

Оксана Кабачек
ТОПОС И ХРОНОС
БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО
Междисциплинарное
исследование

*Посвящается моим
учителям*

Как мир меняется! И как я сам меняюсь!
Лишь именем одним я называюсь,
На самом деле то, что именуют мной, —
Не я один. Нас много. Я — живой...

Н. Заболоцкий.
«Метаморфозы»

**Предисловие. Необходимость
крамолы: проблема метода
исследования**

Книга — об искусстве, и книга — о
бессознательном. Одно изучается через другое,
взаимообразно. Исследование априорно

междисциплинарно — и спорно: слишком непривычно по методу и результату.

Л. С. Выготский писал: «...Психолог вынужден обращаться чаще всего именно к вещественным доказательствам, к самим произведениям искусства и по ним воссоздавать соответствующую им психологию, чтобы иметь возможность исследовать ее и управляющие ею законы. <...> Общее направление этого метода можно выразить следующей формулой: от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов» [37].

Мы рассматриваем здесь и эстетическую «реакцию» (восприятие искусства), и саму «акцию» художника (творчество); но и акции, и реакции эти часто *не осознаваемы*.

И это бы ничего (кто ж после З. Фрейда не пишет о роли бессознательного в художественном творчестве!); но книга претендует на больше: раскрытие самой структуры бессознательного и некоторых закономерностей его функционирования.

То, что открылось и сложилось, не сильно похоже на классическую психоаналитическую модель, зато хорошо объясняет древние схемы и практики как Запада, так и Востока (первоначально

посвященные отнюдь не бессознательному — и даже не человеку только).

А теперь пора признаться в главном преступлении — методе исследования.

«С точки зрения М. М. Бахтина, губительной для науки об искусстве была бы именно экспансия в ее область естественнонаучных методов и критериев. Он резко противопоставляет два предела: вещь и личность; две тенденции: к овеществлению и к персонализации; соответственно — два типа познания: естественнонаучное и гуманитарное, или монологическое и диалогическое. Он даже настаивает на понятии инонаучности (предложено С. С. Аверинцевым) как метода познания, адекватного именно области гуманитарных наук» [107].

Можно говорить о позиции вненаходимости по отношению к предмету исследования, которая «включает в себя опыт вживания, внутреннего слияния с предметом и в то же время позволяет целиком охватить его извне» (там же). Исследовать, используя «эстетическое отношение к миру — <...> способность воспринимать чувственный облик вещей и явлений как выражение состояния, характера, судьбы — их самоценной и родственной человеку внутренней жизни» [108].

Эстетическая установка, вчувствование — как

важнейшая часть метода научного исследования? Но ведь и Фрейд изучал законы бессознательного, персонифицируя его, разделяя на суб-личности, угадывая их характер и мотивы.

«Воображая, человек как бы «сходу» проникает в суть предмета еще до того, как в его сознании сложится сколь-нибудь отчетливое понятие о нем, — считает В. В. Кудрявцев. — Предмет будущей мысли уже явлен ему в чувственном образе — мысли, которой только предстоит родиться. Благодаря этому в самом акте созерцания отдельный факт — без и до предварительного анализа (который затем продолжает творческую работу воображения) и развернутого обобщения — открывается в своей универсальности, «в целом».

Это значит, что воображение вовсе не «ущемляет интересов» мышления в креативном процессе (А. В. Брушлинский), «поставляя» ему готовый материал, который мысль лишь облекает в логическую форму (Т. Рибо). Воображение выполняет свои самобытные поисковые и порождающие функции в тесном взаимодействии и генетической преемственности с мышлением (Э. В. Ильенков, В. В. Давыдов, В. Т. Кудрявцев, N. Bolton, P. Ricoeur)» [89].

Помимо традиционных вопросов исследователя, обозначающих обнаружение

проблемы: «Почему тут несостыковка фактов и/или гипотез? На каком материале можно лучше всего изучить и «снять» это вскрывшееся противоречие, выдвинув новую, все-примиряющую объясняющую гипотезу? Как для этого должен быть организован материал в схеме эксперимента?» и пр., возможны, а иногда и необходимы, при обнаружении новых группировок материала исследования, вопросы если не впрямую к этому, ранее безгласному материалу, то о нем — уже как о субъекте, «сущности»: «На кого или что это похоже? Какой у него характер, что ему нравится и не нравится? Почему он такой? Что им движет? Какую роль оно выполняет?» и т. п. Опора на интуицию и воображение (в том числе, художественное).

«Структурировать данные позволяет большое количество имитационных моделей, метафорических аналогий, ассоциативных примеров» [51]. «Метафорической моделью может вполне стать фрагмент уже осуществленного мышления, но не в качестве трамплина (встать на плечи гиганту, чтобы увидеть больше него), а в скромной роли провокатора» [30]. Что и позволяет порой выйти на неожиданные прозрения (которые подтверждаются далее в эксперименте, статистикой).

И опять новые данные объясняются с помощью диалога-вопросания, с использованием

метафорических моделей и образов; те опять обрастают новыми фактами.

И вопросами. Бесконечными вопросами.

* * *

Мы вступили в зону рискованного литературоведения.

Подводная часть айсберга стала более видимой и доступной анализу: тайный мир человеческих чувств, настроений, установок, ценностей, страстей и фобий — все то, что опредмечено в искусстве — тексте и затексте, и часто не осознается самими авторами.

Художественные и документальные тексты стали для нас и, надеемся, станут для читателей нашей книги, не мертвым «стимульным материалом» или подпоркой-иллюстрацией неких идей автора, но «Заслуженными собеседниками», по выражению А.А. Ухтомского [151]: живыми голосами людей, размышляющих о мире и человеке. Переживающих, ищущих, ошибающихся; вдохновленных и разочарованных, испытывающих страх, радость, гордость и стыд; лгущих и исповедующихся.

Гении и графоманы, выдающиеся политики и поденщики пропаганды. Разные и в чем-то иногда удивительно похожие. Друг на друга... и на нас.

Много любимых, почти психоделических, цитат из классиков — и нудноватых или, напротив, раскованных описаний корреляций; жанр — то эссе, то статистический отчет, зубодробительность «цифири», то пародия на фэнтези. Прости, читатель!

По страницам монографии (или, все-таки, науч-попа?) пробегает и сквозной герой, много сделавший для русской литературы, но почти тайно. Именно он задал нам исторический и квази-исторический аспекты рассмотрения русской словесности: от фольклора и «Слова о полку Игореве» (1185 г.) до произведений наших современников В. Сорокина (2008 г.) и Н. Назаркина (2018 г.).

95 групп текстов: жанров, авторов, произведений и их отрывков. Но как странно они тут иногда стыкуются и группируются — к ужасу литературоведов...

Ведь всё это — с оглядкой на культурно-историческую психологию, ибо она «действительно органична культуре и цивилизации, культурной антропологии, образованию, психологии искусства и искусству, психологии развития, детской и возрастной психологии, психологической педагогике, физиологии активности (психологической физиологии), нейропсихологии, психолингвистике и

нейролингвистике, психоанализу, патопсихологии, психотерапии, дефектологии, социальной психологии, инженерной психологии и эргономике и т. д.» [64].

Полностью этот перечень дисциплин в книге, конечно, не встретится, но многое из названного будет затронуто — хотя бы по касательной.

Ибо как иначе изучать феномен человека?

Часть I. Архетипическая универсальная матрица: пространственный способ организации бессознательного

Глава 1. Слои затекста

Проблема реконструкции ценностной позиции автора литературно-художественного произведения (на материале поэзии) привела нас в 2010 году к открытию, методом послыного анализа литературных произведений, многообразных феноменов *затекста*. Воздействие поэзии во многом определяется эмоционально-ценностным посылом автора, выступающего под маской лирического героя. Слушатель погружен в особую художественную реальность; иногда даже незнание им значений отдельных слов не может разрушить

магию стиха. Почему это происходит? Какую информацию, кроме ритмической и мелодической [180], извлекают слушатели из звуков текста на непонятном или полу-понятном им языке (как это бывает в детстве)?

Как фонетика связана с семантикой, исчерпывается ли фонетический анализ текста примерами звукоподражания и анаграмм? Было ощущение, что фонетическая «оболочка» текста несет некий смысл, еще скрытый от исследователей: этот смысл, в виде ярких и эмоционально насыщенных образов, настойчиво просился быть узнанным читателем.

Проанализировав звукопись сначала одного, особо будоражащего, стихотворения (посвященного встрече со смертью ¹), а когда опыт оказался удачным, то и других, мы подтвердили первоначальную гипотезу, что последовательность звуков выражает развертывание тех или иных состояний и действий, совершаемых как очевидными, так и невидимыми в самом тексте — дополнительными персонажами стихотворения (людьми, животными, механизмами, силами

¹ «За текстом» оказался целый ансамбль героев: и бессмертная душа из мира горнего, и вервольф из адской реальности, и умирающий в нашем мире боец [71].

природы и пр.)

Семантика текста сильно затрудняет, закрывая собой, воссоздание картины, встающей за звуковыми характеристиками, — реальности, названной нами затекстом. (Это понятие в другом, но близком значении рассматривается психолингвистикой и теорией перевода). Анализ партитуры предполагает непростую процедуру, противоположную описанию звукового портрета персонажа.

Требуется установить, кто (что) и почему издает эти звуки, в каких отношениях находятся эти персонажи (предметы, силы), чем они заняты; наконец, угадать фабулу, связывающую все эти элементы (наличие даже одного неопознанного или «неподходящего» элемента не позволяет считать работу по расшифровке затекста законченной.).

Для опознания источника звука на помощь приходят особые маркеры — так называемые сенсорные эталоны, принятые в той или иной культуре: «ку-ка-ре-ку» (условный крик петуха), «кап-кап» (звуки капли) и т. п. Но в реальности та же упавшая капля воды может иметь многообразное звучание: «фляк», «тинь» и пр. Как же догадаться, что «фляк» тоже означает каплю? Однажды В. В. Набоков запомнил индейское название американского форта «Тикондерога» и использовал его — в качестве индивидуального, а

не общественно признанного сенсорного эталона — в романе «Пнин» для описания звучания работающей точилки для карандашей: «тикондерога-тикондерога». (Такие закольцованные звуки часто передают круговые вращения древних механических устройств, приводимых в движение людьми, животными, водой или ветром в архаических текстах типа молитв и псалмов.)

Противоположный пример: цокающие звуки могут означать не только цокот копыт, но и стук подковок каблучков и металлического наконечника костыля; а, например, лай — не только разговор собак, но и отдаленный голос пулемета времен Первой мировой войны. И во всем это надо разобраться, проиграв разные версии. Уметь различать голоса разных птиц, свист стрелы от свиста пули или пения птицы... Трудно, но интересно и реально.

Почему в отличие от текста — давнего объекта изучения филологии и ряда других наук, затекст как сложная система, состоящая из анаграмматического, «фабульного» и «архетипического» (интегрального) слоев литературно-художественного произведения, не изучен? Причина проста: он ныне не осознается ни автором, ни читателями, а контроль затекста по *смутному чувству* (результат ориентировки в этих

глубинных и неосознаваемых слоях произведения²) иногда еще и ослаблен: у авторов-графоманов, у авторов, пренебрегающих художественной формой ради идейного содержания, и у читателей с неразвитым вкусом.

Содержание внутренней работы автора скрыто от слушателя-читателя и критика (литературоведа); со стороны кажется, что поэт не властен в своем даровании и слишком безвольно предается «звуковому мышлению, подчиняясь той инерции звуков, которая <...> сильнее его самого» [173;125]. Но утерянная способность воспринимать анаграммы существовала на стадии первобытного мышления при создании и восприятии сакральных текстов;³ по-видимому, аналогичная судьба (постепенное забвение) постигла и другие слои затекста. В ходе культурогенеза семантика поэтического (сакрального) высказывания все больше и больше

² Как результат ориентировки в неосознаваемых слоях произведения (об ориентировочной деятельности см. труды психолога П. Я. Гальперина [38], [39], [40] и др.).

³ Тогда люди были способны воспринимать анаграммы — распыленные в виде отдельных фонем и слогов табуированные имена богов и героев [13].

расходилась с фонетикой: семантика продолжала быть в поле осознания авторов и слушателей, а фонетика ушла на его периферию. Человечество забыло про исходные «картинки» — архаический источник текста; но они жили и подспудно влияли на восприятие произведения.

Насколько же реально, хотя бы в исследовательских целях, заново осознать эту важную подводную часть айсберга? Звуковые характеристики большинства явлений природы и культуры богаты, иногда противоречивы, динамичны, ускользающи. Но если бы вся эта полифония была упрощена до сенсорных эталонов — знаков, удобной и однозначной формулы, маркирующей персонажей и предметы однозначными, предельно простыми сигналами, подобными условным «кря-кря» и «ту-ту» в раннем детстве (такая возможность есть у слабослышащих с рождения?), с такой упрощенной «категориальной сеткой» анализ фонограммы стал более возможен.

Первоначально (при анализе самого первого произведения) все три слоя затекста для нас выступали почти слитно, едва просвечивая сквозь текст. (Сохранился протокол анализа, который помог в дальнейшем реконструировать этот первый, очень важный, этап вхождения в затекст.) Со временем ориентировка в затексте исследователя совершенствовалась и

трансформировалась: слои не только успешно отделились от текста и друг от друга, но и внутри самого глубокого, «архетипического» (интегрального), слоя стали явственно различаться ближний и дальний планы, т. е. возникло как бы два новых слоя, точнее, позиции: «событийная» и «авторская».

Предложенный новый подход к исследованию литературно-художественной коммуникации, опирающийся на послойный анализ произведения и представление о мультипозиционности литературно-художественной деятельности, позволил описать психологические закономерности процесса литературно-художественного творчества и восприятия, взаимодействие осознаваемых и неосознаваемых мотивов, ценностей, смыслов и образов при порождении и перцепции произведения; уточнить идею, а иногда и жанр текста, а также опознать исходный вариант фольклорного произведения, отбросив дальнейшие наслоения.

Всего на сегодняшний день проведено три этапа исследования текста и затекста как литературно-художественных, так и иных произведений: 1) в 2010–2011 гг. проанализировано 46 стихотворений — законченных, целостных и фрагментов (отрывков) — в основном классических произведений философской и гражданской лирики

XIX и XX вв. Благодаря их анализу были сформулированы предварительные представления о структурах бессознательного, ответственных за восприятие словесного искусства; 2) в марте-июле 2014 г. было проанализировано 500 целостных, небольших, произведений, как поэзии, так и прозы разных жанров, включая фольклор (всего 29 жанров; количество произведений в каждом жанре — от 10 до 50, их точное число было указано в таблицах в книге [73]). В основном на этом этапе (помимо текста) анализировался «архетипический» (интегральный) слой затекста. Результаты анализа позволили выдвинуть гипотезу о структуре, функциях и происхождении одной из «матриц» бессознательного; 3) в 2016–2018 гг. был дополнительно исследован этот слой на более чем 4000 текстах или их отрывках (художественные, религиозно-философские и документальные произведения), что помогло выявить новые свойства затекста и феномены бессознательного.

Данная книга и посвящена описанию этих свойств и феноменов (на выборке из 3209 текстов и отрывков из фольклора, пост-фольклора, художественной литературы XII–XXI веков, эссеистики, документалистики и аналитики). Впервые в качестве экспериментального материала, ради своеобразного кросс-культурного исследования, участвуют и переводные

произведения (с китайского, японского и немецкого), но, разумеется, как явления русского языка (ибо «постижение глубинных механизмов языка возможно только на базе родного» [157]). Все приведенные в тексте корреляции качеств статистически достоверны, подсчитаны с помощью формул К. Пирсона и др.

Прежде чем переходить к рассказу об этих закономерностях речевой деятельности, кратко осветим два ранее изученных слоя: анализ их также будет использоваться в данной книге.

1. Анаграмматический слой затекста

Филологи признают актуальность проблемы связанности текста на разных его уровнях, в том числе фонетическом: «анаграмме свойственно актуализировать смысл, не только лежащий внутри слова, «по ту сторону» буквального значения, но и рождающийся на стыке лексических единиц, способных откликаться друг на друга, вступать в «диалогические» отношения» [79;103]. (Еще Фердинанд де Соссюр «допускал существование текста под текстом, или пред-текста. По его предположению, поэт при создании стихотворного произведения прибегает к тем же фонемам, что и в «ключевом слове»» [142].)

Анаграммой обычно считается перестановка

букв (звуков), посредством которой из одного слова составляется другое. В нашем анализе затекста рассматривался наиболее простой случай анаграммы, а именно: 1) слова-осколки, образовавшиеся из первого, базового, слова *в том же порядке* (т. е. как его слышат адресаты), иногда в двух вариантах произношения: «акающем» и «окающем» (пример: «словами» («славами») — «слава», «лов», «лава», «вами»); 2) новое слово-кластер, образованное двумя соседними словами («не выместит») («ни выместит»): «нивы», «вы», «местит»).

Выявляя анаграммы, можно проследить механизм «развертывания художественного высказывания, соответственно, смыслопорождения» [79;98]. Стихотворение В. Маяковского «Солдаты Дзержинского», из которого нами взяты вышеуказанные примеры, содержит, среди прочих, анаграмматические слова, выражающие семантику как текста, так и более глубокого, «фабульного», слоя затекста: «пли», «местит», «слава», «лов», «жил», «знай», «ход», «ад», «иди», «низ», «ор», «мат», «стаи», «таим», «таит», «шей!», «дик», «ран».

Современная психология раньше литературоведения начинает не просто понимать, что это именно она, «самая тонкая ткань — фоника» [79;99], «посылает нам зашифрованные

«месседжи», зовы, послания», с помощью которых и подбирается «ключ к своему подсознанию» [155;408], но и изучать эти самые ключи с помощью метода послыного анализа затекста.

Как и в древности, анаграмма позволяет намекнуть читателю (слушателю) о том, что в обществе положено скрывать: так, она способна «по-новому трактовать образы персонажей, указывая на их карнавальных двойников. <...> С помощью незаметных анаграмм «поэт трагической забавы» создавал особый криптографический «маскарад» исторических, политических фигур современности, о которых не имел возможности говорить открыто» [173;163,164].

Власть в русском Средневековье наделялась чертами святости и истины [95;387]; посредником «между народом и богоподобным монархом выступал поэт, подобный панегиристу античности, гимнами славившему богов и взывавшему к ним от имени этноса и полиса. С постепенной десакрализацией фигуры монарха на рубеже XVII–XIX веков поэт наследует божественность последнего, превращаясь из медиатора в демиурга» [67;6]. И новый демиург (поэт) в эпоху, когда «история стала безвременьем <...> Империя и Свобода разошлись» [67;9], пользуется своим правом судить власть.

Примеры утаенного отношения к политическим событиям и лицам, обнаруживаемого в анаграмматическом, а также «фабульном» слоях произведения, были представлены в нашей первой выборке (46 стихотворений). Часто это «тираноборство» под видом панегирика (Н. А. Некрасов «Тишина», отрывок, О. Э. Мандельштам «Если бы меня...», финал, Б. Л. Пастернак «Я понял: всё живо», А. А. Ахматова «21 декабря 1949 г.» и др.) В книге «Врата бессознательного: Набоков +» [73] нами разобраны стихотворения Н. Некрасова, А. Ахматовой, М. Волошина и других.

2. Фабульный слой затекста

Следующий хранящий авторское бессознательное слой, образуемый полной фонограммой текста, был назван нами фабульным, ибо содержал уже не слова, но динамичные картины жизни — взаимоотношения персонажей, их мечты и страхи, поведение в экстремальных обстоятельствах и повседневные занятия. Иногда этот слой также входил в противоречие с тем, о чем сообщал автор в тексте, т. е. нес в себе дополнительные смыслы — послание читателям, которое предстояло как-то расшифровать их сознанию и, главным образом, бессознательному.

(Характер восприятия произведения читателями-слушателями зависел как от типа соотношения текста и фабульного слоя затекста, так и от уровня читательской квалификации.)

Фабульный слой затекста (полная фонограмма) — это эмоциональная, мотивационная подоснова произведения, а также его чувственная ткань — оказался хотя и самым трудным для расшифровки, но очень содержательным. Встающие за фонограммой, реконструированные с помощью союза логики и воображения (а также упрощенной «категориальной сетки», т. е. сенсорных эталонов), картины — полнокровные образы внешней реальности, которые воплощают реальность внутреннюю: истинные отношения, чувства, желания и опасения автора (в том числе и те, о которых он сам не подозревает).

Этот слой обладает характеристиками, которые ранее приписывали только тексту; в нем обнаруживаются не только фабула, герои (в том числе новые по сравнению с текстом), характерные авторские приемы — любимые мотивы, метафоричность, игра с пространством и временем, сложный «кинематографический» монтаж, особые речевые характеристики героев, включение воображаемых персонажами событий наряду с реальными в событийную ткань и т. п., но и авторское отношение к описываемому. (Фабульный

слой затекста уточняет, усиливает, дополняет и углубляет смысл текста, но может и находиться в оппозиции к последнему, показывая подлинный взгляд автора на описываемое в тексте — что нередко скрывается автором от других и даже от самого себя.)

Экспериментально-психологическое исследование восприятия очень сложного поэтического произведения («Мой товарищ, в смертельной агонии...» И. Дегена) показало: чуткий слушатель способен адекватно воспринять, пусть и не осознавая, авторский затекст; возможно, именно это помогает ему глубоко понять смысл и направленность произведения [71]. Сама поэзия убеждает: даже ребенок-слушатель способен адекватно воспринять, пусть и не осознавая, затекст произведения: так, в затексте стихотворения Д. Самойлова «Из детства» совпадают персонажи и события фабульного слоя затекста же «Песни о вещем Олеге» А. Пушкина и воссозданного поэтом его детского восприятия этого шедевра.

Текст может изображать условное место и время, а затекст — вполне конкретное (т. е. быть своего рода документом); анализ партитуры стихотворения помогает уточнить идею и даже жанр произведения [73]. Подавляющее большинство картин, встающих за фонограммой, как и текст, удалены от читателя: их разделяет

необходимая эстетическая дистанция. Но есть и исключения, подтверждающие правило: в финале стихотворения М. Волошина «Дом поэта» созданная автором за текстом удивительная картина Вечности как райского уголка (похожая на коктебельский берег, но населенная экзотическими птицами) *проницаема* - читатель может попасть туда силой воображения и оставаться там как в психотерапевтическом пространстве.

3. «Архетипический» (интегральный) слой затекста

Самым необычным представлялся третий слой, поначалу названный нами метафизическим. Две главные и взаимосвязанные функции его: гармонизация и «энергизация» (активизация) слушателя и автора, которые осуществляются в разных форматах, взаимоналагаемых, пространственном и временном. В дальнейшем этот слой получил новое название — архетипического, или интегрального.

Мелодичные звуки (пение, звон колокольчиков и колоколов и пр.) как источник эвфонии (благозвучия, в переводе с древнегреческого) оказывают медитативное, успокаивающее или даже усыпляющее воздействие, помогают организму восстановиться после стресса

(ср.: «В этой непрерывной, слишком сладкозвучной мелодике было что-то расслабляющее мускулы [171]); звуки турбулентные — глухие фрикативные согласные [81], т. е. свистяще-хрипяще-шипящие (шелест в траве, производимый невидимым существом, таящий угрозу для наших первобытных предков [84], [126]), равно как и агрессивные звуковые проявления хищных животных: рычание, шипение [114],⁴ лай, а также цоканье копыт (несущееся стадо копытных может быть опасно, т. к. не может быстро остановиться) — дают, за счет турбулентности, дополнительный заряд энергии, мобилизуя говорящего и слушающего.

Очевидна древняя природа этого слоя, биологический и социальный смысл этих двух функций (выражаемых с помощью усвоенных в той или иной культурной традиции «райских» или «адских» символизаций): 1) понравиться слушателю, «усыпить» его и/или гармонизировать ситуацию общения, 2) показать себя более внушительным, напористым и сильным, чем это

⁴ В статье автор, разумеется, пишет о сознательной, а не бессознательной «первичной дифференциации объектов мира и его структурировании»: восприятию «определенных типов объектов как опасных (рычание, шипение) или неопасных (писк), принадлежащих той или иной сфере действительности, в зависимости от типа звучания».

есть, и, в то же время, обеспечить самого себя недостающей энергией в случае конфликтного или сложного, двупланового общения. (Второй план наличествует в *игровой, шуточной* коммуникации или в случае *обмана*. Если игроку дополнительная энергия нужна для удерживания двух реальностей сразу, то обманщик с помощью звуковой турбулентной (взрывной) агрессии пытается еще и направленно воздействовать на слушателя, отвлекая его от скрытого содержания сообщения?)

Зеркальный эффект художественной коммуникации (диалектическое двуединство автора и адресата) состоит в том, что скрытый код сообщения, фонограмма произведения одинаково воздействует и на *автора высказывания*, и на *слушателя*. Автор, следовательно, не только себя заряжает энергией, но и слушателя; и не только от слушателя пытается скрыть неудобную и противоречащую тексту информацию, но и от самого себя.

Но скрыть до конца невозможно: художественное произведение, как сгусток опредмеченных человеческих способностей, ⁵ аккумулирует в себе всё. Это дает уникальную возможность познания человека (того, что за

⁵ См. труды психолога А. Н. Леонтьева: [93] и др.

личность автор литературного произведения, каким он хочет казаться современникам и потомкам и что воспринимается или не воспринимается слушателями-читателями).

Если первоначально мы описывали персонифицированный результат взаимодействия двух инстанций — гармонизирующей, расслабляющей (условного «Рая») и активирующей, энергизирующей («Ада») как типгероя затекста (1) наивный, нерефлексирующий фольклорный персонаж, 2) совестливый герой, 3) обманщик, 4) сверх-существо по ту сторону добра и зла), то дальнейший анализ архетипического слоя затекста 500 произведений малого фольклора, детской и взрослой художественной литературы (поэзии и прозы), а также нехудожественных текстов позволил увидеть за каждым из этих героев — посланцев автора особую субъективную реальность, в которой герой существует: 1) реальность, похожую на *сновидение* (страну Утопию), где всё происходит без особых усилий героя, спонтанно-непредсказуемо; 2) привычную *обыденную* реальность; 3) реальность *игры, шуток / обмана* — принципиально двухплановую; мир, где порой исчезает «возможность различать между абсолютной серьезностью и столь же абсолютной иронией» [1;17]; 4) территорию *власти*. (А также промежуточные, переходные между ними и/или

составные, например, центральное поле 1–4 — место хаоса / мир порядка / вечность, космос.)

Всё более глубокое последовательное вхождение исследователя в архетипический слой затекста, освоение каждого нового открывшегося семантического пространства позволило представить внутренний мир автора и характер его взаимодействия с адресатом как «двойной код»: соотношение двух реальностей (точнее, позиций в них): 1) описываемое событие; 2) отношение к нему автора.

Ценность второй внутренней, скрытой позиции определяется упомянутым зеркальным эффектом художественной коммуникации: Я = Ты (требования к себе равны требованиям к Другому, выступающего в роли второго Я⁶). Вторая (внутренняя) позиция появляется в читательском онтогенезе не сразу, а по мере освоения ребенком фольклорных и литературных произведений (требование дословного перечитывания — показатель этой невидимой работы). Понятно, что вначале слушателю доступны самые отчетливые, насыщенные звуки фонограммы затекста: по мере развития практики вслушивания в затекст бессознательному ребенку становятся внятны все

⁶ О «Я — втором Я» писал психолог Ф. Д. Горбов [134].

новые и новые звуки «саундтрека» — неотчетливые, а также прежде несоединимые, разорванные.

Онтогенез восприятия затекста и само развитие семантических полей подробно описаны в нашей предыдущей книге [73]. Первоначально ребенок осваивает основные, базовые поля: 1, 2, 3, 4, затем начинают восприниматься и промежуточные. Со временем фонетическая картина еще больше обогащается, усложняется, становясь более объемной и насыщенной.

Глава 2. Основные характеристики интегрального слоя затекста

В данной книге пойдет речь об уточненном понимании структуры и функций бессознательного — на примере этого важнейшего слоя затекста.

Напомним, наша концепция бессознательного предполагает, что помимо семантики (смысла) высказывания на читателя неосознаваемо действует фонетика (фонограмма) произведения. Последняя может быть представлена в виде трех слоев: 1) анаграмматического — осмысленных фрагментов, осколков фонограммы, образующих некий метатекст; 2) «фабульного» — полной фонограммы, с помощью воображения и логики преобразованной

в новый нарратив — рассказ об угадываемых за звуковой динамикой персонажах и событиях; 3) интегрального слоя, объединяющего текст и затекст, семантику и фонетику. Он образован выборочной, а не полной фонограммой: звуками и звукосочетаниями двух противоположных групп: А (активирующих, мобилизующих психику) и Р (расслабляющих, гармонизирующих тело).

Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский считают, что гетерогенность является исходным свойством человеческого сознания, для которого существенно наличие хотя бы двух, не сводимых друг к другу и взаимодополняющих систем [92]. Л. С. Выготский описал, на примере басни, как автор может «стихами и всеми стилистическими приемами воздействия возбудить в нас два стилистически противоположно направленных и окрашенных чувства и затем разрушить их в той катастрофе басен, в которой оба эти тока как бы соединяются в коротком замыкании» [37].

Не только бессознательное устроено по такому же дуальному принципу, но и двойственно и нередко двунаправленно само взаимодействие сознания и бессознательного. О том, как это взаимодействие происходит, и рассказывает данная книга.

Дополнительная звуковая стимуляция помогает читателю-слушателю более точно, тонко

настроиться на восприятие и переживание смысла авторского послания, поскольку та или иная комбинация групп А и Р звуков и звукосочетаний (точнее, их количества — много, средне, мало в данной фонограмме) прямо, однозначно — посредством комбинаторики — выводит на совершенно определенное семантическое поле бессознательного, т. е. является их *триггером*.

Иными словами, активируя те или иные семантические поля бессознательного, автор вызывает определенную эмоционально-ценностную реакцию слушателя-читателя (анализ более четырех тысяч художественных, документальных и философско-религиозных произведений и/или их фрагментов — аутентичных текстов или переводов XIX–XXI вв. — показал, что зависимость между характером дополнительной стимуляции А и Р группами звуков и активируемым у человека семантическим полем в структуре бессознательного, в 89 % случаев однозначна, а исключения, о которых мы будем говорить в дальнейшем, не случайны, но имеют особый смысл и лишь подтверждают связь вида аудиальной стимуляции и полей затекста).

По результатам изучения литературно-художественной — и, шире, речевой — деятельности (восприятия и порождения текста/затекста) удалось представить структуру

человеческого бессознательного в виде 3D модели вертикального цилиндра (это он в древности представлялся в скандинавском фольклоре в виде мирового дерева Иггдрасиль — архетипического канала в верхние и нижние миры из срединного, мидгарда). В основании его лежит круг с восемью секторами с малым, девятым, кругом в центре (это тоже было осмыслено в древности: в виде секторов Ба-Гуа в древнем Китае). Возможны различные маршруты перемещения из нижнего в средний и верхний регистры (миры) и наоборот, а также разнообразные траектории внутри одного регистра.

Нумерацию четыре основных полей (секторов) и пяти (включая центральное) промежуточных условно ведем по часовой стрелке, слева направо: «Забота» (1), «Исследование; сотрудничество» (2), «Игра, юмор, творчество» (3), «Выживание, борьба, власть» (4) и промежуточные семантические поля (1+2, 3+4 и пр.) — последние, как указывалось, формируются в онтогенезе (индивидуальном развитии) и в культурогенезе позднее основных. Недавно Я. Панксеппом (J. Panksepp) была найдена их локализация в мозговом субстрате человека и позвоночных [51], [158], [184], [188]; для каждой из этих базовых систем характерна «своя нейроанатомия и своя химия» [158].

До описания свойств этих семантических полей, объясним принципы отбора литературного материала для нашего анализа (т. е. того экспериментального материала, с помощью которого и были выявлены механизмы работы бессознательного).

На третьем, данном, этапе исследования затекста произведения были представлены в трех видах: 1) целиком (это очень маленькие тексты: пословицы, двустишия, хайку и т. п.); 2) поделенными на фрагменты без каких-либо пропусков текста (небольшие произведения: стихотворения, эссе, короткие рассказы); 3) избранными фрагментами (произведения среднего и большого объема, например, поэмы, повести, романы, дилогии и трилогии).

Они, с одной стороны, должны были содержать законченные мысль, образ, сюжет, т. е. быть вполне *самодостаточными тестами* ; с другой стороны, фрагменты отбирались с учетом их *значимости* в произведении (ключевые отрывки для ориентировки читателя в структуре и содержании произведения, действия «прослеживания судьбы героя» [40]), художественной *выразительности* (подспудно влияющей на эмоции и чувства читателя),

своеобразия авторской манеры (узнаваемый почерк писателя, его ноу-хау) и *разнообразия*.

В совокупности эти пять принципов отбора помогали по полученным фрагментам воссоздать *образ* произведения, остающийся в памяти читателя, его свернутый скрипт и, возможно, некую квинтэссенцию авторских и читательских смыслов.

В будущем, при переходе к машинной обработке исходного литературного материала, будет возможно и крупные произведения делить и анализировать без изъятия менее существенных фрагментов (т. е. вторым из описанных выше способов). Самым сложным на сегодняшний день представляются не «прогонка» фонетического варианта текста — сплошной фонограммы — сквозь сито звуко сочетаний А и Р групп и дальнейшее их, звуко сочетаний, автоматическое встраивание в определенные структуры (этот алгоритм уже более-менее понятен, отшлифован за годы исследований), но сама разбивка текста на фрагменты.

Казалось бы, что может быть проще: машина мгновенно поделит текст на заданные единицы анализа (главы, абзацы, предложения). Но механическое, а не смысловое деление неизбежно упустит из вида «ударный» авторский прием, описанный Л. С. Выготским в «Психологии искусства»: *pointe* — «шпильку»: «Такой

катастрофой или шпилькой басни является заключительное ее место, в котором объединяются оба плана в одном акте, действии или фразе, обнажая свою противоположность, доводя противоречия до апогея и вместе с тем разряжая ту двойственность чувств, которая все время нарастала в течение басни» [37].

Подобие сего психотехнического приема, вызывающего у читателя катарсис, может быть использовано автором не только в конце произведения, но и разбросано по всему тексту. И быть не только в конце абзаца, но, выдержав необходимую паузу, захватить следующую фразу, из абзаца нижележащего, — как бы искусственно разорвав первый.

Пример из классики:

«Пустовала вся площадь.

В этот час полуночи на скалу упали и звякнули металлические копыта; конь зафыркал ноздрей в раскаленный туман; медное очертание Всадника теперь отделилось от конского крупа, а звенящая шпора нетерпеливо царапнула конский бок, чтобы конь слетел со скалы.

И конь слетел со скалы» (Белый «Петербург»).

Когда же киборги (и гаджеты исследователей) научатся такому полету?

1. Ареалы и полусферы

При анализе отдельных групп текстов (по жанрам, авторам, произведениям и пр.) мы воспользовались понятием *ареал* для описания совокупности всех полей в позиции, имеющих то или иное число. Например, в ареал первого поля входят поля 1, 1+2, 1+4 и 1-4. (Поля 1+3 не существует, т. к. 1 и 3 поля в условном круге не соприкасаются, а связаны только центральным полем 1-4.)

Два соседних ареала образуют, условно говоря, полусферу (на самом деле общие поля занимают, конечно, больше пространства, чем половина круга). Возможны сочетания ареалов 1 и 2 полей (ментала) — против ареалов 3 и 4 (реала); сочетания ареалов 1 и 4 («вертикали») — против ареалов 2 и 3 («горизонталы»). Примеры их будут встречаться в книге неоднократно.

А сочетания противоположащих полей, дают уже полную сферу, которая бывает в двух вариантах: а) ареалов 1 и 3 (активирующая сфера) и б) ареалов 2 и 4 (ценностно-корректирующая). Последняя пара (содержащая либо «вертикальный ментал и горизонтальный реал», либо противоположное: «горизонтальный ментал и вертикальный реал») была названа *экзистенциальной*, поскольку она ответственна за философию жизни, а не просто, как в первом

варианте полусфер, за характер деятельности: ментальной или реальной, либо, как во втором случае, за характер общения: иерархический или на равных.

В случае активирующей сферы (ареалы 1 и 3 полей), и в нижнем регистре, и в средне-высших происходит расширение поля деятельности, ее возможностей (по сравнению с более узким, ограниченным вертикалью, менталом) не зависимо от того, полезная и этически оправданная эта деятельность или не очень; в случае ценностно-корректирующей сферы картина иная (это подтвердили тексты и затексты пословиц как квинтэссенции жизненной философии, о чем будет идти речь дальше): в среднем и высшем регистрах происходит расширение деятельности, а в нижнем — ее сужение, блокировка (налицо ценностно-регулирующее воздействие сферы).

Но считать, что ценностная сфера важнее, моральной активирующей, будет неверно: обе важны, обе присутствуют в произведении, причем, иногда в одинаковой степени как синергичные бессознательные механизмы (например, в таких разных произведениях, как народная волшебная сказка «Волшебное кольцо», «Ода» О. Мандельштама, «Гробовщик» А. Пушкина и «Дворянское гнездо» И. Тургенева, где имеется точное совпадение двух вариантов сфер; или с

минимальным отклонением в ту или иную сторону: в «Чевенгуре» А. Платонова, «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина и пр.).

Гораздо чаще, однако, какая-то из сфер превалирует. Поясним кратко причины различных авторских ходов.

Начнем с простых случаев.

1) Иногда автору вовсе не нужно усиливать, «активировать» деятельность отрицательных героев — их негативные действия (т. е. осуществляемые в *нижнем регистре*), желательно, напротив, смягчить с помощью ценностно-корректирующей сферы (отвратительного Передонова из «Мелкого беса» Ф. Сологуба, сатирических персонажей «Дворянского гнезда» И. Тургенева и «Приглашения на казнь» В. Набокова и пр.); тогда, как положительных героев, напротив, не требуется «воспитывать», а желательно усилить их жизнедеятельность сферой активирующей (сологубовских героев, пострадавших от Передонова, или же набоковского Цинцината; равно как и героев пушкинской «Метели» или ранней трилогии Л. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность» — а так как главных отрицательных персонажей там, в сущности, нет, оба последних произведения целиком, а не только фрагменты с определенной группой героев, получают от автора это усиление).

Точно также бездеятельных, пассивных главных героев невольно хочется с помощью активирующей сферы встряхнуть, побудить заняться, наконец, делом или расширить круг своей деятельности (например, «долго-собирающихся» героев русских былин или расхлябанных, душевно слабых персонажей «Метели» В. Сорокина); тогда, как слишком целеустремленных, активных — повернуть к смыслам и ценностям их деятельности («Пиковая дама» А. Пушкина, рассказ «Умеете ли вы красить забор?» Н. Назаркина).

2) Автор может как подчеркнуть, усилив, свое послание с помощью ценностной сферы как своего рода иллюстрацией текста (что часто встречается в пословицах и вообще жанрах малого фольклора, а также в поэзии), так и сделать свой текст более сложным, даже противоречивым — за счет активирующей сферы, используя принцип дополнительности («Герой нашего времени» М. Лермонтова, «Муму» И. Тургенева, «Солнечный удар» И. Бунина и пр.).

3) Противоположный случай, когда автор хочет не подчеркнуть, но скрыть или дезавуировать, может быть и неосознанно, от публики и себя суть послания (например, в случае лжи и/или агрессии): с помощью ценностно-корректирующей сферы, смягчающей, «окультуривающей» негатив. В таких случаях

разрыв между силой экзистенциальных сфер, как правило, велик (тексты И. Сталина и В. Ленина, современных политологов-пропагандистов).

Но иногда ценностно-корректирующая сфера служит своего рода защитой, буфером, уменьшающим непереносимый иначе негатив авторского текста (в «Чевенгуре» А. Платонова это использовано при описании трагических событий и переживаний — в отличие от сатирической линии, где автор, напротив, осмелился усилить с помощью активирующей сферы бессмысленную, бредовую и часто просто ужасную деятельность своих экстравагантных персонажей; что взорвало изнутри, со стороны затекста, подчеркнутый нейтрализм, спокойно-повествовательные интонации текста).

4) Но то, что под силу таланту, может не получиться у писателя средней руки: если Ф. Сологуб в «Мелком бесе», удачно, на контрасте, выстроил партитуру Передонова (включив сильнее ценностно-корректирующую сферу) против партитуры остальных (где царит сфера активирующая), то у М. Арцыбашева в романе «Санин» все оказалось смазано: три разнородных линии текста (иммориализм жизненной философии Санина и его последователей; линия жертв Санина или просто несчастных людей; сатирическая линия) не отличались друг от друга по применению

экзистенциальных сфер. При этом и «Мелкий бес», и «Санин» совпадали в небольшом преобладании активирующей сферы.

2. Трехмерность модели бессознательного и фильтры

Трехмерность модели бессознательного (цилиндр, а не просто круг) определяется вектором и топологией, заданными автором: описывает ли он высшие этические инстанции (верхний мир небожителей, Правь, ⁷ или то, что называют «сверх-сознанием», «над-сознанием», «высшим Я»⁸); нижний мир хтонических духов, Навь, как и фрейдовское Оно, негативные проявления психики;

⁷ Критики современных неоязычников, придумавших это название, считают, что у славян эта часть реальности называлась по-другому. Мы, однако, ради краткости, будем иногда использовать это и другие названия частей мироздания (Явь и Навь).

⁸ Интересно, что в этой роли может выступать и автор художественного произведения: «позиция высшего, творческого Я, вневременного по отношению к собственному эмпирическому Я и всей совокупности его житейских отношений <...> к которому применимы уже категории сверхсознательности и постпроизвольности» [107].

или же Явь, мир срединный, обычный, земной, человеческий.

Например, активация второго семантического поля («исследование») в среднем регистре способствует решению задач (в том числе коммуникативных), являясь эмоциональной / мотивирующей основой процесса мышления и базисом эмпатии (так называемым «эмоциональным интеллектом»); здесь «диалогические рубежи пересекают все поле живого человеческого мышления» [18]; в нижнем регистре — оковы догматизма и формализма, цензуру и мракобесие (социальный монологизм); в верхнем — прозрение, откровение, яснознание. (Это для нейробиолога Я. Панксеппа система SEEKING (2 поле) являлась «наиболее примитивной» из всех систем, «поскольку она служит общей функции нахождения ресурсов» [158]; единственная система, которая еще не была дифференцирована у его подопытных.)

Круг с девятью (или тринадцатью, если разделить пополам промежуточные поля) полями оказывается универсальной и архетипической матрицей (АУМ): на него могут проецироваться и цветовой круг (с белым цветом в центральном поле), и октава и, возможно, двенадцати-тоновая звуковая система А. Шенберга (девятое и, соответственно, тринадцатое поле — центральное;

это тишина),⁹ и сектора Ба-Гуа, хорошо известные любителям системы фэн-шуй, и последовательность чакр, и набор нейромедиаторов, и даже космограмма (12 полей с центральным, 13, полем — Землей, т. е. древней геоцентрической системой) и мн. др.

В организации этих фильтров и содержащихся в них сенсорных эталонов (цветового круга, музыкальных тонов, чакр и пр.) важна роль речи: «В каждом языке сначала были определения для тёмных и светлых оттенков, далее появлялось слово «красный» — цвет крови и вина, а только потом жёлтый и зелёный. И в самом конце, через много лет, наконец-то появился синий.

Единственная древняя культура, которая различала синий цвет, — египетская. <...> Без слова, определяющего цвет, без способа его идентификации, нам очень сложно заметить какое-то различие, хотя наши глаза физически их воспринимают» [136].

«Частые совпадения в цветовой символике разных народов (никак не контактирующих между собой) доказывают, что она обусловлена биологически. Это говорит об исключительно

⁹ Считается, что организует круг с полями АУМ «последовательность чисел Фибоначчи» [183].

архетипической природе цвета, появившейся еще задолго до того, как цвета стали выделяться, утверждаться и получать разные названия. Основной набор цветов, наделенных наиболее важными ролями: белый, черный, красный» [86]. Цветовые предпочтения человека «могут отражать объективную нужду его центральной нервной системы в энергетическом воздействии цвета. Косвенно это подтверждается данными изучения корреляций между различными показателями электроэнцефалографического (ЭЭГ) исследования и цветовыми симпатиями испытуемых» [14].

Вероятно, за каждым полем АУМ закреплён и определённый ритм мозговой активности, т. е. разные частоты; их взаимодействием с группой А и Р звуков, их взаимоналожением достигается специфическая картина активности психики / организма. Например, базовым полям могут соответствовать базовые ритмы ЭЭГ (1 — тета-волны, 2 — бета, 3 — альфа, 4 — гамма), а их наложение даёт промежуточные поля. (Подтвердить или опровергнуть это должно специальное исследование с применением современных приборов.) «Альфа, бета, гамма, дельта, тета, каппа, мю — ритмы мозга взаимодействуют, могут суммироваться, вычитаться, синхронизироваться, десинхронизироваться, резонировать,

модулировать, синкопировать, иметь сложную структуру. Медленные волны могут усложняться, включая более быстрые» [51].

Важно рассматривать все эти проявления (фильтры) АУМ в формате 3D, а не просто как проекцию, ибо *все* фильтры, как было сказано, имеют нижний, средний и высший регистры: самый просто пример — цвет (чем темнее, тем глубже в нижнем регистре); есть и другие примеры: чакры [167], ЭЭГ мозга — см. таблицу № 1 Приложения.

* * *

Сакральное и профанное в древности часто присутствовали одновременно в архаической картине мира: могли быть два значения одного и того же факта, а слушатель должен был определять, что в данный момент для него важнее, какой пласт реальности — сакральный или профанный. Автор послания помогал ему в этом: активировал, фонетикой, одно поле, например, профанное (1-ое — «правила жизни среди людей, установленные людьми и/или богами» или 2-ое — «рассудок, рефлексия»), а другое поле актуализировал триггерами «иногo, чуждoгo» нижнего регистра (3-го поля — «иллюзия, абсурд») или 4-го «важного» («жизнь-смерть, борьба»).

Это возможно трактовать как диалог Я (этика

и самосознание) и Оно (иное и важное)? Переход от «иных» к «себе, своим, обычным» — через центральное поле 1–4 сначала нижнего, потом среднего или высшего регистров, через транс и/или шок — микро-катарсис, микро-посвящение.

В другой раз профанными и сакральными могли оказаться другие поля, иной могла быть и траектория сознания/бессознательного слушателя: возможности АУМ неисчерпаемы. Но вплоть до XVIII века базовым фильтром, организующим русско-язычное сознание и бессознательное, был этот архаический профанно-сакральный, «магический». Постепенно он дополнялся и вытеснялся на периферию психологическим (реалистическим) фильтром, вновь активируясь в некоторых романтических и мистических произведениях.

Большое значение имели и имеют и частные фильтры: цветовые, музыкально-тоновые и пр. В случае наложения, они взаимодействуют, просвечивают друг сквозь друга — это явление синестезии; иногда в необычном варианте, когда женщина — профессиональный музыкант «ощущает различные вкусы в зависимости от интервалов между нотами. Таким образом, созвучие может быть для неё сладковато-горьким, солёным, кислым или сливочным. <...> У девушки наблюдается и более распространённая форма

синестезии — она видит цвета, когда слышит ноты. Например, фа заставляет её видеть фиолетовый, а до — красный» [159].

Пример этот характерный: нота фа расположена на разрыве круга между 2 и 2+3 полями, которые противоположны также рассеченным 4 и 1+4 полям (там как раз проходит стык цветового круга: ультрафиолетового цвета и инфра-красного). Эта «трещина» разрывает круг АУМ вдоль оси 2 и 2+3 и 4 и 1+4 полей через центральное поле 1-4, вызывая интересные эффекты, как аудиальные, так и зрительные (Гете и Кандинский, писавшие о психологии цвета, двойственно воспринимали салатный цвет (поле 2+3), являющийся третичным, в отличие от остальных полей АУМ, первичных и вторичных, по колористической классификации [165]. Они относили его то к «неприятному» [41], «болезненному и сверхчувственному» [76], то к «живому, юношески-радостному» [76]; а в традиционном обозначении радуги как семи-, а не восьми-цветной, это поле вообще отсутствует, как и в известном цветовом тесте Люшера. Рассечение круга иногда активизирует восприятие противоположного цвета (это проявление эффекта «расширения», который будет подробно разбираться в книге).

3. Характеристики полей АУМ

Семантические поля могут быть поняты, как способы диалога индивида с миром и соответствующие им формы организации мира (сообщества). В таком диалоге и аффект, и интеллект слиты (идеал Л. С. Выготского).

Похоже, что формирование специфических свойств полей АУМ происходит на довольно ранней стадии эволюции! Модель эмоциональной системы нейробиолога Я. Панксеппа: «1) основные контуры мозга предрасположены безусловно отвечать на стимулы, эволюционно важные для данного вида; 2) контуры запускают соответствующие моторные программы и изменения в вегетативном и гормональном статусе в ответ на различные факторы; 3) контуры подстраивают чувствительность сенсорных систем для ответа на стимулы, существенные для данной эмоции; 4) положительная обратная связь означает, что эмоциональное возбуждение справится с обстоятельствами; 5) эмоциональные контуры могут находиться под сознательным контролем и влиять на системы принятия решений, анализа и на сознание; 6) контур способен генерировать субъективно четко различимые ощущения» [51].

По Панксеппу, есть набор эмоциональных систем, со своими специфическими схемами

функционирования. Первые четыре имеются уже при рождении и «функционируют во взаимно тормозящих и активирующих связях: система ПОИСК заставляет интересоваться окружающим миром; система СТРАХ отвечает на боль и угрозу гибели, приводит к реакциям бегства, борьбы, замирания; ЯРОСТЬ управляет гневом и запускается неудовлетворенностью, телесным дискомфортом, ограничением свободы; ПАНИКА запускает плач и крик у детенышей при отсутствии заботы» [51].

Считается, что остальные системы включаются в процессе развития: «СТРАСТЬ координирует сексуальное поведение и чувство; ЗАБОТА формирует социальные связи и заботу о потомстве; ИГРА организует драку в форме спонтанной игры у детенышей, поддерживает смех и радость» [51]. Полагают также, что ЗАБОТА «у взрослых является аналогом системы ПАНИКИ детенышей» [184].

На самом деле, поле 1 («забота») активизируется и у детенышей: они требуют от матери ухода за собой, т. е. проявления заботы (об этом в частности, говорит выделение такого нейромедиатора, как окситоцин, не только у взрослой особи — матери или наблюдающей за детенышами самки — но и у самих новорожденных [29;147]). Любовная лирика XVIII века обожает 1

поле: влюбленный слезно и страстно требует от любимой обратить на него внимание — позаботиться о его чувствах. Иначе он не выживет.

В свою очередь, и паника (активация центрального поля 1–4 нижнего регистра) характерна, разумеется, не только для малышей; смысл этого поля открылся нам при осмыслении такого страшного жанра, как смертные колыбельные — когда мать желает своему родному дитятке смерти. Там этого поля много (это действительно анти-забота, однако не разнесенная по возрастам); варианты мы подробно рассматривали в предыдущей книге о затексте [73].

Анатомия человека — ключ к анатомии обезьяны, заметил полузабытый ныне классик.

Вернемся же к человеку.

Психолог Пол Экман несколько десятков лет изучает эмоции и чувства человека, в частности, сострадание; он конструирует и исследует «базу данных эмоциональной готовности», содержащей врожденные и приобретенные триггеры, вызывающие те или иные эмоции [182]. В книге «Психология сострадания» он поднимает антропологический вопрос-проблему: «Почему не все люди способны сопереживать и помогать непохожим на них «другим» и как увеличить это «глобальное» сострадание?» — и далее формально-логически, «лево-полушарно»,

расщепляет сей главный вопрос на сто мелких (заранее предупредив читателя, что главы, где перечисляются эти вопросы, адресованы специалистам) [182]. По его признанию, ответ на каждый из этих ста вопросов потребует проведения многолетних и дорогостоящих исследований (лонгитудов, метода сравнения близнецовых пар, изучение так называемого «героического сострадания» — помощи незнакомым людям с риском для собственной жизни и пр.).

В тексте книги и библиографии нет ссылок на открытие Я. Панксеппа, соотечественника и современника П. Экмана; по-видимому, автор с его трудами не знаком. (Фило- и антропогенетический аспекты проблемы вообще не освещены.)

Но теория Я. Панксеппа, как и открытая нами архетипическая универсальная матрица (АУМ) могли бы помочь Экману отсеять часть вопросов и более точно сформулировать остальные, строго задав направление экспериментального исследования с помощью всего *одного* методического вопроса: «Каково местонахождение, координаты изучаемого явления на 3D модели АУМ?». Иными словами, определить прежде всего эмоционально-ценностный смысл ситуации для испытуемого (поле АУМ и регистр) — гипотетически и экспериментально; конструировать и диагностировать возможные варианты ответа на

нее.

К примеру, это помогло бы уточнить градацию уменьшения сострадания П. Экмана: к родным — к знакомым людям — к незнакомым людям своей культуры, социального слоя, пола и пр. — к незнакомым людям других культур, стратов и пр. — к «разумным существам» (вероятно, подразумеваются животные). Сочувствие и желание помощи страдающим существам активизирует 1-ое, «окситоциновое» поле; и тут животные, особенно домашние, особенно детеныши, вызывают у нормального человека родственные чувства (см. выражение «братья меньшие»), т. е., по градации Экмана, максимально сильные, а не максимально слабые.

Впрочем, применение АУМ могло бы помочь многим исследователям-психологам; мы упомянули П. Экмана только из-за того, что его тематика пересекается с нашей.

* * *

Прокомментируем таблицу № 2 по порядку следования полей и регистров (главным образом, низшего и среднего, ибо примеров использования высшего регистра в нашей выборке меньше). В названии приведены ключевые слова для каждого регистра, отделенные друг от друга косой чертой.

Везде сначала будет дано нейтральное, рефлексивное 2 поле во второй, авторской позиции; варианты же авторской не-двойки будут рассмотрены в другой главе.

4 поле: выживание, власть, борьба, смерть / управление, иерархия; жизнь / бессмертие

Нет зверя свирепее человека,
если к страстям его присоединяется
власть.

Плутарх

Древнейшее поле: борьба за выживание. В нижнем регистре это агрессия вплоть до убийства. В предыдущей книге о затексте мы это поле считали магическим (это было до открытия системы фильтров). На самом деле, в архаическом фильтре, который много веков был базовым, пока в XVIII веке не сменился психологическим, *все* поля имели отношение к магии. В 4-м поле это просто заметней: маг «пытается найти подход к пружинам механизмов природы, использовать их, принудить действовать в свою пользу: вещи, силы, стихии и, по возможности, даже духов и богов» [122].

Антрополог Рене Жерарпостулирует изначально присущий человеческой культуре

«жертвенно-насильственный комплекс» [130], т. е. нижний регистр считает нормой, а не отклонением. Лидеру племени архаическим сознанием приписывалась сакральность: «способность безошибочно усматривать цели и опасности, а также моменты и способы действия» [111].

Однако уже в античности пришло понимание, что власть может плохо повлиять на человека: «неизбежно делает его завистливым, вероломным, несправедливым, недружелюбным и нечестивым; он поддерживает и питает всяческое зло; вследствие всего этого он будет чрезвычайно несчастен и такими же сделает своих близких» [132].

Современные ученые это мнение Платона подтверждают: испытуемые, облечённые властью, как обнаружилось в многолетних исследованиях, «ведут себя так, будто их мозг травмирован — они становятся более импульсивными, меньше осознают риски, и, что самое главное, хуже справляются с оценкой событий с точки зрения других людей. <...> Власть ослабляет определённый нервный процесс, «отзеркаливание», возможно, являющийся краеугольным камнем эмпатии. Это даёт нейробиологическое основание для того, что Келтнер назвал «парадоксом власти»: получив власть, мы теряем некоторые возможности из тех, что требовались нам для её получения.

<...> Исследование утверждает, что власть наделяет мозг возможностью не обращать внимания на периферийную информацию. В большинстве случаев это даёт прирост эффективности. Но побочным эффектом служит притупление социальных возможностей. <...> Поскольку они уже не так хорошо оценивают особенности других людей, они начинают сильнее полагаться на стереотипы. И чем меньше они видят, тем больше они полагаются на персональное «мировоззрение» [10].

4-ое поле против 1-ого: «Идущий уже свыше двух тысяч лет спор между последователями Шан Яна, легистами (法家), которые выступали за управление обществом с помощью жесткой системы поощрений и наказаний, и конфуцианцами (儒家 , ратовавшими за воспитание в народе этических начал с помощью образования и личного примера властей предержащих, стал одним из главных стимулов для развития управленческой мысли в Китае» [80].

Цвет 4 поля среднего регистра — красный. Удивительно единодушны специалисты по психологии цвета: «Сила — главное значение красного и этим объясняется его роль в качестве магического средства» [14]. Он «повышает артериальное давление, дает подъем жизненного тонуса. Все это прекрасно объясняет легендарную

мощь красного как архетипического символа <...> Красный является мотиватором — источником физической силы, агрессии, выживания» [86]. Несет «впечатление почти целеустремленной необъятной мощи» [76].

«Красный — действие, которое во что бы то ни стало должно осуществиться, освободившаяся энергия, которую практически, нельзя погасить, раз и навсегда сделанный выбор, лишенный сомнений. В этом — рок «красных состояний», которые становятся неподвластны человеку и влекут его за собой до тех пор, пока цель не будет достигнута, либо встречная преграда не окажется сильнее и тогда последует «взрыв». Принципы красного, как символа силы, — «все или ничего», «победа или смерть» и т. д.» [14].

В нижнем регистре — это «цвет агрессии, страха» [170]. Погружение в нижний регистр, т. е. потемнение, почернение цвета «опасно, так как мертвая чернота гасит горение и сводит его на минимум. Но в этом случае возникает тупой, жесткий, мало склонный к движению, коричневый цвет, в котором красный цвет звучит, как еле слышное кипение...» [76].

Агрессия плюс страх. Тупой, жесткий, но еще кипящий... Римский легионер, ведущий Христа на Голгофу.

Примеры текстов 4 поля:

Нижний регистр: «Спасения не чай, когда рубит Чапай» (советская пословица).

«Как на лес взглянет, так и лес вянет» (пословица). Здесь агрессия, направленная уже не только на свой вид (не просто соперничество и борьба), но черная магия, воздействующая на мир.

А тут нижний регистр, демонстрирующий не борьбу и агрессию, а более общую категорию — выживание, пресловутый канцеляризм «дожитие», смерть: «Непритворна моя грусть, мне действительно тяжело жить, горестны и безотрадны мои чувства» (Тургенев «Стихотворения в прозе»).

Вот внешне нижний регистр, но на самом деле, конечно, средний: «Ни на каштанку ни на тётку / не отзывалась эта мразь / лишь удалялась на болота / светясь» (иронический жанр пирожок). А здесь — все наоборот: внешне — средний регистр, внутри же — нижний: «Я не хотела вас обидеть, / случайно просто повезло» (жанр двустий, тоже современный пост-фольклор).

Древнее 4 поле в среднем регистре связано с жизнью, всеми ее телесными, чувственными проявлениями, возрастом: ростом, развитием, старением, болезнями и, иногда, их лечением. «Жизнь удивительная штука / билборды надписью глася / десятым шрифтом уточняют / не вся». Средний регистр, надо полагать. А вообще, многозначность идет поэзии.

Еще сложный пример: внешне это средний регистр, однако, он в любой момент может перекинуться в нижний: «Некитаев пристально посмотрел на Петра и куда-то дальше — взгляд беспрепятственно прошёл навывлет, словно Пётр по-прежнему оставался в четверге, а Иван смотрел уже из воскресенья» (Крусанов «Укус ангела»). Иерархические отношения героев заданы ранее, здесь подтверждены.

**Поле 3+4: нечеловеческое; неизвестное /
межкультурный диалог, межвидовое
взаимодействие / мировая душа**

Страх внушает сила, не
подчиненная смыслу.

*А. Буряк. Аналектика
парных оппозиций*

Поле составное, смешанное; тут присутствует нечто и от игры, творчества, смеха (3-его поля) — и от власти (поля 4-ого): «Для воспитания людей власти создается традиция избирательной стимуляции механизмов экспансии — постоянная организация игры-соревнования, похвальбы, задиранья, поддразнивания друг друга» [122]. О тесной связи 3 и 4 полей (игры и насилия) см. [118].

В то же время, это очень серьезное и древнее поле — граница между своим местообитанием и не своим; лимб, пространство встречи с Иным, нечеловеческим и/или неизвестным, и потому опасным: «Вы смотрите кому-то в лицо, а на самом деле это личина — за ней не человек, а нечто иное. В этом примере проявился сущностный для человека страх вторжения Другого, который органически присущ нашему виду. Это и есть страх вторжения жизни, отголосок парадокса души Аристотеля — человек стал живым только после того, как в него извне вселилась иная, неживая структура» [61].

Это поле, как и прочие поля ареала четверки, имеется уже у рептилий LUST [158], [188]; связано оно с размножением. У высших позвоночных — это деятельность по подбору брачной пары (если потенциальный кандидат другого вида, то сложная система поведенческих ритуалов не допустит его к размножению). Для древнего человека в этом качестве партнера опасность представлял похожий на человека, иногда до неотличимости дух, вампир, пришелец из *иного мира*.

«Сон должен длиться только в обжитых местах. Иначе мы увидим чудовищ. А чудовища — это формы, наполненные не нами» [30].

Первоначально любое «иное», «чужое», «неизвестное» (странное, абсурдное — 3 поле),

которое казалось опасным, т. е. более сильным, чем человек (4 поле), вызывало активацию смешанного поля 3+4 в нижнем регистре. И это влекло за собой стресс и *разрыв* между полем АУМ (бессознательным) и полем, активированным увиденной в реальности или услышанной в послании ситуацией (сознательным).

Позднее, само по себе поле 3+4, особенно в среднем или высшем регистре, уже не вызывало такого стресса и разрыва; и, в свою очередь, разрыв мог быть вызван и активацией других полей — те самые 11 % несовпадений текста и интегрального слоя затекста. (О свойствах разрыва мы будем говорить в отдельной главе.)

В процессе антропогенеза «кооперация и альтруизм оказываются направленными только на «своих», то есть на членов своей группы. Обратной стороной такого внутригруппового альтруизма становится так называемый пароксиализм — враждебность к чужакам» [105].

Цвет поля в среднем регистре — оранжевый. Никакой опасности он, конечно, не несет: «похож на человека, убежденного в своих силах, и вызывает поэтому ощущение исключительного здоровья» [76].

Все дело в регистре?

Пример поля 3+4 от классика XIX века:

«Но, торжеством
победы полны,
Еще кипели злобно
волны,
Как бы под ними
тлел огонь,
Еще их пена
покрывала,
И тяжело Нева
дышала,
Как с битвы
прибежавший конь»

(Пушкин, «Медный
всадник»).

Стихия-животное еще и странная, абсурдная: под водой — огонь. В этом чудится что-то inferнальное, иномирное. «Петербург» Андрея Белого вскормлен этой поэмой (и конкретно этим образом тлеющих волн). Нижний регистр развернут во всех своих inferнальных извивах: «Но тучи врезались в месяц; полетели под небом обрывки ведьмовских кос.

Николай Аполлонович с хохотом побежал от Медного Всадника» (Белый «Петербург»).

«Начали ходить безобразные слухи. Говорили, что новый градоначальник совсем даже не градоначальник, а оборотень, присланный в Глухов по легкомыслию; что он по ночам, в виде ненасытного упыря, парит над городом и сосет у сонных обывателей кровь» (Салтыков-Щедрин, «История одного города»).

«— Мы заигрываем с дьяволом. Ты не боишься, что он придёт и выпьет яйцо, которое съёс Бог?

Иван опустил взгляд» (Крусанов, «Укус ангела»).

Средний регистр: «Стал накрапывать дождик, — и громадина сцепленных камней вот уже расцепилась; вот уже она поднимает — из-под дождика в дождик — кружева легких контуров и едва-едва обозначенных линий — просто какое-то рококо: рококо уходит в ничто» (Белый «Петербург»). Иное пространство, но не страшное, не дикое — ибо красота.

3 поле: ложь, абсурд / игра, творчество, искусство, юмор / «музыка сфер»

Поле двойной реальности, двух пластов — в этом его уникальность.