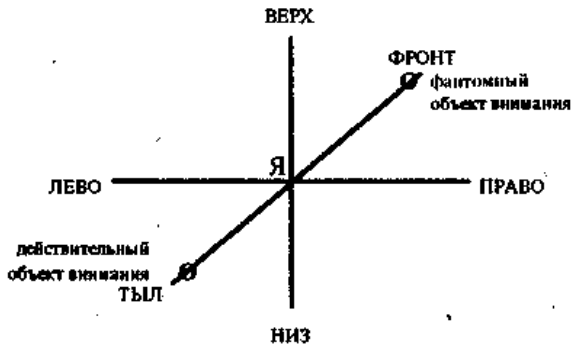


Рис. 15

Оба типа «отрешенного» взгляда, проецирующий вовне топоному внутреннего пространства, и косвенный, который через фронтальный объект обозначает иной, расположенный сзади, удивительно схожи в своем проявлении отрешенности.

Это, как показала практика, может стать элементом актерской техники, помогающим артисту «не качать чувства», как говорил К.С.Станиславский, изображая блуждания персонажа по лабиринтам его души, но действовать по более естественному для актера пути, который содержится в принципе Е.Б.Вахтангова: относиться к реальному объекту на сцене как к иному в контексте спектакля, а не инженерной конструкции сценической коробки. Т.е. в данном случае, выбрав какой-либо реальный объект позади себя (элемент декорации, осветительный прибор и т.п.), актер совершает следующее:

– сосредоточивает свое внимание на объекте, расположенном у него за спиной;

– находит впереди себя иной, желательно симметричный первому, конкретный объект как знак объекта, расположенного сзади (при этом «отрешенный» взгляд получается сам собой);

– действует, следуя формуле Е.Б.Вахтангова, т.е. относится к фронтальному объекту-знаку точно так же, как к объекту, расположенному сзади.

При этом у зрителя возникает полное ощущение, что персонаж спектакля в данный момент действительно погружен в свои мысли, и ему (зрителю) понятны и внятны его переживания.

Разумеется, техника техникой, но качество исполнения этого элемента человеческого поведения определяется в конечном итоге не только умением, но и одаренностью артиста. Впрочем, как говорил К.С.Станиславский, «гениям система не нужна».

Итак, к моменту взросления мы имеем в своем подсознании три парных (всего шесть) комплекса ассоциаций, связанные с вертикалью, эгональю и горизонталью: верх–низ, право–лево, фронт–тыл. Эти ассоциации сотканы из наших, когда-то тесно связанных со структурой реального пространства, переживаний.

Встречаясь в жизни с явлением, влияющим на наше эмоциональное состояние, мы как бы помещаем его в ту или иную точку внутреннего пространства – топоному.

Эмоциональная память – это, по существу, умение найти наше прошлое эмоциональное переживание, локализованное в трехмерном психологическом внутреннем пространстве, найти топоному. Не случайно особо яркое внутреннее видение – актерский дар, проявляется как переживаемое им эмоционально-образное воспоминание, проявленное в постоянном движении по эгонали.

Для того чтобы поместить во внутреннее пространство какой-либо объект, эмоционально на нас повлиявший, необходимо иметь некоторое подобие разметки ассоциативных координат этого пространства.

Разумеется, ни физических, ни биологических «отметок» и «зарубок» здесь нет. Но есть достаточные для всех нас определения как очень или не очень высоко и так же низко, далеко впереди или близко и так же сзади, правее или левее и т.д. Все эти понятия носят субъективную окраску и пределы их, точные для каждого из нас, достаточно приблизительны для всех. Но само значение вектора стереотипно.

Попав в места, где мы бывали давно, в детстве, мы обнаруживаем, что все предметы кажутся меньше размером, чем нам представлялось. Это значит, что по оси вертикали внутреннего пространства эти объекты были скоординированы высоко и оставались там постоянно, несмотря на то, что с годами мы становились выше ростом. Особенно высокими казались зоны недоступности: крыша, забор и, конечно, шкаф, на верхнюю полку которого взрослые клали запрещенные предметы.

Понаблюдайте за кем-нибудь, когда он заговорит о другом человеке. По тому, куда при этом будет обращен его взор или слегка повернется голова, можно судить об отношении говорящего к этому человеку.

Чтобы узнать впечатление собеседника на услышанную от вас новость, посмотрите на его жестовое движение. Ибо оно не **столько выражает эмоцию, сколько показывает, как во внутреннем пространстве скоординировано впечатление от полученного сообщения** и, проецируя эту координированность на внешнюю топоному, указывает тем самым на свою эмоциональную оценку этого сообщения.

Говоря о своей матери как о **близком** человеке, каждый из нас имеет в виду, что ее образ очень мало удален по фронту. При этом «нахождение» отношения к матери во внутреннем пространстве обязательно проявится во внешней топономе. Иначе говоря, если названная здесь топонома действительно именно так скоординирована во внутреннем пространстве, например, художника, то любой образ, помещенный в точно таком же месте вовне – это, в конечном итоге, образ его матери.

Проявление внутреннего пространства во внешнем (подобное проявлению внутренней речи в устной или письменной) мы будем называть сопряжением пространств.

О сопряжении внутренней и внешней горизонтальных осей пишет, в частности, Р. Уайтсайд: «Толерантность[23]. Физической характеристикой этого признака является относительное расстояние между глазами. Чем дальше расположены глаза друг от друга,

[23] Здесь – величина допустимого отклонения от идеальных значений.

тем больший сектор пространства охватывается зрением, а чем ближе – тем обзор меньше... Мужчина или женщина с широко расставленными глазами будет дольше колебаться перед тем, как что-то сделать. Обратный физический признак свидетельствует о противоположных качествах. Вы без труда заметите, что у людей с близко посаженными глазами меньше кругозор, они более сконцентрированы. Между двумя этими полюсами находятся люди с «нормальной» толерантностью. Они в должной мере сконцентрированы, чтобы выполнять возложенные на них задачи, и в то же время обладают достаточным кругозором, чтобы видеть разные аспекты той или иной проблемы» [32]. Здесь очевидным становится буквальность понятий «кругозор», «сконцентрированость», «видеть разные аспекты проблемы», сопряженность внешнего и внутреннего психологических пространств.

Сопряжение внутреннего пространства с внешним

Внешнее пространство не является зеркальным по отношению к внутреннему. Это значит, что при переносе топономы из внутреннего пространства вовне право и лево меняются местами и одновременно объективизируются. Вместе с этим объективизируется и топонома. В результате, эта топонома становится координированной в психологическом пространстве так, как это указано на приведенном ранее рисунке, где центром являлся «он» («она», «оно»). Этот центр может являться также и спроецированным вовне вашим двойником, вашим вторым *Я*. В любом случае оба пространства обращены друг к другу и как бы ведут диалог.

Таким образом, создание, например, композиции произведения живописного искусства как проекция внутреннего пространства вовне вступает с художником с первого момента творчества в своеобразный разговор. И происходит он примерно так.

Сперва в душе художника рождается вызванное какими-либо обстоятельствами предощущение будущего произведения, когда, как писал А.С.Пушкин, «..даль свободного романа я сквозь магический кристалл еще не ясно различал». Это предощущение, как правило, – определение жанра как доминантной эмоциональной окраски будущего произведения (ирония или грусть, элегия или гротеск и т.д.). Таким образом, настроение уже существует, когда нет ни первой строчки стиха, ни первой линии рисунка, ни первых тактов мелодии. Это настроение приводит художника к топономе в координатах внутреннего пространства, которая соответствует данному эмоциональному переживанию. Подробнее такой процесс был рассмотрен нами ранее, при знакомстве с гипотетическим вниманием, а еще раньше - в эпиграфе к первой части данной работы.

Выбранная область, т.е. топонома, смещенная от центра «Я» в ту или иную сторону, становится тем самым временным центром, вокруг которого теснятся ассоциативно близкие топономы, «поселенные» здесь личным эмоциональным опытом художника.

Например, с топономой «меланхолия» соседствует топонома «дождливая погода», с ней – топонома «осень» и т.д. (У кого-то ансамбль смежных топоном может быть, разумеется, совершенно иным – все зависит от отношения к тому же дождю.

Так или примерно так топонома, выполняя функцию смещенного центра и будучи скоординированной во внутреннем пространстве определенным образом, активизирует ассоциации «расположенные» поблизости. Сопряженная с внешним пространством, к примеру, живописного полотна, она воплощается в конкретном изображении, которое и считают обычно эмоционально-смысловым центром композиции картины, чаще всего не совпадающим с геометрическим центром (рис. 16).

.

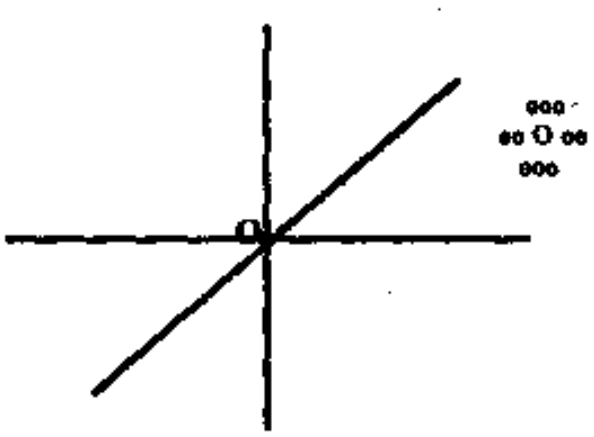


Рис. 16

Обозначения: **О** – основной центр; О – центральная топонома; о – смежные топономы

Умение заполнять ниши топоном своего внутреннего пространства выдуманными, часто неясными и смутными образами и есть **фантазия**.

Способность свободно «передвигаться» во внутреннем пространстве, легко обращаться к ассоциативно связанным с этим центром явлениям прошлого опыта, есть топономная память. Очевидно, что у художника она должна быть хорошо развита.

Отличие художника в том, что он не только применяет в своей будущей работе уже существующие у него топономы, но как бы заполняет ниши своего внутреннего пространства новыми, созданными им по вдохновению, что, собственно говоря, и является его профессиональным качеством и, если хотите, обязанностью. Так же, как и в дальнейшем помнить, как скоординирована в его внутреннем пространстве рожденная его фантазией топонома.

Итак, обращаясь к внутреннему пространству зрителя, художник как бы заново творит его. При этом он, разумеется, не способен вновь сформировать комплекс ассоциаций, связанных с координатами, так как они едины для всех. Но пользуясь этим единством, помещая в то или иное место своей картины зрительный образ, он повествует и о том, как конкретно смещен центр в его внутреннем пространстве, куда он пригласил зрителя сместить свой такой же центр, и одновременно какими образами он заполняет область вокруг этого смещенного зрительского центра.

Все это – игра во внутреннем пространстве зрителя, игра с его, зрителя, топономами.

Суть этой игры в том, что, заполнив внешнее пространство конкретизированными в образах топономами, художник предлагает принять эти образы. От зрителя же зависит, проникнут ли они в его внутреннее пространство или нет. Желание зрителя совершить

этот процесс находится в тесной связи и с тождественностью структуры внутренних пространств его и художника, с волей, со способностью к свободному перемещению в своем внутреннем пространстве и просто с умением играть в эту увлекательную игру, стать сотворцом и партнером.

Точка зрения

В буквальном смысле выражение «точка зрения» обозначает местоположение в реальном трехмерном пространстве наблюдателя относительно рассматриваемого им предмета. Теперь мы уже знаем, что выбор этого места далеко не случаен.

Нам хорошо известны определения объективной и субъективной точек зрения. То, что означает «субъективная точка» зрения, хорошо иллюстрирует следующий эксперимент, поставленный Ж.Пиаже: «Например, вы ставите на стол куклу и помещаете перед ней предмет, ориентированный в определенном направлении: карандаш, лежащий наискось, по диагонали или вдоль линии взора куклы, или часы, поставленные или положенные на столе. Затем вы просите ребенка нарисовать, как кукла видит предмет, или, еще лучше, выбрать из 2 или 3 рисунков один, который это изображает. Не ранее чем около 7 или 8 лет ребенок может правильно вывести угол зрения куклы» [23]. Здесь очевидна полная неспособность инфантильного эгоцентрического сознания в буквальном смысле поставить себя на место другого. Эксперимент Ж.Пиаже раскрывает буквальный пространственный смысл способности (а здесь скорее неспособности) учитывать другое мнение.

Очевидно, чтобы иметь **объективное** представление о предмете, мы должны или рассмотреть Предмет со всех сторон, или увидеть его с точки зрения другого человека, или, еще лучше, – и то, и другое. Для этого следует или самим обойти предмет, или, если это возможно, покрутить предмет перед своими глазами, или уметь встать на иную точку зрения. Однако из-за нашего эгоцентризма результат будет един – местоположение нашей точки зрения не будет меняться в зависимости от того, движемся ли мы относительно предмета, или он – относительно нас, или движемся в своем воображении.

Для **субъективного** же представления о предмете с его единственной точкой зрения достаточно остаться на месте. Иначе говоря, все объективное объемно, а субъективное, эгоцентрическое нет.

В реальности видеть предмет одновременно со всех сторон (чтобы иметь полностью объективную точку зрения) один человек не может. Таким образом, точка зрения как одновременный трехмерный обзор объективной (если некто убежден в ее объективности) может быть только при участии памяти об увиденном в одном из трех измерений. Т.е. **объективность без прошлого** (по сагиттали – прошедшего) **невозможна**, и для одного человека она имеет не только пространственную, но и **временную** характеристику.

Но возможен и иной случай. Мы, когда начинаем рассматривать предмет со всех сторон, имеем некоторую догадку, ожидая увидеть что-то на невидимой пока для нас стороне. Тогда можно говорить о «бессознательной направленности на определенное содержание сознания», т.е. о психологической установке. Например, подходя к человеку сзади, по его фигуре, позе, одежде предположить, какие у него черты лица. Причем

траектория движения такой «объективной» динамики должна быть обязательно трехмерной.

Известно, что, как всякий предмет, любое знание затрагивает не только холодный рассудок, но и чувства. Даже известная формула «2х2=4» эмоционально отличима нами от «9х8=72» так же, как, например, слова «мало» и «много». Бесстрастное знание заведомо бессмысленно, ибо не нашло себе место во внутреннем мире человека, не стало его органической потребностью. Каждая единица эмоционально насыщенного знания находит себе место в нашем внутреннем пространстве как объемная, трехмерная топонома. Каждое новое, что встречается на нашем пути, до момента нашего «всестороннего» осмотра **не есть знание**, так как оно двух- или одномерно.

Вот и получается, что все вне каждого из нас переживается как субъективное и одностороннее, а все в нас – как объективное и многостороннее. Поэтому, наверное, мы гораздо легче подвергаем сомнению все, что вокруг нас, чем ту картину мира, которая сложилась в нас самих.

Обратимся еще раз к замечательному наблюдению М.М.Бахтина: «...при созерцании человека, находящегося напротив другого, конкретные действительно переживаемые кругозоры не совпадают. Чтобы достичь такого совпадения, необходимо, приняв соответствующее положение, свести к минимуму это различие кругозоров... Этот всегда наличный по отношению ко всякому другому человеку избыток видения, знания, обладания обусловлен единственностью и незаместимостью места каждого человека в мире: ведь на этом месте в это время в данной совокупности обстоятельств – он единственный. Все другие люди – вне его» [2].

Как мы ранее уже упоминали, угол зрения человека (обзор) равен 120°, а конкретное видение – 60°. Это показывает, что объективная картина мира может возникнуть только при совокупности знания об этом мире не менее шести человек, и чем больше людей будет при этом обращено друг к другу, тем лучше.

Таким образом, только тогда внутренняя топонома каждого может рассчитывать на объективность своей сути, когда вместит в себя опыт других людей. Хоровод – образ объективного познания.

Добыча объективных знаний – проблема, прежде всего, этическая. И действительно, наш век коллективного мышления наконец доказал это. Но и единство чувств в процессе коллективного художественного творчества базируется на этике. Этика – синкретична.

М.М.Бахтин удивительно точно ассоциировал объективность точки зрения с самим зрением, с отражением мира в наших глазах. Вспомним, объектами нашего внимания, а значит и нашей точки зрения на них, могут быть и весьма отвлеченные понятия. В зависимости от нашего отношения к этим отвлеченным понятиям мы, поместившие их в ту или иную нишу нашего внутреннего пространства, храним их в кладовой нашей эмоциональной памяти как трехмерные, т.е. объемные топономы. И если при воспоминании о реальных объектах вполне естественны движения тех или иных мышц, то и в этих случаях тоже. Иными словами, не только наши чувства, но и наши знания проявляют себя, в конечном итоге, в простом сокращении мышц.

У носителей философии Гегеля или теории относительности Эйнштейна эти знания имеют свою «мышечную партитуру», которая, отражая процесс приближения к истине, делает его очевидным для других.

Так, внеречевое общение в коллективном кругозоре на уровне микродвижений становится истоком знания, которое затем находит свое бледное отражение в слове.

Объективное знание, вместив в себя знание хоровода и найдя затем себе место среди других топоном во внутреннем пространстве каждого, возвращается вовне уже топономическим знаком этого знания. Быть может поэтому некоторые философские направления, утверждая хранение истины в душе и иллюзорность всего, что вне ее, фетишизируют Знак?

Автор данной работы совсем не философ и с опаской вступил на тропу подобных размышлений. Поэтому вернемся к уже привычной для нас теме.

Так или иначе, наше **знание** не только **слышится** в том, что мы говорим, но и видится в том, как смотрим. Именно они, наши глаза, открывают – владеем ли мы всесторонним взглядом на то, о чем говорим или на то, о чем молчим. Именно они, наши глаза, отражают все «хождения» по внутреннему пространству и открывают даже нашу тайную точку зрения, хотим ли мы того или нет.

Благодаря стереотипности координат внутреннего пространства, другие могут прочитать практически безошибочно истину, которой владеет человек. И мы, подсознательно чувствуя это и желая скрыть сокровенное, пытаемся обмануть другого, отводя, потупляя взор, прищуриваясь или даже вовсе закрывая глаза. Как часто мы сознательно проделываем все это, желая показать, будто действительно знаем что-то, но пытаемся утаить, а на самом деле...

А на самом деле покушаемся на объективное знание остальных, ибо без каждого из нас действительная картина мира существовать не может. И коли ты не видишь ничего с твоего и только твоего места в общем хороводе, ты вводишь в заблуждение остальных.

Боязнь признаться в своем незнании – это нежелание обнаружить себя не на своем месте.

Объективное знание, существуя на уровне той или иной топономы,, включает в себя внутренние пространства остальных людей, формируя тем самым коллективное общечеловеческое внутреннее пространство.

Без общих психологических координат это было бы невозможно.

Пристаниц не искать, не приживаться,
Ступенька за ступенькой, без печали,
Шагать вперед, идти от дали к дали,
Все шире быть, все выше подниматься!

Г.Гессе

Вторая часть. ТОПОНОМИКА В ИСКУССТВЕ

Если в первой части этой работы мы рассматривали основные положения топономики, иллюстрируя их примерами из области искусства, то сейчас поступим иначе, т.е. попробуем выявить проявление топономики в искусстве как отражение подобных процессов в повседневности.

Глава 6. Модальность психологического пространства

В лингвистике существует понятие модальности, обозначающее отношение содержания высказывания к действительности. В устной речи модальность выражается понижением или повышением голоса во время произнесения предложения и громкостью речи, отражающей степень эмоциональной окраски сказанного, а в письменной речи – знаками препинания.

Очевидно, что в устной речи необходим какой-то ориентир, чтобы слушающему стало ясно, насколько повысился интонационно голос собеседника и в какую сторону изменилась его громкость. Точкой отсчета для определения высоты голоса служит звук «А», занимающий промежуточное положение между самым высоким звуком «И» и самым низким «У». Такой ориентир необходим потому, что у каждого человека свои громкость и тембр голоса. По характеру произнесения всех звуков относительно звука «А» мы и судим о модальности услышанного высказывания. (Если звука «А» в таком высказывании не было, за точку отсчета мы принимаем близлежащий по громкости и высоте к «А» звук «Я» или, если и его нет, то «О», «Э», «Е». В ином случае «вычисляем» центральные характеристики звука по определению диапазона между самым высоким и самым низким из услышанных).

В сфере визуального внеречевого общения роль модальности выполняет периметр, ограничивающий континуум топоном психологического пространства. С громкостью речи здесь можно сравнить размер этого периметра, т.е. масштаб внешнего психологического пространства, а с интонацией – его форму.

Для определения модальности психологического пространства тоже нужен ориентир подобный звуку «А» в устной речи, т.е. некое сочетание формы и масштаба периметра, которое можно принять за исходное, центральное, а вместе с этим понять сущность всех остальных форм и масштабов.

Периметр

Зримо начертанный, обозначенный периметр психологического пространства, как и любой знак, появился не сразу. Его прообраз – голосовое, вокальное обозначение

своего жизненного пространства многими животными (крик птицы, грозный рык хищника, мычание и т.д.). Голосовое – обозначение границы своей территории, куда нет доступа чужаку, пределы которой совпадают с зоной слышимости голосового предупреждения, распространяется практически на одинаковое расстояние в любом направлении. Такой звук очерчивает вокруг хозяина территории незримый круг.

Быть может, этим объясняется мутация голоса у подростков, достигших половой зрелости. Акустикам известно, что чем ниже звук, тем на большее расстояние он распространяется. По этой причине у молодого мужчины, способного продолжить и сберечь свой род, а также сохранить территорию жизнедеятельности своей семьи, и включается врожденная программа смены инфантильного «писка» на басовые ноты в голосе (т.е. врожденная программа вокального обозначения своей территории как можно большего размера).

Учитывая все сказанное, можно сделать предположение, что периметр искусственного очеловеченного пространства имеет вокальное происхождение.

Вспомним, первичная форма познания – это имитация явлений окружающей действительности собственным телом. Поэтому познать и обозначить границу коллективной деятельности адекватно можно было также телом коллективным. Так, судя по всему, и появился хоровод, внутреннее пространство которого – знак общего для всех, отобранного у природы и врагов участка своей земли. Если хороводный танец повествует о роде деятельности в пределах своей территории, то хороводное пение указывает на границу этой территории.

Иными словами, первичный периметр искусственного пространства был создан из человеческих тел, и только потом – из дерева, металла, стекла, из карандашной линии на листе бумаги.

Таким образом, «биографию» рамы картины, киноэкрана или борта арены цирка, забора или стены мы можем условно описать так: звук – хоровод – ограда – периметр психологического пространства.

В самом начале мы говорили о том, что каждое искусственное ; очеловеченное пространство носит статус психологического (сад, двор, комната, сцена, картина, раскрытая страница книги и т.д.). В любом случае – это часть бесконечного по своим размерам реального естественного пространства и одновременно выделенная из него субъектная территория какой-либо деятельности. Все другое пространство по отношению к этому объектно. Поэтому форма периметра и указывает на то, как соотносится субъектное пространство к объектному. А если субъектное пространство выступает как сфера внеречевого общения, то каждая форма периметра в данном случае и есть конкретная модальность. Тем более, что признаком того, что мы имеем дело с психологическим пространством, всегда является его граница – периметр (явный или воображаемый).

В связи с этим необходимо отметить две основные формы периметра, две основные его модальности: круг и прямоугольник.

Круг особенно часто распространен в культуре кочевников. И это понятно. Он и в маршруте при основном занятии (перегоне скота с одного пастбища на другое), и в основании жилища, например юрты. Округло оружие: щит, сабля, лук, меч. Круглы у

кочевников и предметы домашнего обихода: одеяло, подушки, мебель и др. Все это, в конечном итоге, привело и к такой же основной форме периметра в изобразительном искусстве кочевых народов.

Иначе говоря, круг – это основная модальность, показывающая отношение кочевника к окружающему его миру.

Прямоугольник же – любимая форма оседлых землепашцев. Землю удобнее всего возделывать по прямым линиям, потому периметр хлебного поля и огород по своей форме стремится к прямоугольнику. Дом, сложенный из бревен, – прямоуголен. Различные атрибуты оружия и домашней утвари, особенно мебель, по тем же причинам имеют такую форму. Это же определило причину прямоугольности периметров в визуальных искусствах потомков оседлых племен.

Характерно, что круглый периметр, как бы отражая особенность темперамента кочевников, более динамичен. А прямоугольный периметр очеловеченных пространств оседлых племен как выразитель их модальности более статичен и, если хотите, меланхоличен.

По той же причине, возможно, так экспрессивна арена цирка по сравнению с прямоугольником театральной сцены.

Итак, форма периметра отражает, прежде всего, характер коллективной деятельности, в отличие от речевой модальности, где проявляется, прежде всего, индивидуальность одного человека.

Музыкальное искусство, в основе которого лежит интонация, можно смело отнести к искусству, чей материал – модальность. Иначе говоря, музыка – это искусство речевой модальности. Но это не единственный случай. В визуальном искусстве к схожему виду можно отнести орнаменталистику и архитектуру. Так же, как интонация в музыке, отделившись от конкретики высказывания, приобрела самостоятельное значение, так и периметр в орнаменте и архитектуре (в качестве силуэта) тоже стал нести самостоятельную образную функцию. Поэтому архитектуру не случайно называют «застывшей музыкой». Уместно здесь вспомнить и о родстве звучания! и начертания периметра, о котором мы упомянули чуть раньше.

По форме жестового движения можно догадаться, в какой невидимый глазу периметр психологического пространства в данный момент «вписал» себя человек. Однако за исходный периметр все-таки следует принять более древнюю форму – круг, хотя бы потому, что природа, как известно, не любит углов. Более естественное движение проходит по дуге, и не случайно актеры, изображающие кукол, роботов и т.п., отказываются вовсе от округлого жеста, подчеркивая тем самым искусственность того, что изображают.

Возникает вопрос. Если все топономы на горизонтальной плоскости вписаны в круг, то каким психологическим статусом обладает прямоугольник? Если он вписан в круг, то часть топоном, лежащая за его пределами, наделяется статусом абсолютной экспрессивности. Мы ощущаем это особенно остро, находясь долго в своей квартире, в прямоугольниках улиц и площадей города. Желание уехать за город связано не только с потребностью в чистом воздухе. Ощутить себя в круге горизонта, возможность идти «куда глаза глядят», отдать дань кочевым инстинктам – это одновременно и желание

активизировать ассоциации тех «оставшихся» топоном, которые расположены за пределами прямоугольного периметра психологического пространства европейской цивилизации.

Но, разумеется, в знаковой системе визуального внеречевого общения задействованы все топономы, включая и те, что принадлежат кругу, а не только прямоугольнику. Обратимся к прямоугольным периметрам визуального искусства.

Каждый театральный деятель по своему опыту знает, что расположение актера вне воображаемого вписанного в сцену круга означает некоторую отстраненность от всего происходящего в данном эпизоде спектакля. Та же нагрузка и в живописи у всего, что находится за пределами вписанного круга в прямоугольник живописного полотна. В более древнем варианте – это местоположение всего, что противопоставлено хороводу.

Рассматривая общий вариант сферы, вписанной в параллелепипед, мы должны отметить, что за этой сферой как континуумом всех топоном тоже находятся топономы, но происхождение их ассоциаций, т.е. их значений, отличается от всех остальных. Если все основные топономы образовывались внутри индивидуальных психологических координат с общим для всех значением, то топономы «вне сферы» – знаки ассоциаций коллективных, сложившихся там, где активно используется прямоугольный периметр психологического пространства.

Рассматривая круг и прямоугольник, мы, в большей части, сознательно ограничили психологическое пространство плоскостью. Все дело в том, что при наибольшем объеме трехмерность может приобретать у круга форму конуса, а у прямоугольника прямоугольной пирамиды. В данном случае все зависит от статуса вертикали.

Взглянем на это с топономной точки зрения. Оба случая (конус и пирамида) можно представить как постепенно сужающиеся плоские круги топоном или прямоугольные пластины, положенные друг на друга. Это чем-то напоминает детскую пирамиду, где кружки накладываются по степени уменьшения на вертикальный стержень. Каждая более верхняя, уменьшающаяся плоскость – это не отсекание «лишних» топоном, но уменьшение с высотой масштаба каждой такой плоскости, где значение взаиморасположения всех входящих в нее топоном не изменяется. Суть изменения масштаба будет изложена в следующем разделе. Пока же отметим, что такое сужение области психологического пространства на пути вверх – это то же самое, что ограничение области деятельности в зависимости от психологического статуса.

Ранее мы уже определили, что чем ниже расположены топономы, тем инфантильнее связанные с ними ассоциации. Но тем больше и степень свободы. Поэтому нижние круги – область передвижения, верхние – жестового движения, самый верх – область мимики. Конус и пирамида – это как бы представленная целиком эволюция внеречевого общения (от большего масштаба жестовых движений к все меньшему по мере взросления), а точнее, – наглядно представленная эволюция пространственной модальности периметра снизу вверх.

Как круг и прямоугольник, все остальные формы периметра тоже модальны.

Многоугольник – это образ, стремящийся к кругу (от искусственности к естественности), где количество углов отражает определенный этап на пути плавного перехода прямоугольной модальности в круглую.

Треугольник (в общем виде треугольная пирамида) – это модальность особого рода. Она очень редко используется как зримое очертание периметра психологического пространства и чаще всего служит обозначением общения для полноценного (360°) обзора, которое могут осуществить только как минимум три человека и о чем мы говорили в главе «Сагитталь». Таким образом, в данном случае наиболее актуальными становятся только те топономы, которые заключены внутри такого треугольника, этого самого малого хоровода. Все же сказанное о структуре «психологической» пирамиды относится и к такой же треугольной.

Возвращаясь к теме вокального происхождения периметра психологического пространства, отметим, что грозные ноты в нашем голосе – сочетание увеличения громкости и понижения звука, то же самое вокальное обозначение границы своей территории, которое всегда имело предупреждающее значение. А вместе с этим увеличение периметра внешнего психологического пространства за пределы, ограниченные возможностью жестового движения. И вообще, не только голос, но, например, и взгляд («орлиный взор») расширяет зону своей территории, повышает статус человека. Чем больше область владения, тем значительнее масштаб того, что мы по эстафете из древности называем «сферой влияния».

Масштаб

Известно, что оптимальная комфортная высота потолков равна примерно 4-м метрам. Это в 2,35 раза больше среднего роста человека. Откуда именно такое соотношение? Именно во столько же раз рост взрослого больше среднего роста годовалого ребенка. Этого примера достаточно, чтобы убедиться, что больший или меньший периметр психологического пространства количества топоном не меняет, но изменяет лишь длину эгоналей между ними.

Если сравнить между собой большое живописное полотно и его уменьшенную репродукцию, то композиционный смысл картины не изменится. Сохранится практически все, кроме степени эмоционального воздействия. Здесь мы можем провести полную аналогию с мощностью жестового движения, при котором его семантика определяется исключительно направлением движения, а средство, указывающее на это направление (взгляд, поворот головы, поза и т.д.), определяет лишь степень его эмоциональной насыщенности или, иначе говоря, – мощность знака.

Таким образом (а это будет верным по отношению к любой форме проявления внеречевого визуального высказывания), чем больше расстояние между одними и теми же топономами (т.е. с увеличением периметра) внешнего психологического пространства, тем выше и эмоциональная насыщенность внеречевого текста.

В области ощущений нет метрических систем, кроме одного – тела человека. Человек – мера всех вещей. Этот древнейший постулат определяет среднее значение всего, что кажется нам тяжелым или легким, высоким или низким, далеким или близким.

Мы знаем, что амплитуда наших жестовых движений не всегда увеличивается или уменьшается в зависимости от действительного волнения. Когда мы хотим его скрыть, то искусственно сокращаем жест, или наоборот, демонстрируя переживание (которое на самом деле не так сильно, как мы это изображаем), начинаем нарочно увеличивать

амплитуду жеста. В первом случае наше эмоциональное возбуждение может быть самоуспокоено собственным жестовым движением, а во втором случае мы способны искусственно «взвинтить» себя.

В прямой зависимости от амплитуды жестового движения находится размер внешнего психологического пространства, в котором действует человек. Таким образом, объем внешнего психологического пространства становится как бы пульсирующим, а вместе с ним пульсируют расстояния между топономами – от масштаба взгляда, устремленного к границе горизонта, до размашистого жеста руки в том же направлении.

Но существует ли конкретно выраженный объем внешнего психологического пространства, который мы могли бы принять не за большой и не за малый, но за изначальный?

Если исходить из младенческого жестового движения как конкретной деятельности, то его максимальная сфера определяется по высоте поднятых рук (вертикаль), по длине рук, вытянутых вперед (сагитталь) и по широте расставленных рук (горизонталь). Так же как громкость и тембр голоса у каждого человека присущи только ему, Так и периметр такой сферы тоже индивидуален. Все движения, показывающие как меняется объем этой сферы, определяют масштабную модальность внеречевого высказывания.

Особое значение здесь приобретает то, что можно назвать метамодальностью, т.е. модальность, которую устанавливает каждый из нас для себя всякий раз в первое мгновение общения. Для этого существуют так называемые вступительные жестовые движения. Помните у В.В.Маяковского:

«Вошла ты, резкая как «нате!», муча перчатки замш, сказала: «Знаете – я выхожу замуж»...

«Муча перчатки замш»... В этом жесте, обозначившем уменьшенное пространство вокруг себя – подчеркнутая интимность своего пространства, которое не ищет соприкосновения с окружающим миром.

Мы знаем, как «начальство» любит крутить в руках карандаш, постукивать пальцами по столу, демонстративно перекладывать перед собой бумаги – все это метамодальное обозначение границы собственного психологического пространства, затаивание подобно хищнику в укрытии, в любой момент готовому на неожиданный и роковой для нас прыжок.

Известно, что именно амплитуда движения отличает радушное рукопожатие от сдержанного, вместе с тем обозначая условные границы индивидуального внешнего психологического пространства, /в котором далее будут строиться все внеречевые высказывания. И не случайно именно женщины, перебирая перчатки, бусы, одергивая край своей одежды, поправляя прическу и демонстративно, крася губы и пудрясь, обозначают тем самым уменьшенные и защищенные границы «своей территории». Во всех случаях, с изменением контекста общения меняются и размеры воображаемых границ субъектного психологического пространства вплоть до слияния двух таких пространств в одно при жестовом движении объятья.

Установление описанными способами границы субъектного пространства – это, одновременно, необходимое условие для выявления каждой топономы. Ведь она

выявляется в жестовом движении не только по признаку направления такого движения, но и по величине дистанций между ней и другими топономами. Когда размер периметра психологического пространства задан в обозначении тем или иным способом, то тем самым заранее обозначается и максимальный «градус» эмоционального содержания всех высказываний в пределах этого периметра. Это позволяет нам, например, отличить интимный жест от так называемого широкого, значительного.

Мы часто видим по телевизору, как люди в смущении, подобно детям, хватающим погремушку, буквально вырывают микрофон из рук обратившегося к ним журналиста. Этот микрофон воспринимается ими как некий «зонд», внедрившийся в интимную зону их психологического пространства. Хватаясь за микрофон и приближая его к себе, они тем самым пытаются обозначить размер защитной линии своего субъектного периметра, т.е. превратить «зонд» в «пограничный столб». Хотя, наверное, и память о захвате погремушки имеет место, и как-то это между собой связано.

Перебирание «перчатки замш» или бумаг перед посетителем, скрещенные руки на груди – все это «пограничные столбы», определяющие размер субъектного пространства, уменьшенного относительно нейтрального, а потому выражающего определенное отношение внеречевого высказывания к окружающей действительности, т.е. модальность этого высказывания.

Так же, как и уменьшение периметра психологического пространства, значение модальности приобретает и увеличение его. Человек формирует модальность, варьируя масштабом и различными способами жестового движения. Нет иной формы жестового движения, способной так увеличить масштаб внешнего психологического пространства, как это может взгляд. Именно он дает возможность расширить такое пространство, отдаляя топономы друг от друга на огромные расстояния, ограниченные лишь линией горизонта. Кроме того, взгляд способен в любой момент изменить такой масштаб до самого минимального.

Мы можем со всей определенностью выделить три вида модального взгляда: «потупленный», «глаза в глаза» и за спину собеседнику.

«Потупленный» взор, где все объекты внимания находятся не далее, чем длина вытянутой руки до ее локтя – это модальность «пограничного столба», рассмотренная нами ранее.

«Глаза в глаза» – это уже соприкосновение периметра субъектного психологического пространства с таким же пространством другого человека. Жестовые движения рук способны осуществить такое соприкосновение лишь в случае достаточно близкого расстояния между собеседниками. Поэтому такой тип взгляда устанавливает исходный масштаб-модальность или «близость отношения» при любом видимом расстоянии и тем самым обладает преимуществом перед любым иным жестовым движением.

И наконец, взгляд за спину. В этом случае собеседник как бы попадает вовнутрь нашего субъектного пространства, а его местоположение становится в один ряд с другими топономами. Поэтому искусственно нарушая симметрию относительно собеседника соответствующими акцентами своих жестовых движений, мы тем самым смещаем его местоположение относительно центра и навязываем ему новое

эмоциональное состояние. Характер такого его состояния зависит от конкретной координации нашего собеседника по всем трем осям нашего психологического пространства, в котором он оказался помимо своей воли. Разумеется, и наш собеседник может поступить подобным образом. Этой же цели, правда не так впечатляюще, служат и другие жестовые движения как бы направленные за спину собеседнику. Здесь мы имеем дело с модальностью «взаимопроникновения», характер которой и определяет конкретное направление смещения центра.

Масштабная модальность в визуальных искусствах достигается более просто: в изобразительном искусстве – выбором размеров картины или скульптуры, в театре – световыми эффектами, позволяющими за счет площади освещения сцены (от общего света до узкого луча прожектора) изменять размер периметра психологического пространства.

Форма и размер периметра психологического пространства как его важнейшая характеристика, которая оказывает влияние на деятельность в рамках этого периметра, в частности в киноискусстве, была отмечена С.М.Эйзенштейном: «Появление широкого экрана означает еще один этап огромного прогресса в развитии монтажа, законы которого должны будут подвергнуться критическому пересмотру, будучи сильно поколеблены изменением абсолютных размеров экрана, которое делает невозможным или непригодным очень многие монтажные приемы прошлых дней» [37].

Какую же главную функцию выполняет масштабная модальность? «Впечатляющий размер» – известная фраза, обозначающая особенно большой периметр какого-либо психологического пространства. Но еще более примечательное определение – внушительный размер. Степень эмоционального воздействия, внушающая малую или большую значительность всего происходящего в данном психологическом пространстве, а в конечном результате каждой его топономы – вот основное назначение масштабной модальности. Масштабная модальность – это способ эмоционального воздействия на кого-либо с той или иной нужной нам степени.

Малые по размеру линии и плоскости мы видим сразу. Для рассмотрения же больших нам требуется время, и чем больше его необходимо для рассмотрения с той же точки, тем больше и размер. Но нельзя сбрасывать со счетов и скорость осмотра, т.е. отношение пройденного взглядом пути ко времени осмотра. Мы знаем, что, например, об энергетической затрате автомобиля судят по количеству истраченного бензина (обычно на 100 км непрерывного пути). Так и количество энергии на осмотр, которую мы тратим, практически не зависит от скорости работы мышц глаз, шеи или всего туловища. Поэтому, увидев перед собой тот или иной масштаб периметра, мы сразу же подсознательно ощущаем, сколько энергии необходимо потратить на осмотр всего, что заключено в нем. Этот объем энергии и определяет эмоциональную сущность модальности масштаба.

Ракурс

Как мы уже отмечали, в обычных условиях человек увидеть предмет одновременно со всех сторон не может. Кроме того, он не способен рассмотреть его и с некоторых позиций. До появления летательных аппаратов, например, никому не было дано увидеть

Землю с высоты птичьего полета, не говоря уже о небесах. Казалось, восполнить подобный недостаток могло бы изобразительное искусство, но его многовековой реалистический принцип не позволял поставить зрителя на место непривычной для него точки зрения. Хотя поместить точку зрения зрителя по отношению к персонажу вниз, что, с одной стороны, не противоречит естественности, а с другой, помогает выполнить художнику определенную задачу, – вполне распространенный прием. Достаточно вспомнить такие работы, как «Портрет Екатерины И» Д.Г.Левицкого, «Всадницу» К.П.Брюллова и «Протодьякона» И.Е.Репина и многие другие. В любом случае, благодаря созданию художником нашей точки зрения снизу, мы имеем некоторую «снисходительность» персонажей картины по отношению к зрителям. В каждом случае феномен снисходительности выполняет разную задачу. В первом случае подчеркивается величие императрицы, во втором – художник как бы преклоняет зрителя перед красотой и изяществом молодой женщины, в третьем – власть над нами получает некто, обличенный священным саном и явно не имеющий права на власть над нами, но сполна этим правом пользующийся. Таким образом, сопоставляя различные работы, мы можем убедиться, что выбор топономы точки зрения зрителя во многом определяет художественное содержание произведения живописи.

Революционным событием в изобразительном искусстве стало изображенное С.Дали распятие Христа, где взгляд художника и зрителя помещен над великомучеником, и, тем самым, как бы воспроизведена точка зрения Творца.

Более редкий ракурс в истории изобразительного искусства – смещение точки зрения зрителя по горизонтали. До наступления эпохи романтизма здесь редко можно встретить ракурс, при котором Зритель не находится по центру. Действие разворачивается для него так, как если бы он сидел в театре, причем в середине, в первых рядах партера. Поэтому к одной из «пионерских» работ можно отнести, например, картину «Зонтик» Ф. Гойя (см. приложение), где движение строится по сагиттали и как бы мимо зрителя. Можно сказать, что здесь мы имеем дело с той самой косвенностью, о внушающей силе которой мы говорили ранее. Происходящее на полотне картины существует уже не для нас, но как бы независимо от нас, что, несомненно, создает ощущение достоверности происходящего. Разницу прямого и косвенного ракурса можно ощутить, если сравнить «Зонтик» с работой П.Гогена «Когда ты выйдешь замуж» (см. приложение). При явной схожести обеих композиций, во втором случае горизонтальная «театральность» очевидна. Если на полотне П.Гогена персонажи расположены в фас по отношению к зрителю, то у Ф. Гойи они устремлены мимо нас и как бы провоцируют зрителя перенести свое собственное внимание с художественного полотна в реальность, вернуться к самому себе.

С появлением художественной фотографии, кинематографа, а затем и телевидения, ракурс стал полноценной и очень существенной эстетической категорией. Если внимательнее присмотреться к композиции кинокадра у разных художников, то можно обнаружить их доминирующие стилистические привязанности.

Так, у С.М.Эйзенштейна явно прослеживается доминанта вертикали от «Броненосца Потемкина», с его знаменитой сценой на одесской лестнице, где под острым вертикальным, «господствующим» углом движется на беззащитных людей шеренга стреляющих в них солдат, и до «Ивана Грозного», с его знаменитым кадром, где

на манер древнеегипетской фрески сочетается огромный профиль царя и мельчайшие фигурки толпы. Н.С.Михалков явно тяготеет к сагиттальному движению, успешно сочетая прямое и продолжительное следование зрителей за камерой по лабиринту коридоров и комнат с косвенными и тоже долгими проходами (пробегами) персонажей относительно зрителя («Свой среди чужих», «Механическое пианино», «Утомленные солнцем» и др.).

Ф.Феллини предпочитает горизонталь. Это позволяет ему помещать точку зрения зрителя между персонажами, ставя его тем самым в ситуацию, где смотрящий обязательно должен сделать выбор, определить свое предпочтение. Всем нам памятны обращенные к зрителям люди, сидящие в автомобиле, что занимает достаточное время от длительности фильма («Сладкая жизнь»). Часто мы встречаемся с подобного рода ракурсом и в его произведении «Восемь с половиной», где главный герой постоянно находится в «горизонтальном» общении с другими персонажами. Все это создает оптимальное условие для неспешного размышления зрителя над происходящим. Горизонтальный ракурс Ф.Феллини помогает ему формировать, прежде всего, интеллектуальную оценку зрителя ко всему происходящему на киноэкране.

Интересным явлением в искусстве стало полиэкранное действо так называемого «дискотеатра», популярного в 70-х гг. XX в. Его создатели, представители научно-технической интеллигенции, в силу своей тяги к объективности выбрали эту форму как наиболее способную одновременно показать тот или иной объект буквально со всех сторон. Тем самым создавался образ коллективного «хороводного» познания, о котором мы говорили ранее. К сожалению, полиэкран как новое направление не получил пока широкого распространения. С одной стороны, в силу художественной неумелости молодых ученых, с другой – быть может потому, что те, кто трудится на ниве искусства, тяготеют более к субъективности, охраняя ее от ситуаций, где может возникнуть множественность точек зрения, одновременное сочетание различных ракурсов. Пока полиэкран и проявленная индивидуальность художника плохо сочетаются друг с другом. Хотя, например, такая «объективизирующая» живописная форма, как триптих известна не один век.

Глава 7. Топономика как художественный прием

Итак, как следует из всех наших предыдущих рассуждений, все области художественного пространства как разновидности пространства психологического в визуальных искусствах наделены топономным содержанием. Например, рама картины или периметр сцены – это ни что иное, как обозначение координат художественного пространства и, еще раз напомним, координат с общей для всех эмоциональной значимостью. Поэтому даже точка на листе бумаги уже несет в себе эмоциональный заряд определенного для всех нас качества. И даже если нет точки, то само по себе каждое место с «невидимкой»-топономой.

Художник, который подсознательно понимает стереотипное эмоциональное значение каждой области холста[24], помещая в это место изображение объекта, проявляет тем самым свое отношение к этому объекту. Таким образом, композиционные построения напрямую зависят от того, куда по воле вдохновения устремлено гипотетическое внимание художника, где конкретно на пустом белом листе он предполагает увидеть воплощенное в художественный образ свое переживание.

Что же касается зрителя, то динамика его взгляда, перемещаемого по картине – это, как мы уже отмечали, проявление динамики гипотетического внимания, когда он, зритель, за миг до фиксации взора уже заранее настроен на свою определенную эмоциональную реакцию, которая предшествует конкретному виденью объекта. Иными словами, зритель уже начинает эмоционально переживать то, что еще не увидел. При этом он как бы «эмоционально разогревается», идя взглядом на встречу с неизвестным объектом, но с раннего детства известной топономой. Эстетическое впечатление наступает тогда, когда в сферу уже начавшегося эмоционального переживания входит зримый объект.

Но высший эмоциональный эффект – катарсис происходит в том случае, когда объект по своему эмоциональному значению отличен от эмоционального заряда топономы. Тогда у зрителя возникает конфликт с его пространственной топономной установкой, и включается тот самый «павловский» ориентировочный рефлекс «Что такое?». Зритель начинает не только чувствовать нечто необычное, но искать для себя объяснение неординарности поступка художника. В банальном же, слепом следовании стереотипным пространственным ассоциациям нет художественного приема, феномена удивления зрителя («Чем удивлять будем?», – спрашивал своих коллег К С Станиславский) как основы эстетического воздействия.

Подобно тому, как в литературе, где происходит переоценка ценностей языка обычной бытовой речи, существуют выражения (особенно в поэзии), которые кажутся неожиданными, и в силу этого именно они создают основу эстетического впечатления от прочитанного. В визуальном искусстве отход от стереотипа топономы и противоречие с ортодоксальностью психологического пространства также необходимы.

К сожалению, многие балетмейстеры, режиссеры и художники из-за отсутствия необходимого знания воплощают проекцию исключительно стереотипной структуры

[24] Автор питает надежду, что данная работа позволит сделать подобное знание вполне осознанным.

внутреннего пространства. Одной из попыток помочь выйти за рамки банальности на основе знания о ней и является настоящая работа.

В связи с этим уместно вспомнить слова С.М.Эйзенштейна: «Обычно острее работает не то решение, которое приходит первым, а то, которое вырастает противоположностью ему. Это противоположно инерции, автоматизму, то есть тому, что непосредственно "напрашивается" и, будучи еще не изысканно оформлено, делает решение просто шаблонным. Берите то, что противоречит шаблону, непосредственно возникшему "по линии наименьшего сопротивления". Это решение будет сильнее» [37]. С высказыванием С.М.Эйзенштейна[25] во многом перекликается и мысль Ю.А.Мочалова как о процессе парадоксального «разрушения» формы: «Иногда смотришь на рисунки большого художника, работающего в условной манере, и создается ложное ощущение: кажется, любой бы этак сумел – столь нарушены привычные правила изобразительности. Но если быть повнимательнее, то среди рисунков обнаружишь один-два, выдающие в художнике виртуозного рисовальщика-натуралиста, мастера композиции и перспективы. Если после этого снова сосредоточиться на более условных рисунках, легко разгадать в них сознательное разрушение той или иной букварной истины во имя определенной художественной задачи. Совершенно очевидно, что право на какое-либо разрушение формы дает только одно – блестящее владение ею» [21]. Очевидно, что совет Ю.А.Мочалова верен и по отношению художника к «букварной истине» топономных стереотипов психологического пространства.

Из приведенного далее конспекта работы Н. Тарабукина станет ясно, почему, например, эмоциональный эффект картины «Петр I допрашивает царевича Алексея» художника Н.Н.Ге достигается за счет того, что в ее композиции «все наоборот»: сидящий в кресле царь-обвинитель расположен ниже царевича и находится не слева от зрителя, а справа. Любопытно, но опрос показал, что у многих людей, включая и автора данной работы, во внутреннем видении картина Н.Н.Ге имеет зеркальную композицию, т.е. Петр I расположен слева, а царевич – справа. Почему так произошло?

Смена установки – непростой процесс, включая восприятие неординарных живописных композиций. Именно поэтому широко распространено неверное название другой картины: «Иван Грозный убивает своего сына» (именно в настоящем времени), тогда как на полотне изображен совершенно обратный процесс – спасение! Иван Грозный, закрывая рану на виске у сына, пытается остановить кровь. Напомним, что эта картина И.Е.Репина называется на самом деле иначе: «Иван Грозный и его сын Иван». Вот как бывают прочны наши топономические установки, связанные с направлением движения.

На основе этих установок, интуитивно зная их, И.Е.Репин не случайно выбрал стереотипный композиционный вектор удара, по которому, судя по направлению лежащего посоха, Иван Грозный нанес смертельное ранение сыну. Вот почему многие так неверно называют эту картину: топономический смысл композиции (убийство) стал мощнее и заслонил собой смысл визуально изображенного действия (спасения).

---

[25] Говоря о выразительности парадокса, С.М.Эйзенштейн одновременно с этим предупреждает: «Конечно, и это может перейти в простую стилистическую манерность. Из решения диалектически противоположного можно впасть в просто механически-контрастное».

Настало время обратиться к конспекту статьи известного искусствоведа Н. Тарабукина: «Смысловое значение диагональных композиций в живописи», написанной в середине 1930-х гг., но, увы, опубликованной впервые гораздо позднее [31].

Необходимо оговорить, что Н. Тарабукиным рассмотрены только ортодоксальные случаи живописной композиции, что, впрочем, не умаляет их воздействия на зрителя.

Читая эту работу, будем помнить и С.М.Волконского: «Отвечающее на вопрос "где?", растягивается вопросами "с какого места?" и "до какого места?"» [7].

И еще, не будем забывать, что сагиттальная фраза «Куда пойдем?» часто обозначает «Что будем делать?».

Н. Тарабукин. О смысловом значении диагоналей

«Наши наблюдения сделаны над огромным количеством фактов истории искусства.

В качестве примеров здесь упомянута только ничтожная часть из имеющихся в нашем распоряжении материалов... Нам удалось лишь сформулировать в общем виде то, что существует объективно в искусстве и что до сих пор еще не было отмечено исследователями...

Мы [лишь][26] разъяснили самому художнику метод его работы. Опровергая нас, художник будет опровергать тем самым себя...

[Эти] эмпирические наблюдения, которые относятся не к статической, а динамической стороне живописной картины, [где] существует потенциальное движение и иллюзорная динамика изобразительной формы...

Мы рассматриваем композицию не как внешнюю форму художественного произведения... В композиции картины выражается смысловое содержание художественного произведения так же, как раскрывается оно в теме, сюжете, колорите и других компонентах картины...

Композиция есть образно выраженный, зрительно раскрытый смысл художественного произведения, нашедший свое выражение в самой организационной структуре изобразительной формы...

Если форма выражает содержание, то и форма движения, т.е. направление, темп и ритм осмыслены художником... Например, тема борьбы у Сурикова и Рубенса выражена в двух различных сюжетах ("Завоевание Ермаком Сибири" и "Турнир") – при наличии единой направленности потока движения...

Логика заставляет нас признать, что... движение изобразительных масс в ту или иную сторону не безразлично в смысловом отношении...

Направления движений в картине может быть трех видов: параллельные раме, перпендикулярные ей и диагональные. Диагональные построения движения охватывают большее пространство картины, более выразительные по рисунку и наиболее удобны для построения мизансцен и восприятия их зрителем...

[26] Текст в квадратных скобках принадлежит автору – *А.Б.*

Четыре основные направления диагоналей:

1. Слева направо вниз {или из левой части третьего плана в правую часть первого плана}[27]:

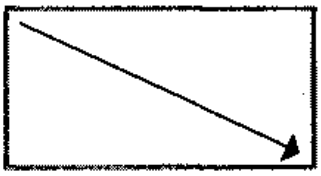


Рис. 17. ДИАГОНАЛЬ ВХОДА

[«Феномен В.Э.Мейерхольда», см. также с. 88,

1-ая фаза, правый поворот]

Византийская стенопись и мозаика; на восточных столбах в Киевском Софийском соборе; древнерусские иконы из Устюга; армянские миниатюры; романские рельефы; готические витражи.

Движение, начинаясь в глубине, нередко останавливается посередине картинного пространства...

По смыслу [эта диагональ] противоположна демонстрационной.

В средневековой стенописи и на иконах (практически во всех произведениях) сюжет "Вход Господа в Иерусалим".

Очень распространенная в эпоху Ренессанса тема "Принесение младенца Иисуса в храм" почти, как правило, формируется по линии входа...

Рембрандт (офорт) "Возвращение блудного сына" (1636) и "Даная"; Иванов "Явление Христа народу"; Греков "Бой у Егорлынской" и мн. др.

2. Слева направо вверх {или из левой части первого плана в правую часть третьего плана}:

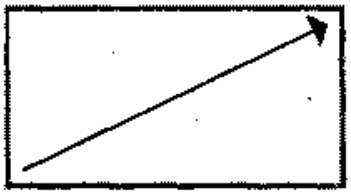


Рис. 18. АКТИВНАЯ ДИАГОНАЛЬ [см. с. 88,2-ая фаза, правый поворот]

Диагональ борьбы. Знаменует напряжение, преодоление препятствий, завоевание. Она не обладает слишком быстрыми темпами. Движение развертывается медленно, потому что встречает на своем пути препятствия, которые требуют преодоления. Общий тонус композиции звучит мажорно.

Канон иконописи на тему "Георгий, поражающий гидру". Суриков "Завоевание Сибири Ермаком"; Рубенс "Ландшафт с турниром" и "Персей и Андромаха";

Кроме того, барочные, а также романтические ландшафты Рубенса, Сальватора Розы, Маньяско, Делакруа часто строятся по активной диагонали.

[27] Направления, указанные в фигурных скобках, относятся к сцене.

3. Справа налево вниз {или из правой части третьего плана в левую часть первого плана}:

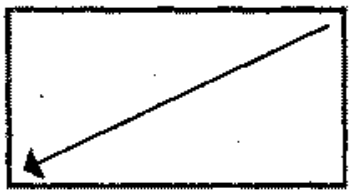


Рис. 19. ДЕМОНСТРАЦИОННАЯ ДИАГОНАЛЬ [см. с. 89,1-ая фаза, левый поворот]

По этой диагонали перед глазами зрителя протекают события, не задерживаясь в поле зрения. Содержанием картины, построенной по этой диагонали, нередко является то или другое демонстрационное шествие. В репрезентативных портретах по этой диагонали располагаются фигуры...

Канон иконописи на тему "Поклонение волхвов".

Суриков "Взятие снежного городка" ("Здесь не борьба, а показ, демонстрация ухарства" перед односельчанами); "Очень распространена в скульптурах императоров Рима".

Портреты Лажильера, Веласкеса, Риго, ван-Лоо, Каравана, Антропова, Левицкого и др.

4. Справа налево вверх {или из правой части первого плана в левую часть третьего плана}:

Рис. 20. ПАССИВНАЯ ДИАГОНАЛЬ [см. с. 89, 2-ая фаза, левый поворот]

Сюжетно она часто выражает вынужденный уход, отъезд, увод. Тематически она звучит в миноре, подчеркивая неизбежность и безысходность положения.

Суриков "Боярыня Морозова"; Перов "Похороны крестьянина"; Серов "Похороны Баумана"; Э.Мане "Казнь императора Максимилиана"; Рубенс "Несение Христом креста" и "Охота" [убегающие звери].

Композиция, построенная по этой диагонали, очень часто встречается в произведениях, где поток движения является лишь проходящим, на картине не совершается никаких событий. Их начало и конец находятся за пределами рамы:

Дюрер «Прогулка»; Боттичини «Товий ведомый Ангелом»; Рембрандт «Ночной дозор»; Жерико «Скачки»; Курбе «Возвращение с приходской конференции» и мн. др.» [31].

Разумеется, в сложных композиционных построениях существует сочетание различных диагоналей, описанных Н. Тарабукиным, где мы можем выделить одну доминантную. Например, в картине Делакруа «Свобода на баррикадах Парижа» (рис. 21) движение фигур происходит по диагонали «входа», а стволы оружия и древко знамени – по диагонали «борьбы», несущей основную смысловую нагрузку.

Все сказанное в данной работе и в конспекте Н. Тарабукина об ассоциативном различии право и лево подтверждает и верное наблюдение Ю.А.Мочалова: «От простой перемены мест слагаемых "лево-право" принципиально искажается эстетический результат» [21]. К сожалению, объяснение Ю.А.Мочаловым этого феномена ограничивается лишь упоминанием некоего «условного рефлекса» без указания того, что же на самом деле подразумевается им под этим «рефлексом». Однако особенности самой системы сценического «право-лево» подмечены Ю.А. Мочаловым очень точно и ни в чем не противоречат анализу Н. Тарабукина:

РИС. 21

«На языке простейшей мизансцены композиция в левой части сценической площадки означает предварительность, взгляд как бы "гонит" ее в пустое пространство правой части сцены. Композиция справа тяготеет к окончательности. Пространство левой стороны как бы давит на расположенную справа композицию и тем делает ее значимее, монументальнее.

Несколько простейших мизансценических задач, связанных с этим законом.

Через сцену должен быстро пробежать человек. Или нам надо продемонстрировать человека, с трудом идущего против ветра. В какую сторону его лучше направить в том и другом случае?

Быстро и легко бегущего выгоднее пустить слева направо. Глаз зрителя будет как бы подгонять его. Подлинное движение усилит воображение. При движении фигуры против ветра соответственно выгоднее направление справа налево. Воображение зрителя в этом случае будет как бы гнать ветер навстречу идущему, и тем легче создастся иллюзия затрудненности ходьбы.

Другой пример.

Диалог. Первый убеждает, второй, после ряда умозаключений, принимает решение. Как расположить фигуры? Очевидно, убеждающего лучше поместить слева, размышляющего – справа, чтобы взгляд зрителя естественно скользил с предварительного объекта на окончательный, со ставящего вопрос – к разрешающему его. Противоположное – зеркальное решение создаст при восприятии известную психологическую дискомфортность, неловкость.

Но предположим, из двух собеседников нас больше интересует первый. Мы хотим показать, как убеждающий сам жестоко заблуждается, т.е. восприятие должно идти как бы на счет «три»: воспринимается аргумент первого, затем реакция второго и, в результате, самообман первого. Здесь, по той же логике лучше, если первый будет справа, как более нас интересующий» [21].

В работах Н. Тарабукина и Ю.А.Мочалова мы находим подробное описание того, с чем ассоциируется перемещение «зрительских масс» в пределах психологического пространства. Но, к сожалению, авторы не указали на то, с чем ассоциируется у нас само место как начало такого перемещения, так и конец пути. Однако, говоря о жесте, это сделал за них (точнее до них) С.М.Волконский: «Один из самых существенных в числе формулированных Дельсартом законов – закон об отправных точках: жест получает свой смысл от своей точки отправления» [7].

К сказанному здесь добавим несколько уточнений.

На первый взгляд кажется, что топономика психологической вертикали картины совпадает с ассоциативным рядом психологической сагиттали сцены, что противоречит нашим предварительным рассуждениям.

Но вспомним, ранее мы отмечали, что движение взгляда по сагиттали двухмерно, так как одновременно сопровождается взглядом по вертикали. В этом, если будет желание, вы сможете вновь убедиться, повторив предыдущий эксперимент и перенеся взгляд с этой строки на противоположную от вас стену комнаты.

Необходимо вспомнить и то, что при таком двухмерном взгляде у ребенка (и не только у него) существуют два совершенно различных по характеру движений взгляда. Во время игры с предметами ребенок (а чаще всего и взрослый) переносит взгляд от ближнего объекта к дальнему снизу вверх, а от дальнего к ближнему – сверху вниз. В случае, когда надо получить разрешение на движение к удаленному объекту, ребенок переносит взгляд с лица взрослого на этот объект сверху вниз, а при обращении за разрешением подойти к отдаленному объекту – снизу вверх.

Теперь нам должно быть ясно, что Н. Тарабукин совершил невольную ошибку, когда противопоставил направления диагоналей вверх и вниз на живописном полотне и их направления в глубину и приближение на сцене, при тождественности их значений. Ведь, следя за удаляющимся актером, зритель театра так же поднимает свой взор, как и посетитель у живописного полотна, рассматривая иллюзорную глубину прямой перспективы.

Иначе говоря, если бы боярыня Морозова двигалась не на полотне картины, а в том же направлении по сцене, наш взгляд следовал бы за ней по той же самой траектории.

Итак, в своем анализе Н. Тарабукин подразделил плоскость картины и сцены на четыре самостоятельные области (рис. 22).

1	2
3	4

Рис. 22

При: этом значение диагоналей определено следующим образом: 4–1 («пассивное»); 3–2 («активное»); 1–4 («входа»); 2–3 «(демонстративное»).

Кроме того, Н. Тарабукиным замечено и канонически знаковое движение 3–4: «В каноническом сюжете "Благовещение" движение Гавриила к Марии всегда слева направо».

Все эти области можно определить как ведущие подразделы всего континуума топоном.

Характеризуя со слов Морриса точку зрения С. Лангер, Е.Я. Басин пишет, что он, «...признавая знаковый (символический) характер искусства, в то же время отрицает, что искусство – это язык, поскольку нет "словаря", т.е. совокупности знаков с определенным значением. Моррис полагает, что если брать отдельный тон в музыке или линию в живописи, то действительно нельзя сказать, что они имеют определенное значение, и из них нельзя составить "словарь"» [1]. Однако наши рассуждения привели нас к обратному результату[28]. Линия в живописи имеет вполне определенное значение. Достаточно перечитать приведенный здесь конспект работы Н. Тарабукина.

Здесь уместно будет привести и высказывание Дельсарта: «Искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности», упомянутое С.М.Волконским.

Топонома как знак ролевой функции

П. Богатырев пишет: «В опере 18 в. был установлен следующий порядок: слева от зрителя стояли актеры, исполняющие главные роли, причем в порядке, соответствующем их достоинству – слева направо. Герой, или "первый любовник", получал почетное место – первое слева, так как он играл обычно самое важное лицо в пьесе... Следовательно, места, на которых стояли актеры, были знаком их ролей» [31].

Сопоставляя высказывания Н. Тарабукина и П. Богатырева, можно прийти к выводу, что определение П. Богатырева справедливо по отношению к персонажам живописи и сцены в любую эпоху. Если взглянуть на актеров, стоящих в разных местах сцены, то можно с большой долей уверенности определить, какую задачу поставил перед ними режиссер, так как задача мизансценирования в том и состоит, чтобы найти соответствие местоположения и функции. То же можно сказать и о персонажах картины.

Для понимания психологической особенности топономики мысль П. Богатырева о том, что «места, на которых стояли актеры, были знаком их ролей», – ключевая. Иначе говоря, место занимаемое кем-либо по отношению к другим и определяет его ролевую функцию.

Прямое проявление всего этого нам знакомо по игровым видам спорта, где нападающим или защитником может стать любой игрок в зависимости от того, в каком месте игрового поля он находится. Однако в данном примере функциональность представлена, так сказать, в чистом виде. Приведем примеры понятий более «психологичных»: отстающий – передовой, вершитель – униженный... Впрочем, если есть желание, можно вновь обратиться к предыдущим разделам данной работы, где прослежено отражение топономики в речи.

---

28 Е.Я.Басин выразил автору свое согласие с изложенными в «Топономике» аргументами.

Объединяя приведенные высказывания разных авторов, мы можем дать следующую предположительную формулировку: движение зрительских масс в пределах периметра картины или сцены есть визуальная фраза.

Подлежащее – ролевая функция топономы, сказуемое – переход к другой топономе, т.е. к иной ролевой функции.

Знание законов перемены ролевой функции человека в зависимости от его местоположения, своего рода топономной «маски», позволяет по-новому понять и такие слова С.М.Эйзенштейна: «Специфика театра комедии масок строится не на раскрытии характера, а на использовании характера» [37]. Иначе говоря, в данном случае использовать характер – значит найти местоположение (временная «маска»), раскрыть характер – значит изменить местоположение. Вот почему на живописном полотне плохого художника персонаж, лишенный угадываемой динамики смещения, не обладает характером. И вот почему даже в натюрморте, но уже хорошего художника, подобного рода динамика всегда очевидна. Будь то цветок, стоящий в вазе, или фрукт, лежащий на столе, живописец-мастер создает иллюзию движения, которую мы чувствуем, эмпатируем по отношению к его произведению. Отчасти мы рассматривали этот процесс, когда говорили о фантомном внимании, но все же это до конца непостижимо, как до конца непостижим талант.

Возвращаясь к бытовой пространственной композиции общения как к прообразу композиции эстетической, обратимся к другому высказыванию С.М.Эйзенштейна: «Почему композиция – скомпонованность вещей, построенность произведений – вообще действует на человека? Почему самый факт "построенности" вещи и закономерность ее формы оказывают определенное психологическое воздействие на людей? Мне кажется потому, что явления природы, как и явления общественной жизни – то есть самый материал наших произведений, сами по себе связаны определенными закономерностями. Если произведение следует закономерностям, не вытекающим из общих закономерностей нашей действительности и природы, то оно всегда будет восприниматься как надуманное, стилизованное, формалистическое...

Таким образом, линейное движение и пространственное соразмещение в мизансцене оказалось "обращенной" метафорой. Процесс оформления оказался как бы состоящим в том, что обозначение психологического содержания сцены при переводе в мизансцену претерпело возврат из переносного смысла в непереносный, первичный, исходный. Из этого наблюдениям мы можем установить уже известную закономерность. Чтобы быть выразительной, мизансцена должна отвечать двум условиям.

Она не должна противоречить принятому бытовому поведению людей. Но этого недостаточно.

Она должна еще в своем построении быть графической схемой того, что в переносном своем чтении определяет психологическое содержание сцены и взаимодействия действующих лиц» [37].

Итак, «совпадаясь» с той или иной топономой в пределах сценического пространства, актер приобретает определенную ролевую функцию, одинаково воспринимаемую им и зрителями. Следовательно, любое перемещение по сцене с одной топономы на другую есть изменение этой функции. Конечно, в подобной ситуации мож-

но действовать следуя стандарту. Но все-таки большее впечатление достигается при несовпадении, причем принципиальном, между задачей актера и значением выбранной им топономы. При этом зритель попадает в ситуацию выбора между желаемым (стереотип подходящей для данного случая топономы) и действительным (другой топономы, выбранной актером).

Глава 8. Структура художественного пространства

О мизансценическом действии

Ответы на вопросы «Что такое мизансцена не только в театре, но и в жизни?» и «Откуда она, собственно говоря, и явилась на подмостки?» достаточно подробно рассмотрены Ю. А. Мочаловым.

«Слово мизансцена буквально означает – расположение на сцене. Сначала оно появилось у нас в непереведенном виде. "Обратите внимание на изящество mise en scene", – нередко встречаем мы в литературе XIX века. Русская транскрипция этого слова принадлежит Константину Сергеевичу Станиславскому. Вначале Станиславский употреблял его только в единственном числе, как обозначение чего-то собирательного. "Шейлок" по ролям прочтен неоднократно. Мизансцена сделана четырех первых картин... "Самоуправцы" прочтены. Мизансцена сделана первых трех актов», – читаем мы в письме Станиславского к Вл.И. Немировичу-Данченко в год открытия МХТ.

Затем в театральную лексику приходит употребление этого слова во множественном числе. (Начинается разводка мизансцен. Одни мизансцены в спектакле удались, другие – нет.) Таким образом, определяется понятие мизансцены как композиционной единицы пластической партитуры спектакля. Прогуляемся вечером по улице. Заглянем в окна. Мы увидим несколько вариантов расположения и перемещения людей в пространстве, продиктованные органическим их поведением. Вот девушка за столом в полупрофиль к нам читает. Отложила книжку, принялась искать что-то по всей комнате. Не находит. В растерянности остановилась слева у стены. Можно ли сказать, что она выполнила ряд мизансцен?

Нет.

Ведь мизансцена – это расположение на сцене, т.е. расположение для зрителя. Но вот девушка заметила нас, хоть и искусно скрыла это. Ее поведение не перестает быть естественным, но – мы чувствуем – в нем появилась цель: пошутить, подразнить, показаться наивной, словом, как-то воздействовать на нас с вами, зрителей. И девушку можно уже в известном смысле назвать исполнительницей, а ее перемещения и остановки в пространстве – мизансценами» [21].

Каждый актер знает, что ему бывает, выражаясь профессиональным языком театра, «неудобно», как-то ненатурально обращаться к партнеру с конкретной репликой из одного места пространства сцены и удобно сделать это в ином месте.

Основные причины тому мы уже выяснили ранее, включая и то, что место актера есть знак его роли или, точнее, – знак ролевой функции персонажа в данный момент спектакля. Если изменилась функция, а на это указывают текст драматурга и его трактовка в данном спектакле, значит возникает и необходимость найти иное, соответствующее новой ролевой функции место, определить иную топоному. А часто бывает и наоборот – поиск выразительной мизансцены сам по себе является процессом творческого переосмысления пьесы.

Нечто подобное происходит и в жизни. Особенно это заметно проявляется в минуты аффекта, повышенного тонуса общения. Эмоционально возбужденный человек буквально не стоит на месте, но все время как бы кружит вокруг собеседника. При этом каждая новая его позиция, т.е. выбор другой топономы местоположения – знак конкретного в данную минуту душевного состояния, результат сопряжения внутреннего пространства с внешним. Но если в спектакле это обычное явление (здесь накал эмоций всегда высок), то в жизни подобная эмоциональная «пешеходность» происходит реже и, как правило, в моменты аффекта. Впрочем, дети так и поступают, когда ими еще не могут быть выполнены свернутые движения.

По аналогии с театральным термином, определяющим взаиморасположение актеров на сцене как мизансцену, станем внеречевую динамику в подобных проявлениях не только в искусстве, но и в быту называть «мизансценическим действием». Тем более, что **мотивированное изменение человеком своего местоположения в пространстве уже есть своего рода невербальное высказывание**.

Взрослый человек, скрывая свои чувства, удерживает себя от постоянного хождения вокруг собеседника. Но **желание быть относительно него в самом «удобном» для себя месте не проходит**. И это желание все-таки осуществляется, хотя и на разных энергетических уровнях, проявляясь в смещении корпуса или головы, или (как микроуровень) во взгляде. Можно смело утверждать, что перевод взгляда то в одном направлении, то в другом во время общения с другим человеком – это ни что иное, как свернутое мизансценическое действие.

Мизансценическое действие – это выражение изменения психологического состояния партнеров в процессе общения посредством перемены их местоположения относительно друг друга (или, в минимуме, обозначение готовности к такой перемене местоположения, выраженное в движении корпуса, жесте или взгляде).

Мизансценическое действие в искусстве (театре, кинематографе и т.д.) с одной стороны, художественный образ пространственного взаимодействия, а с другой – средство психологического и эстетического воздействия на зрителя.

Все это выражается внешне как визуальное повествование о желании объективизировать свою точку зрения за счет нового ее местоположения и одновременно совместить свое конкретное переживание с соответствующим ему значением топономы. Т.е. буквально встать на топоному, адекватную характеру переживания (в максимуме), или обозначить свою устремленность к ней.

Очевидно, что изменение взаиморасположения в процессе общения может быть вызвано и какими-то внешними обстоятельствами. Например, вы беседуете в транспорте, сидя рядом с приятелем. Но вот возникла необходимость уступить место женщине или пожилому человеку. Вы встали, приятель остался сидеть. Вы были справа от него, теперь слева. Вы оба сидели, а теперь один из вас стоит. Короче говоря, подобного рода случайное изменение мизансцены – это не что иное, как **непроизвольное мизансценическое действие**, которое неизбежно изменит эмоциональный фон вашего общения.

Иными словами, мизансценирование (в быту и на сцене), как и любая форма действия, может носить и произвольный, и непроизвольный характер. Хотя следует согласиться, что такого рода действия пока что относятся к области неявных, безотчетных поступков. Особенно часто встречаются в жизни, реже – в искусстве.

Наши эмоциональные переживания находят (хочется, чтобы нашли) отклик у другого человека. А это по сути – желание изменить его эмоциональное состояние, его точку зрения на нас. В этом случае мы или сами совершаем мизансценическое действие, или стараемся, чтобы партнер изменил свою мизансцену, воздействуя на него с этой целью. Если же партнер «непослушен», то местоположение с той же целью приходится менять нам самим.

Изменение мизансцены (исполненное или желаемое) – всегда изменение точки зрения на объект внимания. В мизансценическом действии это воплощается буквально. Так, изменение мизансцены одним из ее участников меняет характер взаимоотношений всех партнеров по общению.

К.С. Станиславский говорил о словесном действии как о воздействии на партнера словом. Позволим себе поставить в этот же ряд воздействий и мизансценическое действие. К сожалению, ему пока мало уделяется внимания в театральном образовании. В приведенном ранее высказывании Ю.А. Мочалова подмечено главное, **знаково-воздействующее предназначение мизансцены**. И в которой раз мы убеждаемся, что простое действие становится знаковым, попадая в иной контекст.

Итак, **миэансценическое действие в быту (включая свернутые мизансцены: наклон и поворот головы, взгляд) отражает перенос самого себя (или лишь внимания) с одной топономы на другую, выражая тем самым отношение человека к полученной информации с целью воздействия на собеседника**. Это, как правило, происходит непроизвольно, подсознательно.

В театре мы имеем дело уже с художественным образом этого процесса. Здесь мизансцецическое действие выбирается не сразу, не спонтанно, но благодаря творческому поиску режиссера и артистов. Художник-декоратор также стремится создать оптимальные условия для разнообразного многоуровневого мизансценического действия. А художник по свету находит акценты этого действия, выделяя одно и как бы затеняя другое. Иными словами, если в быту мизансценическое действие – процесс сугубо индивидуальный, то в театре – плод коллективного творчества.

Между мизансценическим действием любого уровня в быту и в искусстве существует еще одна принципиальная разница, которая особенно ярко проявляется в живописи. Если при обычных условиях человек переключает внимание с одной топономы на другую под влиянием своих чувств, то при восприятии живописной работы происходит прямо противоположный процесс. **Художник выстраивает партитуру переключения внимания зрителя и тем самым рефлекторным образом формирует мелодию его переживаний**. Иными словами, художник не только за счет композиции, колорита, светового решения переводит взгляд зрителя по заранее намеченному им плану, но тем самым то одной, то другой топономой как бы «высекает» в его душе переживания одно за другим и в нужной последовательности.

Умение управлять топономным вниманием зрителя – это также и профессиональное качество актера. Например, во время гастролей в Италии Ф.И.Шаляпин, исполняя партию Бориса Годунова на русском языке, в момент знаменитого «...и мальчики кровавые в глазах» так устремлял свой сагиттальный взор в даль зрительного зала, что все зрители невольно оборачивались. Одним лишь взором Ф.И.Шаляпину удавалось заставить зрителей самих совершить мощнейшее мизансценическое действие!

Размышляя о роли и значении мизансцены в сценическом искусстве, С.М.Эйзенштейн писал: «Эстетика выразительных средств в Художественном театре делает упор на два "решающих" средства – интонацию и глаза. Игнорируются жест, движение и **воздействие сценическим размещением и перемещением**.

Творчество в процессе мизансцены, во всем богатстве реального движения, перемещения в пространстве – вот та обстановка, в которой ищется, примеряется, пробуется, обретается и находится полнота разрешения.

Незабываемый вбег Шаляпина в "Борисе Годунове" – "Чур, дитя!" – невозможно сочинить за столом. Тут столько же фантазии мысли, сколько и **выдумки рук и ног**. "За них" не сочинить этих бесподобных движений. Они ими сочиняются. Выискиваются. Выбираются.

Мизансценическая сетка

Мизансцена не есть "перенос" геометрических чертежиков на площадку сцены. Мизансцена – это акт всестороннего воплощения идеи и замысла сцены в конкретное действие... Но не забудем, что ведь есть еще мышление "всем существом"» [37].

Изображенное на рисунке 23 автор назвал «мизансценической сеткой». По его мнению, здесь обозначены наиболее «горячие» топономы сцены и основные эгонали, их связующие.

Мизансценическая сетка включает в себя:

– главные топономы («белые клавиши»); точки 1,3,5,7,9,11, а также «О»;

– дополнительные топономы («черные клавиши»); точки 2,4,6, 8,10,12 и две «о*» (смещенные левый и правый центры);

– акцентирующие топономы; точки со знаком *.

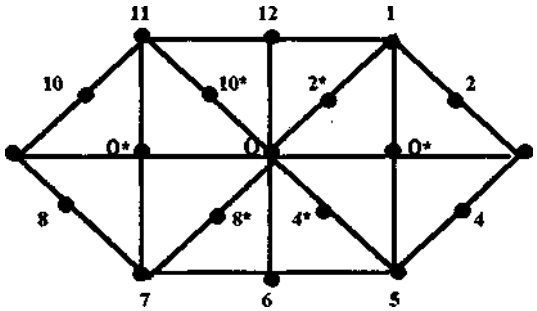


Рис. 23

Данная структура, разумеется, не является абсолютной и может в чем-то отличаться[29]. Выбор именно этих, указанных на сетке, топоном условен так же, как выделение в современной европейской музыке из всей бесконечности звуков в пределах одной октавы всего двенадцати. Но, как показывает опыт, все мизансценические рисунки в жизни и на сцене тяготеют в заполнении пространства к именно такой структуре эгоналей.

Даже простой вопрос: «Который час?», заданный вами прохожему на улице, будет по-разному эмоционально окрашен в зависимости от того, как вы оба окажетесь взаиморасположены, т.е. в какой! мизансцене. Вы можете задать свой вопрос, и он «устремится» по1 одной из названных Н. Тарабукиным четырех диагоналей, т.е. по сетке от точки 5 до точки 1 или наоборот, а также от точки 7 до точки; 1 или в обратном направлении.

Например, вы находитесь слева от прохожего, и ваш взгляд в момент вопроса переместился с его глаз на его руку с часами – это диагональ «входа» (картина И.Е.Репина «Не ждали»). Взгляд обратный (с часов в глаза прохожему) – это диагональ «вынужденного ухода, уезда» (картина В.Сурикова «Боярыня Морозова») и т.д. При этом ваше отношение (лидирующее или зависимое) повлияет и на интонацию, с которой будет задан ваш вопрос о времени, и на отношение прохожего к вам.

Иными словами, **знаковая система любой формы визуального общения** между людьми, в быту, на сцене, в живописи, в кино и т.д. – **основана на одной и той же знаковой системе, на одной и той же топономике**. Убежденность в этом позволила автору в поиске универсальной структуры прийти к выводу об оптимальности представленной здесь «мизансценической сетки».

Быть может, кто-то согласится с тем, что актерам и режиссерам полезно будет иметь такую же психологически оправданную разметку сцены, как на грифе гитары или на клавиатуре фортепьяно. И так же, как вне зависимости от того, кто сядет за рояль и что будет играть, высота звучания каждой ноты будет **заранее предопределена**, так и на сцене, вне зависимости от того, кто займет ту или иную позицию на ней и в каком спектакле, эмоциональное «звучание» выделенной актером топономы не изменится. Продолжая аналогию с музыкой, мы можем назвать мизансцену **визуальным аккордом**.

Вспомним фразу, иллюстрирующую понятие эмпатии: «Ты да Я, да Мы с Тобой». Очевидно, что любая визуальная фраза изменяет для зрителя сущность этого «Мы с тобой» как некоторого единого целого и вполне самостоятельной субстанции «Мы». Именно это отличает поступок артиста от поступка персонажа. Герой спектакля подсознательно действует, двигаясь по эгонали для достижения своей цели. Артист же, устремленный по этой же эгонали, изменяет образ этого «Мы с Тобой».

Иначе говоря, когда один персонаж спектакля изменяет свое «Я» по отношению к другому персонажу, то одновременно артист меняет «Мы» по отношению к зрителю. Вот почему именно мизансценическое действие может служить основой формирования творческого профессионализма актерского ансамбля. В данном случае «Мы» не умаляет значение каждого актера, но, наоборот, целиком зависит от степени его таланта, от

[29] Известны, например, формы мизансценических сеток, предложенные А.Я.Вагановой и Ю.А.Мочаловым. Предложенная же здесь сетка во многом обобщает их.

уровня его творческой личности. Ведь это «Мы», его эстетическая ценность зависит одновременно и от всех вместе, и в равной мере – от каждого в отдельности.

Здесь уместно привести следующее высказывание Е.Я. Басина: «В связи с анализом творчества актера возникает интересная **проблема коллективной творческой личности, коллективного творческого «Я» художника**. Еще В.Г.Белинский писал, что на хорошем спектакле мы "сливаемся" со зрительным залом "в одном чувстве". Искусство театра – это, по выражению театроведа Г.Н.Бояджиева, "соборное искусство". Но чувств отдельно от личности не бывает. "Сливаясь", зрители как бы образуют одну коллективную личность, одно "Я". То же происходит и с актерами во время хорошего спектакля. Они объединяются в одном художественном чувстве, как бы в одном коллективном художественном "Я". И хотя этим "Я" управляет косвенно режиссер (а в оркестре – дирижер), оно обладает и относительной степенью саморегуляции» [1].

Известно, что индивидуальная актерская задача базируется на трех основных вопросах: «Что я делаю?» (действие), «Зачем я это делаю?» (желание) и «Как я это делаю?» (форма или, иначе, «приспособление»). В мизансценическом действии структура актерской задачи сохраняется. Только «Я» меняется на «Мы».

«Что Мы делает?» (здесь нет опечатки).

Непродуктивно определять это действие словами, подобно индивидуальной актерской задаче. Если во втором случае («Я») для определения конкретных психологических воздействий на партнера существует масса глаголов, то в первом случае («Мы») их гораздо меньше, да и пищи для фантазии актеров они не дадут. Ведь это будут глаголы из менее богатого арсенала, описывающие характер обоюдных отношений: «ссоримся», «миримся», «объясняемся», «договариваемся» и т.п. Знание же «азбуки молчания» позволяет и без поиска необходимого глагола обозначить каждое действие, совершаемое «Мы», его образ и «читаемость» зрителем. Так же, как это происходит при рассмотрении живописной композиции, словесное описание которой так же убого, как и попытка передать словами сущность музыкального произведения, где и без слов все понятно и открыто для наших чувств.

«Зачем Мы это делает?»

Здесь существует отличие от индивидуальной актерской задачи. Ведь действие «Я» направлено на партнера, а объектом действующего «Мы» является зритель. Действие «Мы» определяется мизансценическим действием каждого «Я». Изменилась топонома «Я»,

следовательно, изменилось мизансценическое «Мы». Таким образом, актер, осознавший значение и предназначение мизансценического действия, сможет ощутить во всей полноте личную ответственность за общее дело, за качество ансамбля.

Ради чего играется спектакль? Ответ на этот вопрос К. Станиславский назвал «сверхзадачей». Иными словами, мотив мизансценического действия в каждом эпизоде это не только «Зачем Я это делаю?» в образе персонажа по отношению к другому персонажу, но и «Ради чего Мы это делает?» в спектакле по отношению к зрителю.

«Как Мы это делает?»

Выбор следующей мизансцены сегодня считается режиссерской обязанностью, как и выбор формы каждой мизансцены спектакля, т.е., в конечном итоге, «лепка» общего

«Мы» из нескольких «Я». Однако знание топономики может внести в эту монополию некоторые ограничения, которые мы рассмотрим, когда речь пойдет о коллективной импровизации.

Одним из основных постулатов данной работы является то, что **результатом внеречевого высказывания является выбор вектора направления психологической устремленности**. Таким образом, за изменение мизансцены может быть принято, как многократно здесь повторялось, и переход через всю сцену, и движение глаз. Однако микродвижения плохо видны из дальних рядов зрительного зала. Поэтому выбор масштаба мизансцены зависит и от этого фактора. Если, например, направление взгляда как выразительное средство актерского исполнения целесообразно в небольших театральных помещениях, то на большой сцене уместнее в том же случае применить равнозначный жест или даже длинный переход.

Автор данной работы убежден: расхожее мнение, что мизансцена – это язык режиссера, неверно. На самом деле, чем активнее бессловесный партнерокий (ансамблевый) диалог во время спектакля, тем более мизансцена – язык актеров.

Что же остается на долю режиссера? Режиссер – стратег будущего спектакля. Его искусство заключается в создании всего комплекса предполагаемых обстоятельств, в которых актерекое «Мы» должно выполнить поставленную режиссером задачу и для каждого эпизода, и для всего спектакля в целом. «Артист находит себе мизансцену в зависимости от задачи выполняемого действия, настроения и переживания. Но мизансцена, передающая наше внутреннее переживание, должна быть выразительной. Чем глубже, сильнее переживание, тем выпуклее, типичнее и ярче должна быть мизансцена» [22].

Искусство театра – в огромной мере искусство «для глаз». Еще К.С.Станиславский советовал говорить «не уху, но глазу партнера», обращаясь к его внутреннему видению. Вот почему знание «азбуки молчания», профессиональное владение языком внеречевого общения может позволить актерам освободиться от авторитарности режиссуры, вести между собой во время спектакля постоянный партнерский диалог и наполнить его новыми импровизационными красками. При знании топономики сцены актеры смогут оживить поэтическую ткань спектакля новыми приспособлениями «Мы» в зависимости от замены исполнителя (тут не нужны будут специальные «вводы»), а также от размеров сцены и заполняемости зала, даже погоды на улице, что, кстати, очень влияет на атмосферу спектакля и всегда является «предлагаемым обстоятельством».

Согласимся, что все мировое искусство сводится к повествованию о том, как у людей получается или не получается ладить между собой.

Следует отметить, что изучение топономики мизансценического действия может оказаться полезным не только в сценическом искусстве, но также и преподавателям, лекторам, политикам – всем, кому приходится выступать на публике.

Особенно глубоко технику мизансценирования следует изучить педагогам. Как ясно из изложенного здесь материала, не все равно как будет расположен преподаватель относительно своих учеников во время школьного урока или лекции в институте. Ведь характер такого расположения эмоционально окрашивает то или иное новое знание, а

значит способен усилить или ослабить (при неверно выбранном местоположении) усвоение материала.

Кроме того, это полезно знать всем, кто обращен к аудитории. Мизансцена способна выполнить роль «якоря» (по терминологии НЛП). «Якорь» – это использование природы условного рефлекса с целью неявного управления поведением людей. Вот пример такого «якоря». Допустим, некто (назовем его «внушаемым») совершает какое-либо действие, к примеру, гасит сигарету. Другой («внушающий») в этот момент делает безобидный жест, допустим, расчесывает волосы. И так, во время беседы, несколько раз подряд один гасит сигарету, а другой причесывается. Наконец, в момент, когда «внушаемый» только закурит, а «внушающий», как бы невзначай, причешется, только что закуривший человек непроизвольно тут же загасит сигарету. Это один из способов тайного и, по мнению автора, не всегда вполне этичного воздействия одного человека на другого.

Из приведенного примера ясно, что сознательная саморежиссура того, кто появляется перед публикой, проявленная в осознанном мизансценировании, может быть весьма насыщена подобного рода «якорями». Так, привязав сообщаемый факт к определенной мизансцене, преподаватель может помочь ученику при опросе вспомнить пройденный материал, докладчик – связать в единую систему несколько разрозненных тезисов и т.д.

Мизансценическое действие – основа коллективной импровизации

Очевидно, что невозможно решать вопросы, связанные с особенностью той или иной формы человеческой деятельности, без определения самого ее понятия и отличительных особенностей. Это же, относится к импровизации и экспромту. Однако рассмотрение их сущности и различия до сих пор проходит при практически полном отсутствии общепринятого определения этих понятий без разделения их значений.

Обратившись к справочным изданиям, мы увидим, что, например, в толковом словаре С.И.Ожегова и Н.Ю.Шведова вообще нет определения существительного «импровизация», но есть отсылка читателя к глаголу «импровизировать», о значении которого сказа-, но: «создавать художественное произведение **в момент его исполнения**». Здесь же приводится толкование экспромта: «речь, стихотворение, музыкальное произведение, создаваемые без подготовки, **в момент произнесения, исполнения, импровизации**». И этот случай типичный. В разных источниках мы сталкиваемся со сведениями о полной идентичности этих двух понятий. Совершенно ясно, что наперекор и вопреки всем справочным изданиям каждый, хотя бы интуитивно, отдает себе отчет в том, что это весьма различные понятия и вовсе не синонимы. Так, «сущностью актерской профессии» назвал импровизацию М.А.Чехов, утверждая при этом, что усвоить психологию импровизирующего актера – значит найти себя как художника. Согласимся, что здесь совершенно невозможно, не нарушая смысл утверждений М.А. Чехова, подменить понятие «импровизация» понятием «экспромт».

Итак очевидно, что две существенные формы деятельности на сегодняшний день еще не нашли своего определения, а, следовательно, пока остаются за бортом психологической науки и искусствоведения. Это тем более странно, что целиком на базе

именно импровизации (но не всегда экспромта) существуют психодрама (да и вообще вся психотерапия), а также педагогика, коллективные виды спорта, определенные виды музыкального искусства (джаз, фольклор и др.) – список бесконечен. Да и вся наша жизнь – это ли не импровизация?

Импровизация – понятие, пришедшее к нам из французского языка, произошло от латинского слова *improvisus,* означающего неожиданно, внезапно. Слово «экспромт» происходит от латинского *expromtus* и означает находящийся в готовности, имеющийся под рукой. Как совершенно различен смысл этих двух понятий в этимологии и как спутан в современном толковании! Если понять в чем суть различия нашего отношения к категории **неожиданности** к категории **готовности**, мы определим, в чем различие между импровизацией и экспромтом.

Добавим к этому, что необходимо выявить также и особенности **коллективных форм** этих категорий деятельности.

«Фильм готов – осталось его только снять», – сказал как-то Р.Клер. О чем он говорил – об экспромте (фильм «под рукой») или об импровизации? Ни о том и ни о другом. Р.Клер имел в виду деятельность по заранее созданному им тщательному плану. Таким образом, мы имеем дело с третьей категорией деятельности, отличной от двух предыдущих.

Экспромт – это деятельность, при которой и цель, и способ ее достижения рождаются **одновременно (симультанно)**. При импровизации же эта одновременность отсутствует. Но существует временная последовательность, когда цель определяется заранее, а вот способ ее достижения – непосредственно в процессе достижения этой цели.

И наконец, действие по плану. Здесь и цель, и способ ее достижения определены заранее, т.е. до момента начала деятельности.

Приведем такой пример. Человек заблудился в лесу. Если он панически кидается из стороны в сторону «куда глаза глядят», надеясь выбраться, то это – **экспромт**. Если же заблудившийся начнет ориентироваться по приметам или звездам, то он пойдет в нужном для себя направлении. Однако на пути его будут встречаться неожиданности: то овраг, то река. И ему придется на время менять направление, не отклоняясь в целом от намеченного курса. Здесь мы имеем дело с **импровизацией**. И, наконец, если некто, заблудившись, достанет карту местности и пойдет из леса в точном направлении, обходя овраги и реки, то это будет **действие по плану**.

Необходимо отличать индивидуальную импровизацию от коллективной, где главное непредсказуемое обстоятельство для каждого – его партнеры. В театре следует до конца осознать еще и принципиальную разницу между коллективной импровизацией с коллегой-режиссером на репетиции и той, что рождается во время спектакля без его участия. Даже в самых прочных «железных рамках» режиссерского замысла, чем больше играется спектакль, тем он более делается «актерским» и тем больше в нем коллективной импровизации. Поэтому лучшие режиссеры сознательно создают условия для хотя бы частичной коллективной импровизации в своих спектаклях.

Здесь следует обратить еще внимание на следующее. **Коллективная импровизация – это всегда образ демократии** (в игровых видах спорта например) или

ее **художественный образ** (в джазе, в фольклоре и др.). На уровень коллективной импровизации выводили своих актеров Е.Б.Вахтангов, Ф.Феллини, другие мастера. Именно в силу своей заразительной демократичности коллективная импровизация в искусстве преследовалась при тоталитарных режимах. Иными словами, коллективная импровизация уже сама по себе есть знак идеального и, главное, свободного «лада». Ее эстетико-этический идеал – это создание такой формы сосуществования артистов, где каждому представляется максимальная свобода выбора своих действий (тактика) на пути к общей цели (стратегия).

Известны частые случаи, когда после десятка раз сыгранного спектакля режиссер собирает актеров и делает им выговор, так как ему кажется, что «они все забыли!» (расхожая фраза). А дело здесь не в «забывчивости», но в естественной самозащите актеров от условий труда, весьма вредных для их психического здоровья. Кинематографическая повторяемость театрального спектакля для актеров оборачивается экстремальной ситуацией жесткого дефицита информации (хорошо известного психологам), неизбежное следствие которого – рассеянность внимания, вялость, тревожность и повышенная внушаемость. (У М.А. *Чехов*а можно найти серию рецептов по преодолению тяжких последствий дефицита информации во время спектакля).

Если представителей иных профессий (космонавтов, шоферов дальних рейсов, машинистов электропоездов, метеорологов на далекой станции и др.) пытаются всеми способами из такой ситуации вывести, например концертами в радиоэфире, то актеры, спасаясь от дефицита информации во время спектакля, сами себя развлекают. Как это происходит, знает сегодня, наверное, каждый деятель театра.

АЛ.Гройсман справедливо утверждает, что актер должен быть психически нормален. В ином случае он заражает психическим нездоровьем зрителей. Соглашаясь с АЛ.Гройсманом, можно утверждать, что актеры должны нести в зал также и здоровье этическое. Коллективная же деятельность без импровизации – это этическая аномалия.

Чем выше этический ценз личности каждого, тем продуктивнее общее импровизационное действие. Создание условий для импровизации – это также и дополнительный стимул для артиста в повышении своего профессионального мастерства, так как импровизация требует высочайшего профессионализма.

Идея спектакля объединяет коллектив в ансамбль единомышленников, сквозное действие такой ансамбль гармонизирует, а сверхзадача вдохновляет. Все это известно. Единственное, что смущает режиссера – воплощение, форма. Как можно отдать ее на откуп непредсказуемости? Или, иначе, как отказаться от власти? (Как будто искусство и власть совместные вещи.)

Однако, если режиссер не забудет, что сцена – это не киноэкран, тогда коллективная ансамблевая импровизация в спектакле для него станет **главным** художественным средством выражения сверхзадачи. Ибо идея и сверхзадача любого спектакля направлены, прежде всего, на решение этической проблемы. Поэтому если актеры объединены общей этической идеей, то любая непредсказуемость в коллективной импровизации станет работать на эту идею. Т.е. каждая импровизационная неожиданность будет про то, о чем спектакль. А вот как исполнена будет такая неожиданность в пределах сквозного действия на пути к сверхзадаче спектакля, зависит от умения и одаренности актеров, их специальной импровизационной обученности.

К подобного рода «крамольным» мыслям К.С.Станиславский подошел вот уже почти 60 лет тому назад. Но, увы, эта часть его учения до сих пор находится в тени и почти никак не реализована на практике: «Самые скверные мизансцены те, которые дает режиссер. Я видел, как они [актеры] стояли передо мной спиной, что-то делали, – и я все слышал и понимал. Я ни одной такой мизансцены придумать не могу. Я хочу добиться спектакля без всяких мизансцен. Вот сегодня эта стена открыта, а завтра актер придет и не будет знать, какая стена откроется. Он может прийти в театр, а павильон поставлен иначе, чем вчера, и все мизансцены меняются. И то, что он должен искать экспромтом[30] новые мизансцены, – это дает очень много интересного и неожиданного. Ни один режиссер не придумает таких мизансцен» [28].

Составители сборника, где приведено данное высказывание К.С.Станиславского, Ю.С.Калашникова и В.Н.Прокофьева пишут: «Говоря о спектакле без мизансцен, Станиславский имел в виду лишь отказ от твердо зафиксированных "режиссерских мизансцен". Этим он хотел сохранить за актерами право на некоторую импровизационность исполнения. Станиславский искал такие принципы творческой работы, при которых актер должен был" бы всегда идти по внутренней линии роли, а не внешнему рисунку раз и навсегда установленных мизансцен.

Он мечтал о воспитании такого уровня артистической техники, при которой актеры умели бы каждый раз заново приспосабливаться к партнерам и сценической обстановке, варьируя и видоизменяя внешний рисунок действия, то есть "приспособление" роли. В своей педагогической практике в Оперно-драматической студии Станиславский, в порядке опыта, пробовал отказаться от фиксированных мизансцен.

На каждой репетиции вносились изменения в расположение мебели и выгородок на сцене, чтобы создать у актеров ощущение неожиданности и новизны. Станиславский говорил, что мечтает о постановке в студии такого учебно-экспериментального спектакля, который будет срепетирован в четырех стенах павильона, установленного на сценическом кругу, причем при каждом повторении спектакля будет меняться не сама декорация, а угол поворота к зрителям. Это поставит актеров перед необходимостью всякий раз корректировать мизансцену, исходя из логики происходящих на сцене событий и местоположения зрителей. Этот интересный педагогический опыт не был доведен Станиславским до конца» [28].

Этот же период в творчестве К.С.Станиславского вспоминает и его ученица Л.П.Новицкая: «К.С.Станиславский мечтал об актере, умеющем в совершенстве владеть мизансценой. Он часто говорил нам, своим ассистентам, что ему бы хотелось, чтобы актер не играл по раз и навсегда заученным мизансценам. Идеально было бы, говорил он, каждый раз играть спектакль в разных мизансценах – чтобы мизансцены не штамповались. Он объяснял нам, что незыблемой остается только внутренняя линия действий. На занятиях он стремился приучать студентов к экспромтам[31] в мизансценах, которые открывают простор и глубину творчества» [22].

Возвращаясь к нашим размышлениям о категориях «лада» и эмпатического «Мы», отметим, что работа режиссера с актерами в условиях истинной коллективной

[30] Даже К.С.Станиславский здесь допустил неточное разграничение понятий «экспромт» и «импровизация».

[31] Обратите внимание на то, что и здесь слово «экспромт» употребляется в значении «импровизация».

импровизации, думается, способна убавить не всегда оправданный авторитаризм. Режиссер может вести диалог с «Мы», доверяя его непосредственное воплощение актерам. Ведь актеры могут во многом самостоятельно воплотить предложенный им режиссером принцип «лада» в данном спектакле, но при одном главном условии: они природу «лада» должны знать и ею профессионально пользоваться. Импровизацию нельзя дозировать! «Импровизационности исполнения» (чьей воли?) отличается от импровизации так же, как демократизация от демократии.

Таким образом, мизансценическая задача, выполняемая «Мы», состоит из следующих элементов:

ЧТО? – Изменение мизансцены как визуальное воплощение сквозного действия;

ЗАЧЕМ? – Сверхзадача спектакля как основной мотив изменения мизансцены;

КАК? – Форма движения (темпоритм, степень развернутости от взгляда до прохода по сцене, пластичность и т.д.) и фиксация новой мизансцены актерами по очереди или одновременно.

Что же необходимо прежде всего сделать для воплощения коллективной импровизации на сцене, и с чего начать учиться этому?

И почему К.С.Станиславский, а его гениальной интуиции необходимо довериться, начал именно с импровизированного мизансценирования, т.е. с импровизации «для зрения», а не «для слуха»? Чтобы ответить на этот вопрос, выстроим такую логическую цепочку очевидных причинно-следственных связей.

Коллективная импровизация невозможна без ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ.

Взаимодействие невозможно без ВЗАИМОПОНИМАНИЯ.

Взаимопонимание невозможно без ЯЗЫКА.

Эта цепочка (коллективная импровизация – взаимодействие – взаимопонимание – язык) давно реализована в разных областях коллективной деятельности, включая, например, музыкальную коллективную импровизацию, где есть своя знаковая система – ноты, есть и его грамота – законы гармонии, основанные на объективных физиологических и психологических законах слухового восприятия.

Как мы уже отмечали, внеречевое визуальное общение гораздо «старше» слова и, как известно, содержит в себе в несколько раз больше информации, чем словесное общение. Вот почему именно к мизансценической импровизации К.С.Станиславский проявил наибольший интерес.

Драматические актеры «своего языка», равного по уровню музыкальному, пока в такой же мере не знают и напоминают коллектив музыкантов, играющих только на слух. Именно эта причина и побудила автора данной работы вскрыть ту систему невербального общения, которая получила название «топономика». Думается, что знание ее может помочь в развитии искусства коллективной импровизации, о котором мечтал К.С.Станиславский.

Необходимо согласиться с тем, что **коллектив профессионалов – это еще не профессиональный коллектив**. Как, впрочем, и наоборот. При определенных условиях, например, актеры-дилетанты могут вполне профессионально и с большой долей импровизации выстроить «лад» своего общения. В этом, к слову говоря, кроется обаяние

многих театров-студий, где именно импровизация и ансамблевость во многом компенсируют пробелы в профессиональной подготовке каждого актера, взятого в отдельности.

О профессионализме коллектива мы можем говорить лишь тогда, когда взаимодействие всех его членов осознано, осмыслено, тренировано и автономно от формального лидера.

Когда-нибудь актеры, получив свою нотную грамоту – топономику, познав на ее основе законы гармонии театрального искусства, будут знать о своей профессии не меньше, чем выпускники консерватории, для которых «ансамбль» – обязательная образовательная дисциплина.

Внеречевое общение в искусстве соотносится с бытовым, как поэзия и обычная речь. Именно визуальное внеречевое общение \! может и должно стать поэтическим языком взаимопонимания актеров в процессе спектакля, а поэтическое взаимодействие – искусством коллективной импровизации.

О цвете

Как из всего бесконечного океана звуков для рояля было выбрано только 88 «музыкально услышанных» тонов (количество клавиш), так и из всего бесконечного ряда цветов радуги человек выделяет только семь, особенно его впечатляющих: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый. Эта ограниченность, думается, определена основными, доминирующими эмоциями, которые способен вызвать тот или иной цвет.

Тот факт, что топонома несет в себе эмоциональный пространственно выраженный и конкретный заряд, наводит на мысль, что такая эмоциональная конкретика может быть выражена в цвете. Ведь каждый цвет, как известно, так же, как и топонома, обладает способностью пробуждать в нас те или иные эмоции. Поэтому, наверное, можно найти определенные соответствия между топономой и цветом.

Так, если топонома (X) тождественна эмоции (Y), а эмоция (Y) тождественна цвету (Z), то и топоиома (X) тождественна определенному цвету (Z), т.е. если X - Y, а Y = Z, то X - Z.

Часть таких тождеств автору в результате ряда опытов удалось найти достаточно точно: право (и лево от нас) – красное, лево (и право от нас) – зеленое, центр – синий. Так, почти все правши на вопрос, какую руку условно можно обозначить красным цветом, а какую – зеленым, уверенно следуют этому соответствию.

Кроме того, топономы (точки) мизансценической сетки, ассоциируя их с некоторыми психологическими качествами, можно условно «окрасить» так: 1 – зеленая, 3 – бирюзовая, 5 – голубая, 7 – фиолетовая, 9 – пурпурная и 11 – красная. Эмоциональная семантика именно такой «окраски» косвенно подтверждается в известном цветовом тесте Люшера, в котором синий цвет символизирует спокойствие, удовлетворенность, нежность и привязанность; зеленый – настойчивость, самоуверенность, упрямство, самоуважение; красный – силу воли, активность, агрессивность, наступательность, властность, сексуальность; фиолетовый – тревожность, стресс, страх, огорчение. Хотя

более точная и объективная «раскраска» топоном мизансценической сетки безусловно требует проведения специальных экспериментов.

Цветовое обозначение топоном, следуя логике приведенного тождества, – удобный инструмент при осмысленном и коллективном выстраивании мизансценического действия. Не надо рассматривать и определять бесконечное количество всевозможных мизансцен. Как показал опыт, вполне достаточно для определения эмоционального характера мизансцены рассматривать ее как условную цветовую гамму «окраски» актеров, стоящих на тех или иных «цветных» мизансценических точках. Взаимопонимание объясняется здесь, прежде всего, несмотря на достаточные нюансы, стереотипным эмоциональным восприятием того или иного цвета.

Хотя цветовая «окраска» топоном требует дополнительных экспериментов, все-таки в связи с подобного рода цветовой символикой топоном интересно проследить «ортодоксальные» цветовые композиции различных картин, например П.Рубенса. В его полотнах «Снятие с креста», «Отцелюбие римлянки», «Христос в терновом венце», «Венера и Адонис» и других, наполненных драматизмом и потому некоторой композиционной неустойчивостью, большие красные пятна (как правило, одежда персонажей) смещены вправо от зрителя. В то же время на более «умиротворенных»: «Статуя Цереры», «Союз Земли и Воды», «Переей и Андромаха», «Коронация Марии Медичи» красное пятно расположено слева. Все это говорит о том, что художник в каждом конкретном случае решает для себя: отойти от стереотипа восприятия и тем самым как бы «встряхнуть» зрителя (первый ряд полотен) или, наоборот, следуя стереотипу, пойти у зрителя «на поводу», ничем его не беспокоя (второй ряд).

Однако, если посмотреть на те же работы П.Рубенса в черно-белом виде (впрочем, как и на картины большинства художников), то легко будет обнаружить полное совпадение со стереотипом. Иными словами, характер персонажей, расположенных в районе 11-й точки мизансценической сетки проявляют силу воли, активность, агрессивность, наступательность, властность, сексуальность (т.е. все то, что характеризует у Люшера красный цвет); в районе 1-й точки мизансценической сетки – настойчивость, самоуверенность, упрямство, самоуважение (зеленый цвет); в районе центральной точки – спокойствие, удовлетворенность, нежность и привязанность; около 7-й – тревожность, стресс, страх, огорчение (фиолетовый цвет).

Таким образом, комбинируя три компонента: стереотипное содержание топономы, изображение психологического состояния персонажа и цвет – художник способен добиваться необходимого ему эффекта при восприятии картины зрителем.

Глава 9. Практическая топономика

Так же, как вокалисту ставят голос, а музыканту руку, необходима **пространственная постановка актера** в театре. И сегодня остается актуальной неудовлетворенность М.А. Чехова, высказанная им еще в 1927 году: «Чувство сценического пространства незнакомо актеру. Он не различает правой стороны от левой. Не различает во всей полноте авансцены и глубины, прямых и кривых линий, по которым он ходит. Он не научился еще "рисовать" своим телом фигуры и линии в сценическом пространстве» [36]. Исправить подобный недостаток – одна из целей практической топономики.

Педагог, который приступает к преподаванию изложенных в данной работе положений посредством упражнений, необходимых в том или ином виде художественного творчества, обычно сталкивается с необходимостью убедить учеников в том, что кроме таланта еще нужен систематический, порой рутинный и даже механистический труд, т.е. постоянный тренаж. «Приходилось ли вам встретить руководство к сценическому искусству, – пишет С.М.Волконский, – которое бы не подчеркивало необходимость упражнения? ...Да, необходимость упражнения признается, но, когда ищущие руководства просят правил, тогда говорят, – "Правила? Боже упаси! Остерегайтесь шаблона, рецепта, это убивает дух"...» [8]. И в другом месте: «Школа Вот еще предмет вечных споров: школа или талант? Что нужнее? Еще один из тех праздных вопросов, которые не составляют вопроса. Да, что нужнее для движения корабля – парус или ветер? Что нужнее для актера – школа или талант? Может быть, можно некоторые вопросы ставить, но, право же, отвечать на них нельзя» [6].

Но и через полвека о том же самом вынужден будет писать, например, С.В.Гиппиус: «Иногда говорят: в искусстве нет и не может быть вообще никаких правил и законов!.. При этом недобрым словом поминают Сальери, который "музыку разъял, как труп" и "поверил алгеброй гармонию". Указывают и на иные безуспешные попытки раскрыть законы творчества. Приводят известную поговорку, мол, талант – как Деньги: если он есть – так есть, а если его нет – так нет....Однако никакие доводы, поговорки, анекдоты и цитаты не могут подтвердить невозможное, – что вообще никаких законов нет, потому что законов не может не быть, раз есть явления действительности. ...Неталантливому актеру не помогут никакие законы творческого процесса. Но эти законы помогут одаренному актеру проявить талант и развить его» [10].

Тотальное мнение (особенно среди начинающих артистов и художников) о том, что искусство – это непознаваемая стихия, приводит к ужасающему падению уровня профессиональной технической оснащенности. Плоские, непоставленные голоса, убогий жест, постоянный крик, маскирующие ничтожность чувства в театре или примитивные, банальные композиция и колорит в живописи – увы, это стало повсеместной нормой. Так почему же, начиная с Леонардо да Винчи и Ф. Ланга и до наших дней, приходится, чаще всего безуспешно, убеждать тех же актеров или художников в необходимости знания человеческой природы? К слову говоря, отрицательное отношение к фразе Сальери «Я музыку разъял, как труп» (А.С.Пушкин) основывается на простом незнании того, что здесь имеется в виду подвижничество великих мастеров живописи эпохи Возрождения.

Известно, что, например, великий Леонардо засыпал от усталости в анатомическом театре, изучая мышечную систему человека.

«Убедить можно лишь того, кто хочет убедиться», – заметил как-то Н.Г.Чернышевский. Почему же те, кто обучается искусству, не хотят убеждаться? Думается, все дело в бытовавшей до сих пор неверной установке «следовать природе» в процессе обучения художественному творчеству, изучая ее в отрыве от этого творчества.

Не только в практике, но и в теории искусства сложился удивительный феномен. Если ученые, изучающие психологию, черпают доказательства ее положений, например, в литературе или в театре, то многие теоретики этих и других видов искусств считают, что знание, к примеру, той же психологии может им только навредить. Так, в диссертационных работах в области искусствоведения только сегодня стали переходить от описательной формы к научной аргументации. Иначе говоря, теория искусства лишь в наши дни, правда неспешно, пытается стать наукой в истинном понимании этого слова.

Трудно себе представить, но изучение психологии в театральных школах России за всю их историю практически никогда не входило в программу обучения! Сегодняшний выпускник театральной школы не может назвать даже вид темперамента своего персонажа, так как чем отличается, например, холерик от сангвиника ему неведомо. Введение психологии на некоторых факультетах РАТИ-ГИТИС, благодаря подвижничеству профессора А.Л. Гройсмана, и сегодня рассматривается как некоторая экзотика. Причин тому много. И среди них подсознательный страх психологически необразованного преподавателя актерского мастерства (вдруг ученик задаст вопрос про тот же темперамент, например, а «мастер» оконфузится!).

Итак, среди изучающих искусство по-прежнему мало тех, кто желает глубоко изучать природу человека. Повсеместно главным критерием эстетики является популяризация своего (актер, художник) или чужого (искусствоведы) «нутра». И это на фоне глубоких и по-научному точных исследований лучших мастеров искусства от Леонардо и Ланга до К.С.Станиславского и С.М.Эйзенштейна!

Но попробуем найти всему этому хотя бы предварительное объяснение. Главная «классическая» ошибка, думается, заключается в том, что **изучение законов искусства и законов природы у нас чаще всего разделено на две, порой мало связанных между собой, дисциплины.**

Автор в своей практике попытался поступить иначе: не сочетать раздельное изучение природы и специальных элементов актерского мастерства, но использовать изучение основ творческой профессии как метод изучения природы человека. Здесь большую помощь автору оказал замечательный театральный педагог и единомышленник А.В. Гребенкин. Как показала его и автора данной работы практика, мнение о том, что актер и лень ума – синонимы, оказалось не более, чем многовековым мифом. В этом автора еще раз убедили занятия топономикой как со студентами театральной школы, так и с профессиональными, опытными артистами[32]. Однако при определенной модификации возможно овладение практической топономикой не только артистам

[32] Приоритет изучения топономики как практической дисциплины принадлежит кафедре хореографии РАТИ-ГИТИС (зав. кафедры н.а. России, профессор Е.П. Валукин) и Актерско-педагогическому колледжу образовательного Центра Измайлово (худ. рук. кандидат педагогических наук А.В. Гребенкин).

драмы или балета, но также всем тем, кому она может пригодиться при общении с аудиторией или просто в быту, при деловых контактах например.

Предварительное знакомство с топономикой имеет смысл начинать с тренировки всех четырех видов внимания, о которых мы говорили в этой работе. Здесь преподавателю необходимо подключить свою фантазию, продумать методику практической реализации теоретических положений. Так, например, для тренировки косвенного внимания в сценических условиях автор данной работы ввел условные понятия «глаз на затылке», «глаз на виске» и т.п. Эта терминология позволяет точнее определить вектор внимания, не совпадающий с направлением взора.

Приступая к изучению топономики как практической дисциплины, следует отнестись ко всему изложенному в данной работе как к сценарию занятий, на которых ученики проигрывают, как бы пропуская через себя, все основные этапы формирования психологического пространства. Так, уже на первом занятии по теме «Вертикаль» ученики попеременно распределяются на «родителей» и «младенцев», совершая все необходимые манипуляции: «пеленание» и «кормление» ребенка, переворачивание его на живот и т.п. При этом за проигрыванием каждого этапа следует анализ учениками своего самочувствия. В результате этого делаются выводы, содержащиеся в соответствующем разделе теории топономики. Так изучались и остальные разделы данной работы: «Сагитталь», «Горизонталь» и «Эгональ». Учащиеся постепенно переходили из одномерности вертикали к полнообъемному топономному тексту.

Например, при изучении сагиттального периода ученики выполняли упражнение на «самозапрет», получившее название «муки совести». Разыгрывается этюд, обстоятельства которого – забытые кем-то деньги, лежащие на столе. Один из учеников должен решить – взять ему эти деньги или нет, т.е. совершить поступок, прямо связанный с моральными принципами. Ему в этом этюде подыгрывают еще два ученика, выполняющие роль «внутренних голосов». Первый располагается перед столом и стоящим за ним основным исполнителем. Его задача – уговорить взять деньги. Второй – за спиной основного исполнителя. Его задача прямо противоположная – не разрешить пойти против совести, т.е. не брать эти деньги. Общая же задача «внутренних голосов» заключается в том, чтобы победить и заставить основного исполнителя подчиниться одному из них. Главный исполнитель, естественно, некоторое время колеблется, потом совесть побеждает, и он уходит, оставив чужие деньги на столе.

Автор должен признаться, что сам не ожидал эффекта, который произошел после того, как «внутренние голоса» первый раз поменялись местами. Оказалось, что если «можно, возьми!» звучало сзади, а «нельзя, это нечестно!» – спереди, исполнителю этюда взять «чужие» деньги оказалось значительно легче. Некоторые ученики под влиянием сценической веры, данной им от природы, позволяли своему персонажу взять-таки чужое и удалиться. Так, на этом примере ученики убеждались, что 1) топонома самозапрета расположена сзади, а соблазна – спереди; 2) стоит эти топономы искусственно поменять местами, как моральные принципы, усвоенные с детства, ослабевают.

При изучении же горизонтали как вектора выбора был использован простой прием. Сначала несколько одноцветных предметов (кубики, шашки и т.п.) складывались учеником в вертикальную пирамиду. При этом такой же предмет другого цвета

укладывали где-то близко к центру этой пирамиды. Предлагалось выбрать иначе окрашенный предмет. Разумеется, стоило только ученику потянуть его на себя, как пирамида (т.е. модель ситуации выбора) разрушалась.

Затем те же предметы располагались на столе по сагиттали от ученика. Иначе окрашенный предмет располагался в общей цепочке на некотором удалении. Выяснялось, что его выбрать тоже нелегко, так как приходилось тянуться, затрачивая определенное усилие.

Когда же все предметы располагались по горизонтальной линии перед учеником, выбор осуществить было проще простого: лишь взять нужный предмет в руку.

Здесь упомянуты только некоторые упражнения. Их количество может быть достаточно большим, стоит только под этим углом зрения обратиться к страницам данной книги и, разумеется, подключить свою фантазию.

Практическое изучение каждого раздела топономики рекомендуется подразделить на три части.

Первая часть – проигрывание основных эпизодов, воспроизводящих те ситуации, при которых формируется стереотипный ассоциативный ряд переживаний, закрепляемых в значениях основных топоном.

Вторая часть – этюды, в которых ученики придумывают и разыгрывают ситуации на тему вертикальных, сагиттальных и горизонтальных (включая их сочетание в плоскости и объеме) отношений между людьми на основе своих жизненных наблюдений.

Третья часть – ученики проигрывают этюды на основе произведений живописи, а также ситуаций из литературных произведений, отвечающих той или иной теме топономики.

При выполнении каждого упражнения или этюда в творческих учебных заведениях большое внимание необходимо уделять их эстетичности. «У нас, по-видимому, думают, что красота есть некоторая приправа, которой не мешает иной раз подпустить, – пишет С.М.Волконский. – Вот я играю просто, а вот в этом эффектном месте, давай сделаю "красиво". И обыкновенно это "красиво" сводится к двум-трем шаблонным позам и движениям из репертуара теноров. Не эту красоту я разумею. Я разумею ту красоту, которая присуща движению, когда оно целесообразно, ибо движение не может быть некрасиво, раз оно отвечает назначению» [6].

Как дополнение к названным упражнениям можно рекомендовать и другое, названное автором «Я слушаю музыку». Оно особенно полезно для развития навыков по созданию партитуры объектов внимания. Известно, что при прослушивании музыки мы не фиксируем взгляд лишь в одной точке, но попеременно переводим его от одной топономы к другой. Это подсознательное действие в упражнении должно выполняться вполне осознанно.

При выполнении этого упражнения ученик садится на стул, расположенный на авансцене лицом к зрителям. Согласно заранее подготовленной партитуре объектов внимания, варьируя все его три вида – прямое, косвенное и сублимированное, – ученик последовательно распределяет внимание в пространстве, обращая его то к одной, то к другой топономе, согласно его отношению к музыкальному произведению. При этом обязательно соблюдается необходимое условие: переключение внимания должно быть

оправдано музыкальной композицией. Если нет музыкального события (изменения мелодии, ритма, перехода в иную тональность и т.д.), нет и перевода внимания с одной топономы на другую. В принципе, содержание этого этюда чем-то напоминает хореографию, только задача его не в поиске пластики, адекватной музыке, но в такой же музыкально оправданной «хореографии» внимания – «перцепографии»[33], если так можно сказать.

Разумеется, при выполнении данного упражнения возможен и импровизационный его вариант. Однако опорные топономы – первичная, кульминационная и финальная – в любом случае должны быть определены заранее.

Когда таким или подобным образом будут изучены все «векторные» этапы топономики, ученики приступают к усвоению основ мизансценического действия, где весь предыдущий материал предстает в едином комплексе. И кроме того, учитывается все, что было приведено в конспекте работы Н. Тарабукина.

Перед тем как остановиться непосредственно на упражнениях, посвященных мизансценическому действию, необходимо уточнить ряд вопросов, связанных с понятием импровизации.

Как показал опыт, обучение основным приемам коллективной мизансценической импровизации имеет смысл начинать с этюдов, в которых участвуют три человека и создается априорная драматическая ситуация классического «любовного треугольника». Для участия в этюде приглашаются или две ученицы и один ученик, или, наоборот – два ученика и одна ученица. Первые (простейшие) этюды строятся по теме «третий лишний». За определенное количество поочередных переходов по точкам мизансценической сетки (например, по три перехода для каждого участника) ученики должны выразить все основные этапы развития такого «треугольника» – исходную, кульминационную и финальную мизансцены, а также промежуточные этапы мизансценического действия.

Всякому изменению мизансцены тем или иным участником этюда должны предшествовать:

– вертикальная «пристройка»;

– выбор вектора устремленности и формирование вертикально-сагиттальной плоскости;

– и, наконец, разрешение ситуации выбора (горизонталь) с окончательным формированием трехмерности своего визуального невербального поведения.

Следующий этап – разыгрывание как мизансценическое действие сюжетных линий известных литературных произведений, лучше тех, что также содержат «любовный треугольник»: «Горе от ума», «Анна Каренина», «Евгений Онегин» и т.д.

Таким образом, в общем-то несложные упражнения способны подготовить учеников к пониманию сущности того, что на самом деле есть объемность сценической композиции. В качестве примера последовательного создания «невербального» композиционного объема в сценическом искусстве рассмотрим пролог к торжественному вечеру, посвященному 120-летию РАТИ-ГИТИС, созданный одним из выдающихся

[33] Перцепция – восприятие

хореографов, народным артистом России Е.П. Валукиным. Этот пролог, состоящий из трех, органически переходящих друг в друга основных частей – полонеза, вальса и танго, – был построен на основе трех доминирующих векторов: вертикали (доминанта вертикальных пристроек полонеза), сагиттали (доминанта векторных устремленностей в вальсе) и горизонтали (пластически развернутое общение в танго). Вертикаль как социальный вектор и одновременно экспозиция общения здесь поднялась на уровень художественного образа социальности. В доминанте вертикали Е.П. Валукиным была вскрыта самая существенная историко-культурная доминанта Польши в период распространения полонеза. То же можно сказать и о «сагиттальном» вальсе, и об аналитично-темпераментном «горизонтальном» танго. Характерно, что в силу своего таланта и профессионального мастерства Е.П. Валукин создал временную последовательность своей композиции в полном соответствии с последовательностью формирования возрастных и исторических этапов координат психологического пространства.

Обратившись к примеру из творчества Е.П. Валукина, уместно вспомнить и слова С.М.Эйзенштейна: «В произведении искусства мы непременно должны иметь процесс в **развернутом виде**: этот древний образ мышления и образ действия закрепляется в нем определенной закономерностью форм. Закономерностью, тянущейся из глубины столетий и проходящей от актерского жеста до сложнейших структур произведений» [37].

Таким образом, сопоставляя «механику» названных упражнений, этюдов и приведенный пример из сферы танцевального искусства, легко убедиться, что в конечном итоге можно тренировать полноценное объемное невербальное мышление – необходимое условие художественного творчества.

Заключение

В данной работе мы рассмотрели основные единицы топономики – топономы и их проявления в сфере непосредственного общения людей и в искусстве.

В результате мы пришли к выводу о том, что топонома – это не просто то или иное место в пространстве, а **комплекс стереотипных ассоциаций, связанных у человека с такими понятиями как верх, низ, фронт, тыл, право, лево и центр-Я и областями пространства, заключенными в пределах этих ассоциативных координат.**

Топономы, расположенные на каждой из трех координат, одномерны (например, «верховенство», «низость», «целеустремленность» и др.).

Топонома на условной плоскости внутреннего пространства, скоординированная по двум одномерным топономам как усложненный комплекс ассоциаций (например, «высокая цель», «низкий поступок», «правое дело» и т.п.) – это двухмерная топонома.

Тононома, скоординированная по трем ассоциативным осям, трехмерна (например, «высокая правая цель», «тяжелое неправедное прошлое» и др.).

Воспринимая какой-либо факт и совершая любое по форме жестовое движение, человек как бы устремляется к выбранной им топономе и тем самым указывает на нее. Этот выбор-указание и есть знак отношения к чьему-либо слову или поступку.

К различным попыткам разгадать тайну числа 7 добавим еще одно предположение. **Семь – это минимальное количество векторов, которое необходимо для ориентации в трехмерном пространстве и одновременно это число означает количество психологических координат внеречевого пространственного общения.**

Каждое из трех измерений – вертикаль, сагитталь и горизонталь – несут стереотипное ассоциативное значение своих топоном, являясь координатами внутреннего и внешнего очеловеченного пространства.

Соответственно этому все топономы можно подразделить не только на координирующие и координируемые, но внешние и внутренние.

Внешние топономы в детстве формируют значение внутренних топоном, а у взрослых вновь проецируются во внешний мир.

Не имея решающего значения в обычных индивидуальных трудовых операциях, внешние топономы приобретают ведущую роль во всех сферах непосредственного человеческого общения: служат основой невербальной коммуникации и основополагающим началом композиции во всех пространственных визуальных видах искусства.

Внутренние топономы – это отражение внешних топоном, существующее в подсознании каждого человека.

При этом каждый из нас, разумеется, имеет свою собственную модель мира. Благодаря тому, что такая модель скоординирована в системе **общих** для всех психологических координат, она помогает людям соотносить свои индивидуальные модели мира и друг с другом, и с объективной реальностью. Такая общность координат позволяет избежать «вавилонского столпотворения» представлений об окружающем нас мире.

Таким образом, предполагается следующий процесс: **реальные координаты внешнего мира, как бы обрастая комплексом, ассоциаций, по очереди входят во внутренний мир человека непосредственно как этот комплекс. Затем возвращаются во внешний мир, очеловечивая тем самым систему координат, объективно предопределенную гравитационным полем Земли и генетическими предпосылками строения тела.**

Тот факт, что ассоциативные координаты психологического пространства являются равнозначными для всех и одновременно находятся в подсознании у каждого, и то, что они же определяют во многом коммуникативные процессы, позволяет предположить наличие **пространственной формы коллективного подсознания**, объемное исследование которого еще впереди.

Если согласиться с приведенными в данной работе рассуждениями, то тогда следует признать, что движение глаз, рук, корпуса и другие жестовые движения являются знаками внеречевого общения только в контексте координат трехмерного реального пространства, на которые как бы накладываются такие же по форме, но иные по психологическому статусу координаты топономного пространства. При этом безотносительно того, какую форму принимает такой знак, выполняем мы его, например, глазами или рукой, значение его зависит от конкретной координации по вертикали, сагиттали и горизонтали, т.е., прежде всего, от направления жестового движения, включая мизансценическое действие.

Одинаково скоординированные, но разные по форме визуальные знаки внеречевого общения отличаются друг от друга не более, чем одинаковые буквы, написанные разным шрифтом («А» или «Л»), или слова равные по значению, но разные по энергетике. Например такие, как «великолепно» – «прекрасно», «хорошо» – «неплохо», «мощно» – «сильно», «несильно» – «слабо» и т.д.

По этой аналогии, представив себе вектор знакового движения, например вниз, мы можем выстроить равный в семантическом отношении, но отличный по мощности элементов ряд: «потупленный взор» – «опущенная голова» – «поклон» – «вставание на колени» – «падение ниц»...

Стереотипные ассоциативные значения, которые приобретают в течение жизни координаты внешнего пространства, делая его очеловеченным, а вслед за этим и формирование ассоциативных координат внутреннего пространства подводят нас к очень важному моменту – **совместному формированию общих знаков внеречевого общения**, что особенно ярко проявляется в мизансценическом действии. Обратимся к той области, где это положение проявляется наиболее наглядно – к живописи, например к той же картине Н.Н.Ге «Петр I и царевич Алексей».

Здесь мы видим не только выразительные пластические вне-речевые знаки Петра I и его сына, но и еще один как бы **мизансценический сверхзнак**. Если топонома расположения каждого из героев картины говорит об их отношении к другому, то обе топономы вместе создают знак, со значением **конкретного принципа взаимоотношения**. Каждый из нас обычно не ведает, что, выбирая только для себя то или иное направление жеста, человек тем самым участвует в формировании сверхзнака бытовой мизансцены, смысл которой часто скрыт для собеседников, но всегда открыт для сторон-

него наблюдателя. Иначе говоря, Н.Н.Ге осознанно и единой волей сделал то, что в жизни неосознанно и непроизвольно создается как минимум двумя людьми.

Послесловием ко всему изложенному в данной книге мы можем сделать некоторые дополнительные предварительные выводы.

В начале данной работы мы определили топоному как комплекс ассоциаций, связанных у человека с тем или иным локализованным местом в пространстве. Известны три типа ассоциаций: по контрасту, подобию и смежности. Какой же из этих типов может определить ассоциации топономы?

Как мы уже говорили, даже цветовое, лишенное конкретной формы пятно художник согласно своим чувствам, своим ассоциациям уверенно помещает именно в том, а не другом месте. Схожесть этих ассоциаций у разных художников часто приводит к тому, что становится возможным найти в работах разных жанров (авангард, портрет, пейзаж, натюрморт и т.д.) общие для всех композиционные закономерности и, в любом случае, схожий эмоциональный отклик у зрителя. Ибо морфемой изобразительного искусства является не тот или иной фрагмент картины или скульптуры, будь то фигура человека, растение или просто цветовое пятно, но его топонома. Это заметил еще К.Юнг, говоря о тесте Г. Роришха: «Фактически, почти всякая имеющая неправильную форму свободная форма способна стать искрой, вызывающей ассоциативный процесс» [38]. Только человек может увидеть в небе «облако, похожее на рояль» (А.Чехов).

Иными словами, объективно бесформенное пятно (т.е. нетекст), помещенное в искусственно ограниченное пространство (картина, киноэкран, книжная страница и т.д.) и оказавшееся тем самым в пределах топономных координат, также начинает восприниматься, как нечто значимое. Подобно тому, как даже в двух случайных, но идущих подряд звуках мы слышим мелодию. Когда поэт произносит слова «размер» и «рифма», живописец говорит о ритме и о равновесии в композиции.

Можно также задаться вопросом: какой вид общей ассоциации будет иметь место при сравнении между собой, например, расположения фигур в групповом портрете, цветов в натюрморте и вектора бытового дружеского рукопожатия (все по диагонали «входа»)?

По подобию человека растению, а растения – традиции нашего этикета? По контрасту – но чего с чем? По смежности? Но эти элементы (фигуры и цветы на картине, рукопожатия и т.п.) ничего утилитарно-функционально общего, ничего смежного между собой не имеют.

Чтобы ответить на этот вопрос, позволим себе выделить рассмотренные в данной работе ассоциации в отдельный вид, присвоить им четвертый номер и назвать их ассоциациями по топономе.

В связи с этим мы подходим к еще одному пока мало изученному явлению.

Вспомним, И.П.Павлов выявил две сигнальные системы.

Первая сигнальная система основана на сигналах, информирующих об изменениях во внутренней и внешней (окружающей) среде, и вызывает соответствующую реакцию живого существа, человека в том числе. Кроме того, она обеспечивает некоторые формы поведения у животных (половое, пищевое и др.).

Человек же, в отличие от животного, обладает еще и второй сигнальной системой. По этому информационному каналу передаются сигналы, названные И.П.Павловым «сигналами сигналов». Через вторую сигнальную систему реализуется способность человека заменять реальные объекты и явления (денотаты) знаком и при этом реагировать на них так же, как на сами эти объекты и явления.

Отличие же речевого знака от внеречевого заключается в том, что он не теряет своего основного значения даже в отрыве от субъекта высказывания и может быть помещен в общедоступное информационное хранилище для тех, кто этим знаком пользуется. А при каждом обращении к себе может вновь обрести свой сиюминутный смысл[34].

Знак-поведение – это **имитация явления** собственным телом. Знак-слово – это **понятие о явлении**. Но обратимся к такому примеру: открылся театральный занавес, и из левого дальнего угла сцены в противоположный угол рампы движется актер.

На уровне первой сигнальной системы зритель воспринимает это как знак-поведение о приближении другого человека и только.

На уровне второй сигнальной системы информация не поступает вовсе, так как это движение не является словесным знаком. Однако, когда мы вспомним о топономном значении диагональных композиций, нам станет ясно, что в данном проходе актера все-таки содержится некоторое сообщение с общепонятным не понятийным, но **эмоциональным значением**.

В связи с этим возьмем на себя смелость предположить, что существует еще один канал информации – **третья сигнальная система**. Эта система – связующее звено между первой и второй сигнальными системами, она тесно связана с эволюцией психики от рождения до взросления у каждого человека и на протяжении всей истории, у всего человечества.

На уровне индивидуального использования она схожа с первой сигнальной системой, так как ее знаки-топономы приобретают свое значение только в связи с конкретным субъектом. Они, как и в первой сигнальной системе, неотрывны от его конкретной индивидуальности.

Но хранятся эти знаки в общем хранилище – стереотипном психологическом трехмерном пространстве. В этом заключено их сходство со второй сигнальной системой.

Как и в первой сигнальной системе, здесь индивидуальное жестовое движение – это знак-поведение. Но в ситуации общения этот же знак уже приобретает статус понятия об отношении собеседников друг к другу и циркулирующей между ними информации.

Иными словами, **невербальная визуальная человеческая сигнальная система в приложении к каждому человеку в отдельности имеет признаки первой сигнальной системы, а в приложении к коллективному общению – второй системы**. Все это

---

[34] Для знаков, которые используют животные, не существует абстрагированного коллективного хранилища (алфавит, словарь, библиотека). В отрыве от субъекта и от контекста сиюминутного использования эти знаки теряют свое значение. Поэтому-то, разговаривая, животные не знают, что разговаривают.

говорит о третьей сигнальной системе как о **переходном этапе на пути от языка животных к человеческому слову**. Поэтому, учитывая историю эволюции языка, в третьей и второй сигнальных системах можно было бы поменять местами нумерацию.

В связи со сказанным, нетрудно выявить в третьей сигнальной системе одно замечательное, отличное от других систем, качество: если общение на уровне первых двух систем может не привести даже к маломальскому взаимопониманию между людьми, то **внеречевое пространственное общение всегда (и никогда иначе!) – вид коллективной деятельности, проходящей при полном гармоническом взаимодействии и взаимопонимании**.

Пусть люди отчаянно ссорятся между собой, они при этом – вот парадокс! – дружно заняты совместной созидательной деятельностью: формируют пространственный знак-мизансцену – «скандал». И каждому прохожему видно, как у них это слаженно получилось.

Но тем, кто хочет скрыть что-то в своих взаимоотношениях от посторонних глаз и не «выносить сор из избы», опять-таки обязательно вместе, необходимо создать другой коллективный мизансценический знак – «у нас все в порядке».

Невербальное визуальное общение – это основная форма созидания из двух знаков «Я» единого знака «Мы», без ущерба индивидуального статуса и самоценности каждой личности.

Изучение языка внеречевого общения есть, наверное, один из самых оптимальных путей к постижению идеала гармонии общения, где каждый существует сам по себе и в то же самое время все вместе.

Даже, если – врозь.

Литература

1. *Басин ЕЯ.* Двуликий Янус. – М., 1966.

2. *Бахтин ММ.* Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

3. *Березкина-Орлова В.Б., Баскакова МЛ.* Телесно-ориентированная психотехника актера //Хрестоматия по телесно-ориентированной психотерапии и психотехнике. – М., 1993.

4. *Берн Э.* Игры, в которые играют люди. – Л., 1992.

5. *Валукин ЕЛ.* Система мужского классического танца. – М., 1999.

6. *Волконский СМ.* Выразительный человек. – СПб., 1913.

7. *Волконский СМ.* Художественные отклики. – СПб., 1912.

8. *Волконский СМ.* Человек на сцене. – СПб., 1912.

9. *Выготский Л.С.* Мышление и речь. – М, 1996.

10. *Гиппиус СВ.* Гимнастика чувств. – Л.–М., 1967. И. *Горин С.* А вы пробовали гипноз? – СПб., 1995.

12. *Гройсман АЛ.* Психология. – М., 1993.

13. *Дарвин Ч.* Выражение эмоций у человека и животных. – М., 1953. - Т. 5.

14. *Доброхотова Т., Брашна Н.* Левши. – М., 1994.

15. *Ершов П.М.* Технология актерского искусства. – М., 1992.

16. Известия. 10 февраля 1996.

17. *Корчажинская В., Попова Л.* Мозг и пространственное восприятие. – М., 1977.

18. *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление // Хрестоматия по истории психологии. – М., 1980.

19. *Левин К.* Топология и теория поля // Хрестоматия по истории психологии. – М., 1980.

20. *Лоуэн А.* Предательство тела. – Екатеринбург, 1999.

Автор приносит извинение за то, что в приведенных ссылках не указаны страницы, так как он располагает лишь компьютерными копиями многих из цитируемых источников.

21. *Мочалов ЮЛ.* Композиция сценического пространства. – М., 1981.

22. *Новицкая Л.П.* Тренинг и муштра. – М., 1969.

23. *Орехова Н.Е.* С.М.Волконский. Версия актера в контексте рубежа веков // Прикладная психология и педагогика: Материалы научной конференции к 120-летию РАТИ-ГИТИС. – М., 1998.

24. *Пиаже Ж.* Как дети образуют математические понятия // Вопросы психологии. – М., 1966. – № 4.

25. *Пиэ А.* Язык телодвижений. – М., 1992.

26. Руководство по использованию восьмицветного теста Люшера. - М., 1995.

27. *Сергеев Б.Ф.* Асимметрия мозга. – М., 1981.

28. *Станиславский КС.* Об искусстве театра: Сб. работ. – М., 1982.

29. Старинный русский спектакль: Сб. работ. – Л., 1928.

30. Субкультура и этносы в художественной жизни: Сб. работ. – СПб., 1996. - Т. 1.

31. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1973. – Т. 4.

32. *Уайтсайд Р.* О чем говорят лица. – СПб., 1996.

33. *ФастДж.* Язык тела. - М., 1997.

34. *Фельденкрайз М.* Понимание при делании // Хрестоматия по телесно-ориентированной психотерапии и психотехнике. – М., 1993.

35. *Холл Э.* Как понять иностранца без слов // Язык тела. – М., 1997.

36. *Чехов МЛ.* Литературное наследие. – М., 1995. – Т. 2.

37. *Эйзенштейн СМ.* Избр. произв. - М., 1964-1971. - Т. 4.

38. *Юнг К.* Человек и его символы. – СПб., 1966.

Приложение

Приведенные здесь репродукции иллюстрируют разделы «Вертикаль», «Сагитталь» и «Горизонталь». Приведенные примеры шедевров мировой живописи подобраны таким образом, чтобы легче было проследить (особенно это заметно в разделе «Вертикаль») процесс формирования пространственных ассоциаций как по мере взросления человека, так и в течение всей его жизни. Стабильность же стереотипов пространственных ассоциаций, что видно из приложения, сохраняется на протяжении тысячелетий.

Рассматривая примеры (оценивая композицию, мастерство художника и т.д.) следует мысленно поставить себя на место изображенных персонажей. Например, при взгляде на «Богоматерь с младенцем» Л. Моралеса нужно постараться ощутить в себе всю гамму переживаний младенца, устремленного снизу вверх (зависимость от матери, ощущение ее заботы и любви). Также целесообразно побыть и в «роли матери», устремленной своим вниманием к сыну (в направлении сверху вниз).

Или, в частности, рассматривая «Путь Головы Голубя в Вашингтон и обратно» Дж. Кетлина (раздел «Сагитталь), имеет смысл постараться представить себе два разных состояния или, если хотите, две социальные роли, которые исполняет персонаж картины в зависимости от выбора направления своего движения по сагиттали[1].

«Архангел Михаил, взвешивающий души» (XIII в., неизвестный автор) – это, наверное, самый яркий пример к разделу «Горизонталь»; иллюстрация того, как эта ось «весов качества» несет в себе нагрузку выбора и сравнительного анализа.

[1] Характерно, что здесь художник Дж. Кетлин соединил в единое Целое два направления движения одного и того же человека по обоим диагоналям – «преодоления, борьбы» и «демонстративной». При этом столкновение смысла двух диагоналей (Н. Тарабукин) представлены как острейшая и напряженная драматургия.

Представленные здесь работы иллюстрируют также и положения Н. Тарабукина. Наиболее наглядные примеры смысловых значений диагоналей:

Диагональ «входа»: Мадонна с младенцем (К. Аллегри), Явление Христа народу (А. Иванов), Возвращение блудного сына (Рембрандт), Аврора (Г. Рени).

««Демонстративная» диагональ: У Мукэна (У. Глэккнис), Мальчик с собакой (Б. Мурильо), Зонтик (Ф. Гойя), Когда ты выйдешь замуж? (П. Гоген).

Диагональ «вынужденного ухода»: Кающаяся Мария Магдалина (Э.Греко), Дама в зеленом жакете (А. Макке).

Диагональ «преодоления, борьбы»: Моя обнаженная госпожа, наблюдающая собственную внешность... и архитектурные превращения (СДали), Дети (В. Серов), Клеопатра (Г. Рени).

Автор надеется, что сопоставляя разновекторное внеречевое общение персонажей представленных картин, читатель отнесется к ним как к достоверной аргументации изложенных в этой книге фактов.

ВЕРТИКАЛЬ

1. Клеопатра (Г.Рени)

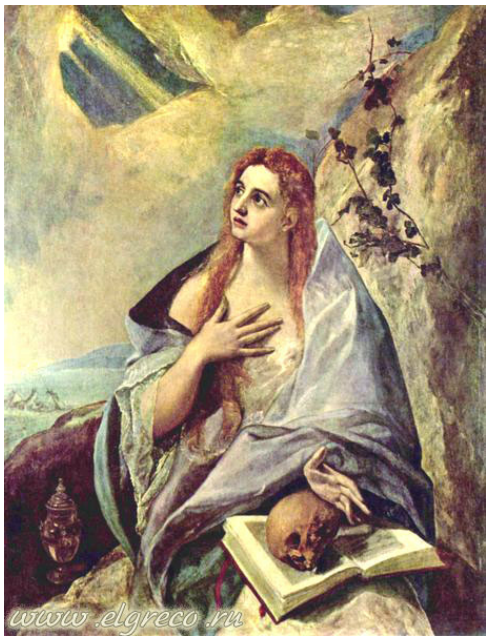
2. Возвращение блудного сына (Рембрандт)

3. Святое семейство с корзиной (Рубенс)

4. Венера и купидон (Лукас Кранах Младший)

5. Кающаяся Мария Магдалина (Тициан)

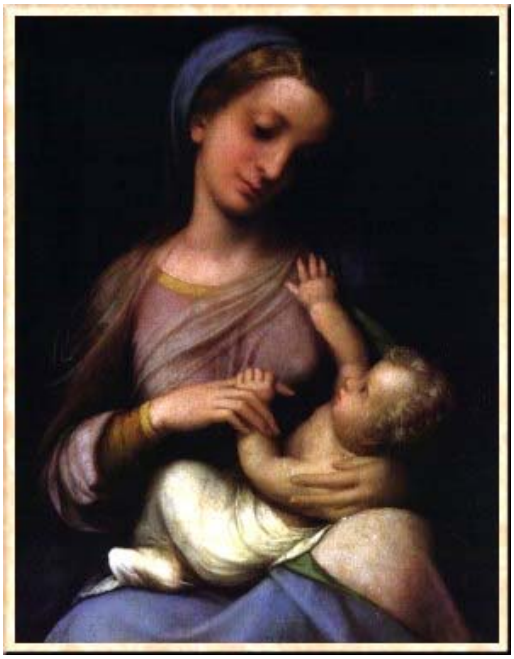
6. Меланхолия (Д.Фетти)



7. Кающаяся Мария Магдалина (Э.Греко)

8. Балованное дитя (Ж.Б.Грез)

9. Богоматерь с младенцем (Л.Моралес)



10. Мадонна с младенцем (К.Аллегри)

11. Мальчик с собакой (Б.Мурильо)

12. Новая планета (К.Юон)

САГИТТАЛЬ

1. Цветной изразец (Ассирия)

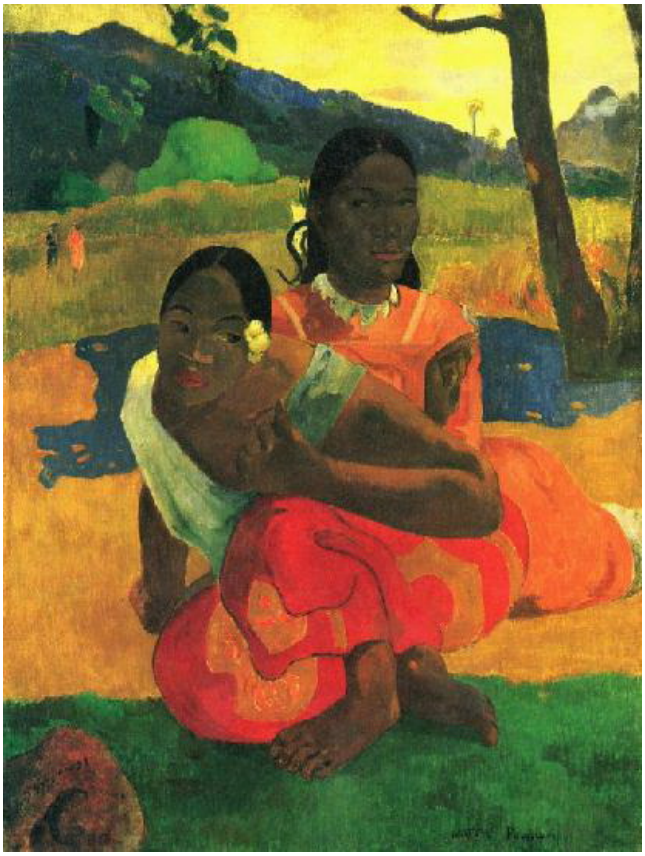
2. Музыкантши (Др. Египет)

3. Моя жена, обнаженная, смотрит на собственное тело, ставшее лесенкой, тремя позвонками колонны, небом и архитектурой

5. Путь Головы Голубя в Вашингтон и обратно (Дж.Кетлин)

4. Аврора (Г.Рени)

6. Зонтик (Ф.Гойя)



7. Когда ты выйдешь замуж? (П.Гоген)

8. Дети (В.Серов)

9. Явление Христа народу (А.Иванов)

10. Расстрел в ночь с 2 на 3 мая 1808 г. (Ф.Гойя)

11. Трамвай Б (С.Адливанкин)

12

12. У Мукэна (У.Глэккнис)

13. Плакат (США)

ГОРИЗОНТАЛЬ

1. Архангел Михаил, взвешивающий души (XIII в., неизвестный автор)

2. Апостол Филипп, св. Федор, св. Дмитрий (XII в., неизвестный автор)

3. Бокал лимонада (Г.Тербох)

4. Пятеро старших детей Карла I в Англии (ван Дейк)

5. Натюрморт с апельсинами и лимонами (Ф.Сурбаран)

6. Юные музыканты (А.Ленен)

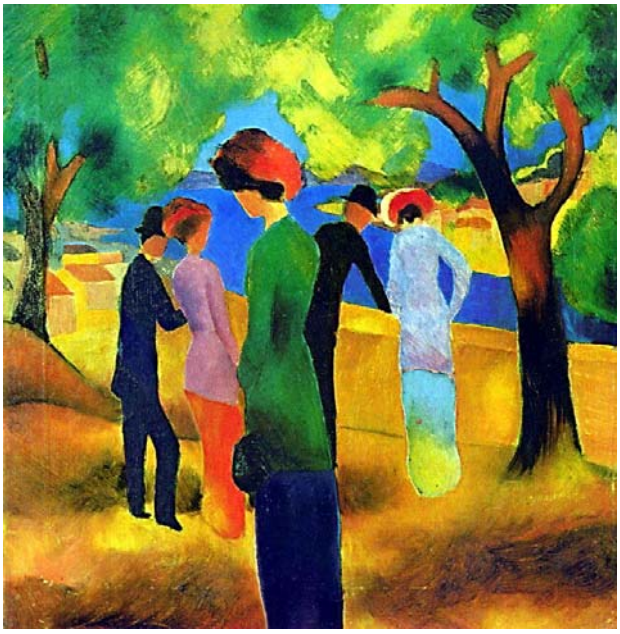
7. Троица (С.Ушаков)

8. Алжирские женщины в своих покоях (Э.Делакруа)

9. Кутеж (Н.Пиросмани)

10. Тайная вечеря (Леонардо да Винчи)

11. Мы втроем (Ф.Рунге)



12. Дама в зеленом жакете (А.Макке)

Учебное издание Бродецкий Александр Яковлевич

ВНЕРЕЧЕВОЕ ОБЩЕНИЕ В ЖИЗНИ И В ИСКУССТВЕ

Азбука молчания

Учебное пособие для творческих учебных заведений, факультетов педагогики и психологии

Зав. редакцией *Т.Б. Слизкова*

Редактор *ТД. Гамбурцева* Зав. художественной редакцией *И.А. Пшеничников*

Художник *Ю.В. Токарев*

Компьютерная верстка *А.И. Попов*

Корректор *Т.М. Фадеева*

Лицензия ЛР № 064380 от 04.01.96.

Гигиенический сертификат

№ 77.ЦС.01.952.П.01652.С.98 от 28.08.98.

Сдано в набор 28.10.99. Подписано в печать 14.01.00.

Формат 60х90/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 12.

Тираж 5 000 экз. Заказ № .

«Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

117571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 932-56-19.

E-mail: vlados@dol.ru

http://www.vlados.ru

Республиканская ордена «Знак Почета» типография им. П.Ф. Анохина. 185005, Петрозаводск, ул. «Правды», 4.