

Олег Николаевич Таганов

tonbright@gmail.com

Кандидат искусствоведения, доцент, докторант при Научно-исследовательском центре методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Oleg N. Taganov

tonbright@gmail.com

Ph.D., Associate Professor, Doctoral candidate at the Research Centre of the Methodology of Historical Musicology of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Пространственно-векторные доминанты в искусстве: источники формирования и особенности

Аннотация. Исследуется проблема приоритета пространственных векторов в музыке и живописи. Проводится анализ данных из различных областей знания. Привлекаются данные свидетельств и автоанализа музыкантов, В. Кандинского. На основе библиографического анализа определяется ряд задач для дальнейших исследований. Доказывается обоснованность корреляций объективных феноменов и законов с устойчивыми гештальтами пространственно-временного порядка в различных культурах и искусствах.

Ключевые слова. Основная плоскость, Кандинский, лево, право, верх, низ, вращение, синестезия, вектор.

Spacio-Temporal Dominants in Art: Sources for Formation and Peculiarities

Abstract. The paper considers the issue of the priority of spatial vectors in music and painting. The author applies the analysis of data from various fields of knowledge, including the evidence and research made by musicians themselves, as well as by V. Kandinsky. The bibliographic analysis predetermines a number of tasks for the further study. The relevance of correlations of objective phenomena and the regularities with stable gestalts of spatio-temporal order in different cultures and arts is proved.

Keywords. Basic plane, Kandinsky, left, right, top, bottom, rotation, synesthesia, vector.

«И днем и ночью кот ученый
Всё ходит по цепи кругом;
Идет направо — песнь заводит,
Налево — сказку говорит».

А. С. Пушкин

Развитие теоретической музыкальной сферы и аналитического аппарата предполагает возможность и всё чаще необходимость разработки систем и моделей пространственного типа. На уровне моделей потенциально проявляются дополнительные функциональные особенности элементов, которые до того пребывали в латентном состоянии. Наиболее наглядными всегда представлялись модели пространственного типа, неизменно апеллирующие к визуальному восприятию. Одной из сложнейших и интереснейших проблем в этом контексте является определение возможностей привязки пространственных параметров к различным музыкальным феноменам. В данной работе мы попытаемся проанализировать некоторые аспекты этой проблемы и предложить решение в их рамках.

В процесс музыковедческого анализа с начала XX века включаются различные методы из области математики и позже — кибернетики. В этот же период происходит активизация интереса и к межмодальным связям (пользуясь термином современной психологии), в частности, пространственно-временного характера, обеспечивающим соответствие (в первую очередь и наиболее рельефно) в таких видах искусства, как живопись и музыка. Эта тенденция проявилась в креативном поиске универсалий в рамках зарождающегося авангардизма и в живописи, и в музыке. Наиболее известными и яркими представителями и вдохновителями этого процесса являются Александр Скрябин в музыке и Василий Кандинский в живописи. Оба творца обладали синестетическими способностями¹, что позволило максимально воплотить их индивидуальный чувственный опыт в произведениях искусства и дать методологический фундамент для дальнейшего продвижения в поиске и изучении пространственно-временных метаморфоз музыкально-художественного взаимодействия.

В музыкальном творчестве А. Скрябина преобладает в основном абстрактная и, чаще всего, аморфная цветовая (световая) синестетическая апперцепция, впрочем, как и у многих других композиторов синестетов (Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, О. Мессиаан и др.). Она объективируется за счет обобщенного эмоционального отклика на тембро-сонорные особенности звучания тональных комплексов, а не на конкретные мелодические линии или иные объекты музыкальной ткани, потенциально проявляющиеся в концептуально-пространственном позиционировании. Преобладает восприятие *симультанного* звукового «объема», пласта с определенной гармонической структурой, а не *сукцессивно-линейного* перемещения отдельных звуковысотных линий или множества отдельных «точек». Такие характеристики, как пространственная динамика или объектные тактильные особенности занимают у музыкантов далеко не первостепенное место в сфере чувствования. Микалоюс Чюрленис, например, пытался воплотить в живописных красочных образах сущность музыкальных произведений, но это скорее пространственно-поэтическое выражение звукового образа, некая художественно-эмоциональная программность, чем устойчивая синестетическая корреляция. Поэтому конкретизация чувственного опыта в объективный

¹ Хотя относительно наличия синестезии в классически-клиническом ее определении и у А. Скрябина, и у В. Кандинского высказываются сомнения: Ванечкина И.Л., Галеев Б.М. Был ли Скрябин синестетом? (Синестезия, СНИИ Прометей, Казань, http://synesthesia.prometheus.kai.ru/skriab_r.htm). Ione, Amy & Tyler, Christopher. (2003). Was Kandinsky a Synesthete? Journal of the History of the Neurosciences. 12. 223-6. 10.1076/jhin.12.2.223.15540 (accessed on May 18, 2023).

описательный метод, ментально-логическую фиксацию у композиторов, очевидно, не происходит. И это естественно, поскольку сама визуализация и ее методика в темпорально-звуковом искусстве второстепенна или даже третьестепенна. Именно ввиду такой слабой проявленности объектно-пространственной ориентации в музыкальном искусстве, на наш взгляд, возможно и целесообразно провести некоторые аналогии пространственного характера из других видов абстрактного искусства, максимально приближенных к музыке. Поскольку литературно-театральное искусство является наиболее конкретным как в вербальном контексте, так и в объектно-пространственной смысловой конкретике перемещений, берущей свое начало от живописных фресок еще со времен Древнего Египта и античной Греции, постольку в нем пространственно-векторные доминанты являются уже вторичными «семантическими репринтами». Такой же конкретикой и вторичностью, хотя и в разной степени, обладают хореография и скульптура. Наибольший интерес в данной ситуации привлекает, как уже упоминалось выше, живопись. Притом, живопись не сюжетная, а абстрактная, идущая от некоего синкретического начала с музыкой, которая в конечном итоге образует с ней два наиболее глубоких и связанных между собой источника взаимодействия пространственно-временных категорий в искусстве.

Если композиторы-синестеты, в частности Скрябин и Мессиа́н, транслировали чувственные ощущения от восприятия музыкальных комплексов в цветные аморфные образы, то совершенно иной подход и реализацию авторского чувственного опыта можно наблюдать у Кандинского. Он был музыкален в своем живописном творчестве и оперировал в живописи категориями и понятиями музыкального искусства, как бы выражаясь словами другого гения современности Альберта Эйнштейна, «*I see my life in terms of music*» (Я воспринимаю мою жизнь в музыкальных понятиях). Названия его работ говорят сами за себя: «Белый звук» (1908), «Импрессия III. Концерт» (1911), «Фуга» (1914), «Музыкальная увертюра. Фиолетовый клин» (1919), «Контрастные звуки» (1924), «Двойной аккорд» (1942), серия «Импровизаций» и «Композиций» и др. Будучи основателем абстракционизма в живописи, он, опираясь в своем творческом мироощущении на музыку, как самое абстрактное искусство, создает некий кодекс постулатов пространственно-динамического соответствия простейших геометрических форм эмоционально-энергетическим состояниям, характерным в том числе и для музыкального восприятия. Эти соответствия наиболее детально он описывает в своих теоретических работах «О духовном в искусстве» [3] и «Точка и линия на плоскости» [5]. Опираясь на этот творческий опыт, мы предлагаем рассмотреть проблему, приобретающую всё большую актуальность в процессе выстраивания пространственных соответствий в сфере музыкально-теоретического моделирования, а именно — обусловленности и приоритетности перемещений в трех плоскостях.

Когда речь заходит о горизонтали и вертикали в музыке, традиционным является обращение к рассмотрению мелодического и гармонического аспекта музыкальной ткани. То есть, «плоскость» музыкального развертывания как бы повторяет перемещение по плоскости партитурного листа. И традиционно приоритет пространственного перемещения при его развертывании следует за логикой чтения партитуры слева направо при охвате (в идеале) всей вертикали. Условное течение времени также подчиняется этой логике перемещения по горизонтали вправо. «Среди синестетов бытовала общая тенденция видения музыки слева направо (т.е. следуя направлению чтения на западе)» [18, 311]. Однако, не следует торопиться с однозначным определением факторов, влияющих на описанный процесс, поскольку они также являются вторичными и обусловленными культурными особенностями. Кроме того, в области музыкальной пространственности, во многом благодаря А. Веберну, проявляется и фиксируется третье измерение — тембрально-сонорное. Это более высокий уровень

интерпретации «глубины» пространства, чем тривиальный «громко — близко, тихо — далеко». Рассмотрим некоторые детали.

В результате серии экспериментов, направленных на выявление обусловленности мысленных пространственных перемещений при восприятии музыки, Мэтс Б. Кюсснер приходит к выводу, что в различных культурах и регионах восприятие течения процессов и времени, в частности, касающихся музыки, может кардинально различаться. Так, «испытуемые из Великобритании и Японии, знающие западную нотацию, использовали ось y для индикации высоты тона, ось x для отображения времени, при общем движении слева направо. Испытуемые, пользующиеся традиционной японской нотацией, располагают время по вертикали, начиная сверху, двигаются вниз, что, вероятно, связано с традиционным японским письмом. <...> жители Папуа Новой Гвинеи показали иконические репрезентации, изображая аспекты, не используемые авторами преднамеренно, такие как тембр (напр. флейта) или громкость» [21, 41-42]. Эти выводы подтверждают влияние культурных особенностей, и в частности, особенностей письменности, на формирование пространственно-динамического шаблона восприятия. Однако, эти особенности письменности также являются продуктом, сформированным более глубинными факторами, которые, вероятно, имеют более древние и общие для всех культур истоки.

Чувственное определение себя в пространстве и фиксация законов перемещения в нем имеет также индивидуальные особенности. Слуховой информационный канал является в этом отношении вторым после зрительного, в некоторых случаях даже доминируя над ним. «В звуках <...> человек выслушивает и то, что закрепила в его инстинктах природа с незапамятных времён жизни на Земле, и то, что свойственно именно ему как биологическому виду. И только затем, только над всем этим надстраиваются этажи индивидуального жизненного опыта» [9, 171]. Гештальт внешнего пространства формирует пространство внутреннее, подсознательное, а также формирует механизмы ментального моделирования пространства. В исследовании синестетического восприятия звуков и музыки в пространственной проекции есть много общего с вышеописанными результатами. Но существуют и отличия.

В описании одним из синестетов процесса восприятия музыки в ходе эксперимента находим следующее: «Звуковой луч [поток — *O.T.*] направлен ко мне под углом справа; прямо передо мной он слегка разворачивается и удаляется влево. (Это происходит даже если источник звука находится слева от меня...)» [18, 312]. Другой испытуемый (женщина-синестет из Германии) среди прочего описывает свои пространственные ощущения при восприятии: «В большинстве случаев ноты [звуки — *O.T.*] перемещаются слева направо, но я могу перемещаться вокруг них и рассмотреть их сверху, снизу, спереди или сзади» [18, 316]. Следует обратить внимание, что внутренний (воображаемый) пространственный ракурс восприятия подвижен. Это очень значимый фактор — при восприятии положения и перемещения пространственных координат субъекта и объекта. Автор теста приходит к заключению, что существует «определенное структурное соответствие между типичной синестетической визуализацией и западным типом музыкальной нотации, подразумевающим, что более высокий тон пространственно находится выше, а также тенденцию чтения слева направо. Однако, <...> эти две музыкальные системы (символьная, синестетическая) не полностью тождественны» [18, 317].

В большинстве случаев тестирования результаты процесса восприятия музыки прямо или косвенно сводятся к первоначальному созданию виртуального (ментально-концептуального) пространства в виде плоскости, расположенной преимущественно вертикально, усложненного в некоторых случаях глубинной пространственной осью. Это обстоятельство позволяет провести аналогии с особенностями и процессом создания

художественного полотна (картины). Рассуждая о выражении пространства через время (е vice versa), Е. Назайкинский подчеркивает, что «есть пространство холста, и это пространство — определенной величины и формы — уже начинает задавать тон и впитывать от художника самые первые элементы художественного смысла. Композиторский холст — это чистое время» [9, 9]. В связи с этим большой интерес представляет ощущение и интерпретация динамики в пространстве Кандинского.

Естественное воспринимаемое зрительно пространство при спокойном состоянии и прямолинейном взгляде человека так или иначе вписывается в образ того «холста», о котором упоминал Назайкинский и о котором Кандинский, определяя его как *Основную Плоскость (ОП)* и располагая ее вертикально, указывал следующее: «Схематическая ОП ограничена двумя горизонтальными и двумя вертикальными линиями и тем самым выделена из окружающей ее среды как самостоятельная сущность» [5, 173]. Рассматривая ее в качестве «живого существа», Кандинский не только наделяет ее субъектностью в творческом акте («Художник «оплодотворяет» эту сущность и знает, как послушно и «благодарно» воспринимает ОП правильные элементы в правильном порядке» [5, 175]), но и анализирует пространственную динамику с позиции этой субъектности. В частности, предлагается температурно-качественная корреляция пространственных отношений ОП (горизонталь-вертикаль = холод-тепло) и тембрально-регистровых параметров музыкального звучания. Как следствие, эта корреляция в дальнейшем распространяется на «плотность», «цвето-световые» характеристики и «инерциально-скоростные» качества в ОП и объектов на ней.

Каждая из сторон ОП обладает характерными качествами. Последние обуславливают наличие неких «пространственных полюсов» с определенным уровнем напряженности и регулирующих внутреннюю динамику и сопряженность («созвучие») графических объектов на ОП. Так, «понятие “верха” вызывает представление о высочайшей разреженности, чувстве легкости, освобождения и в итоге — свободы. <...> “Восхождение” и “падение” приобретают большую интенсивность. Скованность сведена к минимуму. <...> “Низ” производит совершенно противоположное действие: уплотнение, тяжесть, связанность. <...> “Восхождение” затрудняется — формы отрываются друг от друга с большим усилием, и почти слышен скрежет их трения. Усилие направлено вверх, а скованное “падение” — вниз. Свобода “движения” все более ограничена. Скованность достигает своего максимума» [5, 176-177]. На формирование образа этих качеств в восприятии направлений по вертикали отчетливое влияние оказывает вектор гравитации — земного притяжения. Поэтому «усилие направлено» только вверх, связано с преодолением «тяжести» массы, обеспечивающей интенсивное «падение». По высказыванию Л. Мазеля, «земное притяжение и весь связанный с ним жизненный опыт человека исключает равноправие движений вверх и вниз, аналогичное равноправие движений налево и направо» [8, 329]. Но действительно ли настолько равноправно движение налево и направо, как об этом пишет Мазель и на что указывают в своих работах А. Лосев, Назайкинский и другие? Углубленно изучавший данную проблематику священник Павел Флоренский подчеркивает, что «движение рукою по горизонтали справа налево и слева направо имеет совершенно различную окраску, т. е. униполярно» [14, 293]. С позиции рассмотрения по степени убывания определенности и четкости проявления представлений о пространственных направлениях при восприятии музыкального произведения последовательность принимает следующий вид: высотность — глубина (удаленность) — панорамирование (лево-право). Назайкинский также полагал, что «основные координаты “акустического”, “пейзажного” пространства в музыке — глубинная и звуковысотная» [9, 162]. Действительно, панорамирование в музыкальном восприятии играет скорее различительно-«стереофоническую» функцию, а не концептуально-

динамическую. Однако, на более глубинном уровне восприятия и моделирования этот аспект приобретает значительную концептуально-смысловую нагрузку. Униполярность горизонтальных направлений (Флоренский) опирается на индивидуальные характеристики каждого из этих полюсов.

Вот как определяет на *ОП* «горизонтальные полюса» Кандинский: «Правой стороной *ОП* должна быть, собственно, та, которая противостоит нашей левой стороне, и наоборот, — как это происходит с любым другим живым существом. Если бы это действительно было так, то мы легко перенесли бы на *ОП* наши человеческие качества, определив, таким образом, обе интересующие нас стороны *ОП*. У большинства людей правая сторона более развита и тем самым более свободна, а левая — более скована и связана. У сторон *ОП* все прямо противоположно» [5, 178]. Мы приводим это определение полностью, поскольку на нем должна основываться вся дальнейшая пространственная логика. С нашей точки зрения, это довольно путаное определение. В нем последнее утверждение выглядит как двойное отрицание. То есть, в *ОП* стороны **не** соответствуют сторонам, как у живого существа (что противоречит ранее высказанному автором) и левая сторона смотрящего на *ОП* находится напротив левой же стороны *ОП*. Но в нижеследующем авторском рассмотрении всё говорит об обратном. Описывая конкретную кривую, приведенную в графическом виде в разделе «Линия», автор пользуется названиями «горизонтальных полюсов», располагая их относительно наблюдателя, то есть, не наделяя *ОП* субъектностью: «После первого восхождения по направлению влево — мгновенный направленный [разряд] мощного напряжения вверх и вправо. Спад — кругообразный влево» [5, 142]. Как бы там ни было, Кандинский дает этим «полюсам» характеристики, опираясь на характеристики «полюсов» **Верх-Низ**. «“Левое” в *ОП* — по его словам — вызывает представление о большей разреженности, чувство легкости, освобождения и в итоге — свободы. Таким образом, оно полностью повторяет характеристику “верха” <...> в качестве легкости “левое” уступает “верху”, <...> “свобода” же у “левого” более ограничена, чем у “верха”. <...> “правое” в определенной степени является продолжением “низа”, продолжением с аналогичным уменьшением силы. Уплотнение, тяжесть, связанность ослабевают, но тем не менее напряжения сталкиваются с сопротивлением более мощным, плотным и жестким, чем сопротивление “левого”» [5, 179-180]. Из всего вышеописанного становится очевидным наличие некоего *вектора вращения* влияния вертикальных качеств и характеристик на горизонтальные. В полном виде (по Кандинскому) последовательность представляет собой следующий вид: Верх — Лево — Низ — Право. При этом остается открытым вопрос о том, что «освобожденность, нарастающая снизу вверх именно с правой стороны» [5, 179] закрепляет на плоскости диагональ «левый низ — правый верх» как общий вектор повышения свободы и разряженности. Понятие «освобожденности» в проекции на категорию времени связано с индетерминированным будущим, которое связано помимо направленностей слева направо и снизу вверх [13, 42-43] также с направленностью вперед, в то время как единственно существующее прошлое такой свободы не имеет и связано с противоположными пространственными характеристиками.

Описывая два варианта противоположного пространственного расположения одного сюжета во фресках Джотто, Авиатор Посек отмечает, что «...на первой фреске изображен молодой Франциск (уже отмеченный нимбом, намекающим на его будущую святость), идущий слева направо, что подразумевает, что он идет вперед [sic! — *О.Т.*], в то время как “нищий”, движущийся в противоположном направлении, расстилает свою одежду, чтобы Франциск мог идти дальше» [22, 11]. То есть, ассоциация направлений движения вправо и вверх имела семантическую основу в том числе и в эпоху Ренессанса. А она, в свою очередь,

наследует эти традиции от средневековой иконописи, в которой «“будущее” изображается “направо” картины (от зрителя), “прошедшее или уходящее” — налево» [15, 7].

Для полноты корреляции характеристик на различных направлениях подчеркнем высказывания Кандинского по поводу их динамики в отношении оси «близко-далеко»: «“Левое” [левой рукой, слева направо — *О.Т.*] — выход вовне — это движение вдаль. <...> “Правое” [правой рукой, справа налево — *О.Т.*] — вход внутрь — это движение домой. Это движение связано с определенной усталостью, и цель ее — покой» [5, 181]. Эти высказывания подтверждают наши промежуточные выводы выше. При этом «движение домой» однозначно читается как «возвращение», движение назад, в прошлое.

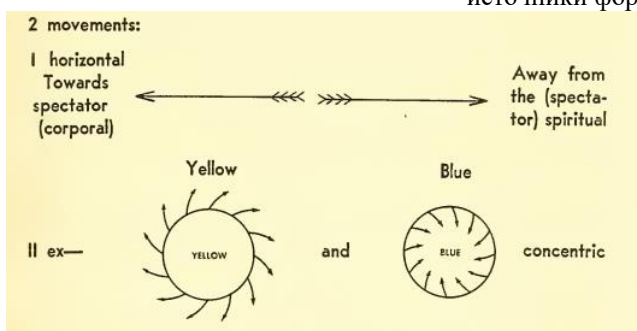
Истины ради, не следует абсолютизировать отношения «Вперед-Будущее» и «Назад-Прошлое». Известно по крайней мере две культуры — тувинская и индейцев аймара с отличающимися отношениями: «Прошлое мыслится тувинцами как находящееся впереди, а Будущее — позади человека. Подобное восприятие времени этнографы впервые обнаружили у аборигенов индейского племени аймара Южной Америки <...> Ориентировка в пространстве у тувинцев также отличается: Север мыслится не впереди, а позади, а Юг — наоборот» [6, 46].

Попутно заметим, что направленность вперед-назад затронута у Кандинского также в контексте воздействия цвета. В его первой теоретической работе «О духовном в искусстве» мы находим соответствие векторов лево-право и вперед-назад при описании восприятия двух контрастных кругов — желтого и синего. Более того, авторские схемы указывают на метод сопряжения направлений по трем плоскостям.

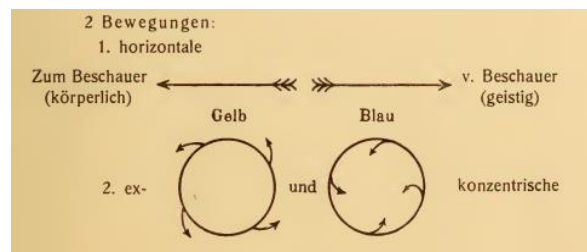
Как мы уже выяснили, плоскостная динамика влияния направленностей имеет круговой, вращательный вектор. И если быть абсолютно точным, следует признать, что прямолинейных векторов в природе не существует. Отдельные их фрагменты могут *казаться* нам прямолинейными ввиду малой кривизны короткого сегмента в большой дуге глобальных масштабов расширяющейся Вселенной. Поэтому рассматривать левостороннее и правостороннее движение целесообразно с позиции именно вращения по ходу и против хода часовой стрелки на плоскости или перемещения по спирали вперед и назад.

Возвращаясь к работе «О духовном в искусстве», следует подчеркнуть, что в различных изданиях однозначно определено эксцентрическое воздействие и движение *к зрителю* («назад») желтого круга; и концентрическое воздействие и движение *от зрителя* («вперед») — синего круга. По выражению автора, «...желтый круг излучает, приобретает движение от центра и почти видимо приближается к человеку, тогда как синий круг приобретает концентрическое движение (подобно улитке, заползающей в свою раковину) и удаляется от человека» [3, 65]. Но существуют разночтения в схемах восприятия этих объектов с позиции направленности вращения по часовой и против часовой стрелки при удалении и приближении (в ощущениях).

Вращение по часовой стрелке присутствует в изданиях 1912 (Петроград) [4], 1946 (Нью-Йорк) [20], 1989 (Ленинград) [4]. Схемы с противоположным вектором вращения присутствуют в изданиях 1912 (Мюнхен) [19], 1962 (Берн) [2], 1967 (Нью-Йорк) [2], 1992 (Москва) [3].



Илл. 1 Направление пространственного ощущения от желтого и синего круга (Изд. Нью-Йорк 1946 — с. 61)



Илл. 2 Направление пространственного ощущения от желтого и синего круга (Изд. Мюнхен 1912 — с.73)

Какой из исторически первых двух (Петроградский и Мюнхенский) вариантов издания 1912 года имеет действительно авторские схемы, мы здесь выяснять не будем, но и в левосторонней, и в правосторонней схеме, на наш взгляд, присутствует авторская неточность, вызванная скорее всего отсутствием задачи рассмотрения нижеописанного аспекта в рамках данной работы. Горизонтальные векторы («вперед-назад») направлены в противоположные стороны (условно «лево-право»), а вот циркулярное движение по обоим этим векторам имеет одностороннюю направленность в каждом издании. Исходя из законов электродинамики, в каждой паре схем, по крайней мере, должны присутствовать два противоположных вращательных движения. Это подтверждает Правило Ленца² (в просторечии — «закон буравчика»), в частности, утверждающее, что «индукционный ток в витке, помещенном в магнитное поле <...>, которое направлено перпендикулярно плоскости витка от наблюдателя (т. е. за плоскость чертежа), направлен против часовой стрелки, если поле возрастает во времени <...>, и по часовой стрелке, если поле убывает <...>» [7, 336]. То есть, находясь на одной плоскости (нулевой уровень отсчета для зрителя), желтый круг как бы приближается, «втягивается» нашим сознанием, а синий — удаляется, «выталкивается». Соответственно и вращение «силовых линий» в обоих случаях будет либо по часовой стрелке («завинчиваться»), либо против часовой стрелки («вывинчиваться»). К деталям этого процесса мы вернемся чуть ниже, отметив лишь, что в геометрии полярных и декартовых координат «обычно считают положительными те повороты, которые совершаются против часовой стрелки» [1, 16].

С точки зрения объективных факторов, повлиявших на эстетико-смысловые нагрузки пространственных перемещений, большую роль играет также религиозно-космогоническая составляющая культуры. Так, в солярных культах круговое движение по часовой стрелке и против часовой стрелки (осолонь и противусолонь) имели религиозно-этическое значение, которое, однако, тоже претерпевало изменения в зависимости от теологической трактовки. Как известно, в религиозных культах Востока (буддизм, индуизм и др.) обход храма и священных реликвий производится по часовой стрелке («вместе с Солнцем»); при этом к предмету поклонения человек обращен правой стороной и правой рукой. В архаичных культах древние славяне в большинстве случаев водили ритуальные хороводы так же, «за Солнцем». Однако, встречаются и сюжетные хороводные игры, где направление движения постоянно изменялось, что связано с динамичной изменчивостью внешних условий и необходимостью адаптации и ассимиляции в новых обстоятельствах. В ортодоксальном христианстве (православии) практики правостороннего движения по часовой стрелке (вместе с Солнцем) при обходе Храма придерживались до конца XV века, точнее, до 13 августа 1479

² Правило Ленца определяет направление индукционного тока и гласит: Индукционный ток всегда имеет такое направление, что он ослабляет действие причины, возбуждающей этот ток. [11]

года — даты освящения Успенского собора в Москве митрополитом Геронтием, впервые проводившим обряд в противоположном направлении (противусолонь, по примеру афонских монахов) и вызвавшего активное неудовольствие государя Ивана III. Однако, к XVII веку крестный ход закрепил, благодаря церковной реформе патриарха Никона, направленность движения справа налево во всех епархиях. Вероятно, эта традиция имела существенное влияние также на трактовку пространственной динамики у священника Павла Флоренского, подчеркивавшего, что «поворот всем корпусом около вертикальной оси, если он совершается справа налево, т. е. против часовой стрелки, чувствуется как естественный и потому легкий, по направлению силового поля, тогда как по часовой стрелке, слева направо, он труднее и чувствуется как производимый против поля. Точно так же обходное движение около некоторого центра, естественно, совершается против часовой стрелки, т. е. “правым плечом вперед”, так, чтобы центр был при обходе слева. Такой обход воспринимается как естественный и происходящий по направлению поля. Напротив, обход по часовой стрелке, когда предмет находится справа и движение идет левым плечом вперед, ощущается как противоестественный и делаемый с усилием. Все это дает пространству униполярность вращательную, по вертикальной оси, и если продолжить все эти рассуждения далее, то подобное же свойство придется признать за вращениями относительно других осей» [14, 293-294]. Опираясь на понятие магнитного поля, Павел Флоренский косвенно указывает восходящую направленность потока при подобном вращении, что является подтверждением правила Ленца, однако насколько оно может трактоваться правосторонним или левосторонним, выясним более подробно ниже. Любопытно отметить, что исламский обряд *таваф* (ритуальный обход священной Каабы во время хаджа) также происходит против часовой стрелки. Направление вращения в египетском танце Танура и в суфийском обряде Сама (танец дервишей-Мевлеви) однозначно фиксировано и совпадает с движением против часовой стрелки (справа налево). Кроме того, в суфийском Сама танцор по традиции держит правую руку направленной вверх, к Небу (позитивный, сильный, «мужской» полюс), а левую — вниз, к Земле (негативный, слабый, «женский» полюс). Таким образом, левостороннее движение (справа налево), иначе говоря — против часовой стрелки, при вращательном движении соответствует вектору движения снизу-вверх, подобно втягивающей воронке, и символизирует поток от отрицательного заряда к положительному. Такая ситуация представляется действительной, если точка наблюдателя располагается выше горизонта вращения. Однако, как только точка наблюдателя перемещается ниже этого горизонта (экватора), это соответствие меняется на противоположное — круговое движение, не изменяясь по сути, становится в восприятии выталкивающим движением по часовой стрелке, то есть, линейный горизонтальный вектор меняется на правосторонний, при этом вертикальный вектор не изменяется. Вращение правостороннее по спирали вверх действует по «правилу буравчика» и в пространственный ассоциативный ряд, как мы отмечали выше, добавляется еще один вектор — «вперед» при правостороннем вращении (закручивание, вталкивание, активный напор); «назад» — при левостороннем (выкручивание, втягивание, пассивное заполнение).

В рамках оценки присутствия энергетического импульса движение в будущее требует активного усилия, поскольку, соотносясь также с движением вверх, выталкиванием, обуславливает преодоление гравитации («неизбежности»), вектор которого направлен вертикально вниз. Движение в прошлое — это движение «по течению», синхронно с гравитацией, втягивание назад, вниз — никаких усилий и энергетических затрат не требует.

Об относительности пространственного горизонтального движения косвенно говорит любопытный факт из области геофизики. Из курса географии известно, что динамические

перемещения в атмосфере Земли происходят в Южном и Северном полушарии не одинаково. Области высокого давления (антициклоны) формируются спиралевидными восходящими потоками, а области низкого давления (циклоны) — нисходящими. При этом спиралевидное движение воздушно-водяных масс с одинаковым типом давления имеют в Северном и Южном полушарии *противоположный* вектор (сила Кориолиса³). Иными словами, циклон в Северном полушарии закручивается против хода часовой стрелки, а в Южном полушарии — по ходу часовой стрелки. Это связано с направлением электромагнитных линий Земного магнитного поля с Юга на Север и вращения Земли с Запада на Восток (условно — против хода часовой стрелки, если наблюдать с Севера), а также принципами инерции турбулентных завихрений. На уровне экватора спиралевидные процессы не возникают. Общий спиральный вектор циклонов в обоих полушариях направлен к поверхности Земли, то есть, неизменен. С позиции наблюдателя в Южном полушарии (с Южного полюса), в отличие от наблюдателя в Северном полушарии, вращение Земли приобретает направление по ходу часовой стрелки. Наблюдаемый эффект является свидетельством универсального действия Правила Ленца в отношении корреляции векторов пространства и направлением вращения.

Сущность же «противоречия» в приоритетах левостороннего и правостороннего движения в религиозно-ритуальном контексте также лежит в сфере космогонии и трактовки движения времени. По словам В. Сузукей, «...обозначение направления “движения” времени в тувинском языке имеет противоположную направленность по отношению к самому человеку. Но, направление движения от востока к западу сохраняется. <...> планета Земля, сама по себе вращаясь вокруг своей оси в сторону Востока, тем не менее, по орбите вращения вокруг Солнца движется в Западном направлении. В галактическом движении Человек движется в одном направлении с Солнцем, точнее с планетами Солнечной системы по пути движения Солнца в Галактике» [12, 256-257]. На этот феномен также указывал в XI веке арабский философ аль-Газали: «Высшая сфера движется с Востока на Запад, а сферы под ней — в противоположном направлении» [цит. по: 16, 179]. Более того, мы находим аналог этого утверждения у Платона: «Движение, объемлющее все небо, избегая блуждания, является единообразным и упорядоченным, тогда как внутреннее движение разнородно и изменчиво, поскольку допускает восхождения и закаты. Внешняя сфера движения — вправо, с востока на запад; внутренняя — налево, с запада на восток — навстречу движению неба» [10, 454]. То есть, приоритеты пространственного перемещения коррелируют с *уровнями* включения мировоззрения в процессы глобального взаимодействия.

В качестве попутной гипотезы можно предположить, что в большинстве мировых исторических цивилизационных центров, располагавшихся преимущественно в Северном полушарии, правостороннее движение («за Солнцем») сформировало определенный пространственно-динамический шаблон восприятия, который закрепился в более поздних культурах как данность, а позднее приобрел дополнительно этическое наполнение⁴. На этом этапе развития культур такой «пространственно-смысловой» шаблон фиксируется в народном эпосе, литературно-театральном, хореографическом искусстве, сюжетной живописи, скульптуре, архитектуре и др.

Как бы то ни было, можно с уверенностью констатировать, что содержательно-смысловая часть пространственных предпочтений, фиксируемых различными культурами на различных уровнях, опирается на такое линейное движение, которое является частным

³ Сила Кориолиса — фактор, влияющий на направление закручивания циклонов в разные стороны в Северном и Южном полушарии.

⁴ В славянских языках корень «прав» (правда, правило, правильный, управлять...) указывает на трансляцию пространственных аспектов на сферу этических категорий. Аналогичные особенности можно наблюдать и в других языковых культурах: right — англ., richtig — нем., droite — фр. и др.

случаем движения вращательного (по кругу или спирали) и где направленность вращения и линейного движения подчиняется императиву *объективных природных феноменов и процессов*, в том числе **астрономического, физического, биологического** порядка. Движение вверх однозначно связано с напряжением, преодолением гравитации, устремлением к большей свободе и избеганием опасности, движением в будущее. Движение вниз однозначно трактуется как расслабление, ассоциируется с пассивностью, движением «по течению», возвращением в прошлое. Аналогичным образом, движение вперед связано с будущим, неопределенностью, активным вниманием, готовностью к преодолению. Движение назад — возвращение по «известному маршруту», расслабление, ослабление внимания, снятие напряжения, обращение к прошлому, ностальгия. Таким образом, отчетливо фиксируются ассоциативные пары направлений с привязкой к временным векторам вперед-вверх-будущее и назад-вниз-прошлое. Трактовка левостороннего и правостороннего вращения — процесс *относительный*, как правило, она ориентирована на нисходящий вектор зрения (вниз, в землю), что обусловлено вектором гравитации и контролем передвижения по поверхности. Но, как только этот вектор зрения меняется на противоположный (вверх, в небо), трактовка направленности этого же горизонтального вращения также изменяется на противоположную, то есть, левостороннее, не изменяясь по сути, становится правосторонним в трактовке. Следовательно, при горизонтальном вращении позиция наблюдателя по отношению к горизонту вращения является *основным фактором* в определении горизонтальной направленности этого вращения. В современном и обозримом историческом процессе развития искусств в различных культурах за редким исключением превалирует следующее комплексное соотношение пространственно-временных векторов: *вперед–вверх–направо–будущее* и *назад–вниз–налево–прошлое*. Все процессы и явления в музыке, живописи и других видах искусства, имеющие возможность трактоваться в рамках вышеописанных связей и ассоциаций, могут быть представлены в пространственных моделях на основе объективно-прикладного соответствия.

Литература

1. Гусак А.А. Высшая математика. В 2-х т. Т. 1.: Учебник для студентов вузов. — 3-е изд., стереотип. — Мн.: ТетраСистемс, 2001. — 544 с. — ISBN 985-6577-32-2 (Т. 1).
2. Кандинский В. О духовном в искусстве. Предисловие Нины Кандинской. Международное Литературное Содружество, Нью-Йорк, 1967 — 151 с.
3. Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992 — 107 с.
4. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Проспект к выставке «Советское искусство 20-х — 30-х гг.» // Текст печатается по книге «Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде декабрь 1911 — январь 1912 г.», т. I, 1912. Гравюры в тексте и иллюстрации В.В. Кандинского. Фонд «Ленинградская галерея», серия «Из архива русского авангарда», Ленинград, 1989 — 68 с.
5. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — 240 с. ISBN 5-352-00717-0
6. Карелина Е.К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование // Е.К. Карелина; Московская гос. консерватория им. П.И.Чайковского; науч. ред. док. иск. В.Н. Юнусова. — М.: Изд-во «Композитор», 2009. — 552 с.: нот., ил.
7. Ленца правило // Большая Советская Энциклопедия. (В 30 томах). Гл. ред. А.М.Прохоров. Изд. 3-е. М.» «Советская Энциклопедия». 1973. / Т. 14. Куна — Ломами. 1973. 624 с.
8. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. Изд. «Музыка», М., 1972. — 615с.
9. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М., 1988. — 254 с.
10. Платон. Диалоги // пер. с древнегреч.; Сост., ред. и авт. вступит, статьи А.Ф.Лосев; Авт. примеч. А. А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1986.— 607 с — (Филос. наследие).— В надзаг.: АН СССР. Ин-т философии.
11. Сивухин Д.В. § 65. Правило Ленца // Общий курс физики. — М.: Наука, 1977. — Т. III. Электричество. — С. 268. — 688 с.
12. Сузукей В.Ю. Пространство и время в традиционной культуре тувинцев // Новые исследования Тувы. 2009. №1-2. С. 250-267 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvo-i-vremya-v-traditsionnoy-kulture-tuvintsev> (дата обращения: 23.01.2023).
13. Таганов О.Н. Особенности психологического восприятия звукового пространства музыкальных произведений: дис. ... канд. искусствоведения / О.Н. Таганов. — К., 2005. — 240 с.
14. Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии // Сост. игумена Андроника (А. С. Трубачева); ред. игумен Андроник (А.С. Трубачев). — М.: Мысль, 2000. — 446 с., [1] е., 1л. портр., 1 л. ил. — (Филос. наследие). ISBN 5-244-00955-9
15. Яворский Б.Л. Баховский семинар // Курс лекций Б.Л. Яворского в 1-м Московском музыкальном техникуме, проведённом в 1924-25 уч. году. Запись сделана С.Рязановым и Л.Авербухом, просмотрена Яворским и дополнена нотным материалом из черновиков.
16. Bennett, Jonathan. The Difference Between Right and Left. American Philosophical Quarterly, vol. 7, No. 3, 1970, pp. 175–91. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/20009348> (accessed on February 3, 2023).

17. *Ione, Amy & Tyler, Christopher.* (2003). Was Kandinsky a Synesthete? *Journal of the History of the Neurosciences.* 12. 223-6. 10.1076/jhin.12.2.223.15540. https://www.researchgate.net/publication/10583961_Was_Kandinsky_a_Synesthete

18. *Jamie Ward.* Music and Shape in Synesthesia // *Music and Shape* / edited by Daniel Leech-Wilkinson, Helen M. Prior. / *Studies in Musical Performance as Creative Practice*; 3. New York, NY: Oxford University Press, [2017] — <https://lcn.loc.gov/2016042331> — pp. 306-320.

19. *Kandinsky.* Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei. (mit acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten). Dritte Auflage. R.Piper & Co. Verlag, München, 1912 — 125 S.

20. *Kandinsky, Wassily.* On the Spiritual in Art. First complete English translation with four full colour page reproductions, woodcuts and half tones published by the Solomon R. Guggenheim Foundation. For the museum of non-objective painting. New York city. 1946. Hilla rebay. Editor. NY, 1946 — 153 pp.

21. *Mats B. Küssner.* Shape, Drawing and Gesture: Empirical Studies of Cross-Modality // *Music and Shape* / edited by Daniel Leech-Wilkinson, Helen M. Prior. / *Studies in Musical Performance as Creative Practice*; 3. New York, NY: Oxford University Press, [2017] — <https://lcn.loc.gov/2016042331> — pp. 33-56

22. *Posèq, Avigdor W. G.* ON LEFT-TO-RIGHT REVERSALS OF GIOTTO'S IMAGERY. Source: *Notes in the History of Art*, vol. 22, No. 1, 2002, pp. 1–13. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/23206817> (accessed on February 3, 2023).