

УДК 316.642.3+316.647.8]:130.2

Кирилова О.О.

РИТМ ЯК МОДУС ОСОБИСТІСНОГО В КУЛЬТУРИ

Аналіз деяких моментів символістського роману Андрія Белого "Петербург" за К.Леонгардом

Стаття присвячена спробі дослідження теорії К.Леонгарда про демонстративні та параноїчні особистості через поняття особистішого ритму, а також проблемі необхідності теорії особистості в контексті культурології. Аналіз здійснюється на матеріалі культури російського літературного символізму і, зокрема, роману Андрія Белого "Петербург".

Дослідження проблем культури абсолютизується, набираючи параметрів віртуальності. Культури розглядаються як моноліти, які природно включають в себе сукупність особистісних факторів. При цьому увага зосереджується не на окремих проблемах особистостей, а на сукупності цих проблем, їхньому "середньому арифметичному". В іншому випадку встановлюється тотожність "соціальний тип - особистість". Кореляція епох розглядається як проблематика цілісностей. Особистісне вивчає галузь психоісторії, яка знову ж таки спирається на загальне, виділяючи психотип (який можна розглядати і як культурно-історичний), доповнюючи риси культури рисами ментальності. З одного боку, очевидно, що соціально-культурні фактори формують межі існування індивідууму, відбиваючись на всіх його структурних рівнях. Проте, чи не видають бажане за дійсне ті, хто переконаний в цьому? Культура майже так само, як соціум завжди залюбки виконувала роль репресивного апарату. Вона не дуже воліє розв'язувати питання про межі варіативності в особистісному. Культура зацікавлена в тому, щоб формувати особистість. Це навіть не основне, а маргінальне зацікавлення, оскільки превалює зацікавленість культури у власних закономірностях. Тому виникає поняття "людина для культури", яке має включатись в ту чи ту культурну мову, переймаючи при цьому трансгредієнтний їй ціннісний апарат, включаючись в абстраговану структуру. Культура як репресивний апарат має триматися на якійсь ілюзії мовчазної згоди, оголошуючи непотрібними чи маргіналізуючи невраховані ідіосинкразії окремої психіки. Людина вклю-

чається в інтертекст, стимулюючи власне наповнення мовою культури. Це може бути зручно для створення культурного інкогніто. Але чи вичерпує мова всі можливості особистості? Чи, навпаки, пригноблює їх? Як слушно зауважив А.Кемпінські [1], розвиток одних функцій та становлення їх у вигляді сталих форм вбиває можливість інших функцій, про які ми не знаємо. Про мову: ми не можемо відтворити в пам'яті й розповісти про перші роки нашого життя - ключові, основні в генезі особистості та набутті досвіду через непристосованість до цього існуючої, визначеної мови і набору понять. Варто замислитись: ми в культурі чи культура в нас? Проблемами культури не вичерпується потреба індивідуума в смислах. Цілковита підпорядкованість деяких (в т.ч. сучасних) культуротворчих суб'єктів культурній проблематиці свідчить радше про певне індивідуальне витіснення (в культурі символізму це прагнення тоталізації макропонять, яке насправді свідчило про значний коефіцієнт безсвідомого у культуротворчих суб'єктів). Треба вміти відокремлювати проблематику культури, з її складною внутрішньою динамікою, парадоксами розвитку, законами гри, відчутними параметрами віртуальності, від теоретично-особистісної проблематики взагалі. Це дві площини, як ми бачимо, принципово не перетинаються (ще й тому, що кожна претендує на тотальність, нівелюючи іншу), проте кожна з них має однакове право на існування. Це потрібно наголосити в добу постмодерну, в час безапеляційної тотальної гри й принципу авторської смерті, інтертекстуалізації свідомості.

Проте, що в такому контексті може означати "особистість"? Ми звикли до культурного трактування - це асоціюється з певною соціальною позицією, позитивним неповторним проявом індивідуальності в суспільстві. Але поза культурною агональністю, в межах самого себе, поняття особистості виявляється раптом умовним. Йдеться про нейтральний від соціальності внутрішній світ, парадоксально деіндивідуалізований, оскільки він служить полем взаємодії різних екзистенційних стилів, прикладом здійснення незалежних психологічних закономірностей - в ньому самому дуже мало довільного, оскільки він майже алгебраїчний і функціонує поза раціональною волею людини. Доки особистість мусить сприйматися як цілісність, як активний суб'єкт ствердження, що має власну позицію, повного розуміння всеохопності і суперечності її сприйняття не буде досягнуто.

Кожна культура має свої власні закони. Вона не цікавиться особистими законами кожної людини. Вивчають, як правило, певну сталу кількість макрокultur, весь час посиляючись на їхню спадщину й закономірності, хоча ці останні і не входять безпосередньо до нашої емпірики; в більш конкретному випадку можемо звернутися до субкультур. Проте, багато міркуючи над визначенням поняття "культура" (близько 200) чи не варто переглянути самі ці поняття? В межах однієї особистості або в межах кожної групи людей може існувати своя культура, зі своїми міфами і власним знаково-символічним рядом - це відчувається при входженні до будь-якої нової спільноти; звичайно, вони несуть на собі загальний відбиток макрокultur, що їх об'єднує, але так само може існувати, скажімо, культура грецького елінізму в межах культури європейської античності; культура може розглядатися як рід, який поділяється на види, види - на підвиди - і до нескінченності. Проблема *особистісно-групових культур* загалом заслуговує на окремий розгляд, що не є завданням даної статті. Однак розгляд законів як такий може бути одним з найпривабливіших моментів гуманітарного існування. Є закони давно відомі, вироблені в межах тих чи інших культурних явищ, багато разів вербалізовані - аксіоми, що, може, й не витримали б спроби доведення. Проте безпосередньо із замовчуваної субстанції буття раз у раз проявляються інші закони - ті екзистенційні механізми, що постійно нагадують

про себе, ніде не сформульовані, узаконені лише своєю повторюваністю в емпіричному досвіді. Вони є двох типів. Закони символічні більш індивідуалізовані, бо створені самою людиною відповідно до контексту її життя, проте вони краще класифікуються, бо ж творяться з культурного матеріалу. Врешті-решт, це лише іменники, структуровані через невловні вектори. На відміну від них, більш анонімні закони психічні чи, радше, *надпсихічні*, що потай від можливого спостерігача структурують психіку суб'єкта. Проте, один раз вербалізовані, наприклад, в літературі, вони можуть бути з подивом впізнавані іншими. Їх не виробляє людина, радше навпаки. Це закономірності, які претендують бути узаконеними через людину.

Що ми знаємо про інших? Р.Рорті визначає поняття лібералізму як розуміння, що інша людина може відчувати біль від чогось іншого [2]. Цікавлячись системою цінностей іншої людини чи корисністю її вчинків, загалом дуже мало замислюються про мотивацію. Тим часом розподіл внутрішнього простору людини відіграє тут ключову роль. Як форми захисту можуть створюватись цілі філософські теорії, при цьому як суто індивідуальні, вони не завжди придатні для інших. Небезпека філософського або мистецького тексту в тому, що мимоволі відбувається заміщення суб'єкта сприйняття суб'єктом дискурсу, тоді як насправді вони не тотожні. Замість того, щоб безпосередньо сприймати кожний продукт культури, слід замислитись над тим, ким він створений, - можливо, його контекст та підтекст виявляться для нас настільки чужими, що ми усвідомимо свою неспроможність перейняти ці поняття та користуватись ними. Будь-що в культурі має свій відповідник у психічних проявах авторів.

З огляду на все викладене вище, виникає потреба перегляду теорії акцентуованих особистостей К.Леонгарда [3]. До якої сфери, власне, її віднести? Психіатрії? Психології? Психоаналізу? Але якщо особистісно-психічна контекстуальність стає невід'ємною характеристикою сучасної гуманітаристики, то є підстави вважати її потенційною проблемою культури. Ще з модернізму психічні структури демаргіалізуються і стають парадигмальною основою (Джойс, Пруст, Кафка...), себто необхідність переваги мікроструктур над макроструктурами доведена.

Ідіосинкразія має бути проаналізована в своєму крайньому вияві, аби стати помітною будь-де. Леонгард заклав основи розуміння непояснюваних лакун, розломів у психіці, що набагато цінніше за його типологію. В Леонгардових типах відчувається очевидне внутрішнє закономірне порушення - не проаналізоване дослідником, але передчуте. Типажі, описані Леонгардом, мають зовнішню соціальну аномальність через наявність подвійного, або репресивного, ритму, нерегулярність та суперечливість цього ритму - ось, власне, основа акцентуації. Є люди з неперервним ритмом функціонування, що їх відносять до так званої "норми". Вони розуміють порушення ритму лише як певні екстремальні прориви. Загалом же їхній ритм чітко встановлений і не суперечливий. За їхнім світоглядом монтується і традиційне дослідження психіки, яке хотілося б спростувати. Основні моменти, що стають об'єктами дослідження, як правило, належать до екстремальних. Це або сильні афективні стани, або лібідінальні травми, або наслідки великих соціальних катаклізмів, або гіпертрофія тих чи інших проявів у окремих суб'єктів порівняно з нормою. Структурування психіки, гадаємо, має сенс лише у випадку явних порушень структури, У стані статичному, спокійному розглядається якась органічна, цілісна категорія норми, що лишається загадкою або фікцією. Ми звикли звертати увагу саме на первинне в людській психіці, на ті екзистенційні злами, коли найяскравіше виявляється зміщення структури. Тим часом те, що видається вторинним, буденним, якісь окремі ідіосинкразії сприйняття, мислення, адаптації, не помічаються взагалі як несуттєві. Однак часто саме вони, а не щось грандіозне, стають причинами серйозних "первинних" станів. Підкреслимо, що в нашому дослідженні не йдеться про екстремальні ситуації, актуальні травми, лібідінально чи соціально зумовлені неврози, шизофренічні чи параноїдальні ідеї. Справжня ідіосинкразія - та, що виявляється в межах норми. Саме через неї ми отримуємо можливість ускладнень взагалі. Не обов'язково розділяти: "демонстративна особистість" - "параноїчна особистість". Проте в одній і тій самій психіці можливо виділити "демонстративний момент" - "параноїчний момент".

Звідси впливає поняття ритміки існування. Основи його заклав К.Леонгард в аналізі

демонстративних і педантично-застряваючих типів. Те, що формулюється свідомо як "ідея" чи "стрижень" буття індивіда, іншими словами, його макроструктура, може віддзеркалюватися до нескінченності на мікрорівні, в найнепомітніших відтінках внутрішнього життя. Тому не слід дивуватися цілком різним площинам у визначенні цих особливостей. Ми свідомо не прагнемо його уточнювати, адже повсякчас існує нескінченна можливість інтерпретацій, щоразу трансформована індивідуальністю (моменту). Більш правдивим був би невзаємопов'язаний набір картин калейдоскопу, до речі, прийнятний за постмодерної роздробленості.

Особистісна ритміка є структурним віддзеркаленням світосприйняття, з тією відмінністю, що останнє є структурою просторовою, синхронною, а ритміка може бути схарактеризована як діахронічна структура, де просторові елементи реалізуються фактично у циклічному вигляді. Вона не є бінарною, а визначається певними циклами, тобто може бути приблизно схарактеризована як спектрова. Сприйняття людини не є абсолютним, бо обмежене в часі. Воно є темпоральним. Саме ритміка визначає його - через соматичність (насамперед), ціннісний набір, уявлення, досвід тощо. Одночасно можна сприйняти лише невелику встановлену кількість елементів. При спробі сприйняти більше система виходить з ладу. Це ритміка, схарактеризована через *актуальне бачення*. Світ для нас складається з певного набору кадрів - від особистості залежить їхня комбінація, послідовність, зміна швидкості. Ця різниця стає помітною, коли людина потрапляє в незвичну чи екстремальну ситуацію, яка спричиняє злам бачення, про що свідчать описані багатьма письменниками випадки. "Он стал рассматривать разводную площадь, и она оказалась незнакомой ему. По крайней мере, он никогда не замечал раньше карнизов на окнах красного казённого здания и мутных оконных стёкол. Круглые булыжники мостовой были не похожи один на другой, как разные братья. ...Тогда он понял, что умер" [4].

Таким чином, можлива автоматична ситуативна зміна ритміки. Можна вивести поняття істеризуючого середовища чи істеризуючих ситуацій. Люди з більш стабільною або пристосованою до більшої кількості модифікацій ритмікою здатні її не помічати.

Одиницею ритму є стан свідомості. Стани свідомості сполучаються у вигляді зламів під певним кутом, утворюючи оригінальну структуру. Ритміка здійснюється через асоціативність, через раціоналізовані в часі механізми адаптації. Є *рефлексивна ритміка*. Саме ритміка визначає аутентичні начала в людині, оскільки вони завжди виступають несвідомим рефлексом в першій фазі, і лише потім включається раціональне осмислення (що можна трактувати як динамічний палімпсест). Свідома праця над собою виступає не як зміна, а як надбудова (подовження) ритму. Тому реально неможливо змінити особистісну структуру людини. Протягом життя подовжуються ритмічні ланцюжки через механізми подолання попередніх фаз наступними. Можна ще так інтерпретувати ритм: в його мікромоделі включені ті основні формуючі стани, які людина пережила протягом свого життя. Тому цілком трансформувати себе неможливо.

Можлива модифікація ритміки (знову ж таки в межах апріорних закономірностей) в тій чи іншій ситуації. Ритм визначається категорією *можливості*. Можливості включені в цикл як у повторювану в ритмі мікромоделі існування. Людина виділяє з навколишнього світу найважливіше для її актуальних можливостей в межах моменту. Часто сильніша можливість перекидає потенційну. Визначимо час як *суму ілюзорних перспектив*, які змінюють одна одну, не досягаючи раціонального вирішення. Зауважимо, що, як правило, істерія спрямована в майбутнє, параноя - в минуле. Параноїчне сприйняття прагне однієї фіксованої перспективи; демонстративне розчиняється в хронотопі переспективи повністю, не турбуючись про те, щоб її якось здійснити.

Ритміка діє в площині "позасмислового" сприйняття. Ритміка - це помста трансгредієнтному смислові. При цьому можливі різні, не пов'язані між собою варіанти. Наприклад, химери пам'яті, де запам'ятовування діє за механічним ритмічним принципом, виділяючи слова, словосполучення, текстові уривки, не пов'язані з контекстом і позбавлені будь-якого змісту, самі по собі. Тут ми маємо справу з *ритмікою пам'яті*. Показово, що саме сприйняття, як уже було зазначено, є суб'єктивно-ритмічним, проте пам'ять, відтворюючи, схильна абсолютизувати цю ритмічно втриману сприйняттям картину події. Так са-

мо пам'ять може зосереджуватися на певних моментах минулого, через часте їх відтворення перебільшуючи їхнє реальне значення в події.

У визначених Леонгардом демонстративному та педантично-застраваючому типах патологічною є орієнтація на стороннього глядача і віктимна підпорядкованість йому. З цього випливає спільна параноїзованість, що проявляється і на мікрорівні. В характеристиках обсессивності психоаналітики частіше зосереджуються на аналізі нав'язливих ідей, осмислених, сформульованих, втілених в конкретні дії чи символи. Проте не помічаються нав'язливі стани, що не стосуються конкретних речей, і тому важко піддаються формулюванню. Фрейд, Юнг у своїх дослідженнях нав'язливих текстових уривків вдаються до логічного та фонетичного аналізу. Тим часом часто це відірвано від конкретної ситуації і збігається з нею лише за ритмом, а не за змістом звучання. При переході від одного леонгардівського стану до іншого відбувається зміна рівнів, наприклад: демонстративне світовідношення (що передбачає ідею фікс) в постійному *прагненні* (тобто, циклічно відтворюваному недосягненні) може зливатися з текстовим уривком (фразою, мелодією) як циклічним виразником прагнення; в параноїзованому світовідношенні кожний крок мислення контролюється, не припускаючи єдності стихії (і відбувається заміщення: ідея фікс як відсутність ідеї фікс) - в результаті витіснене прагнення переслідує у вигляді того ж текстового уривку, вже вирваного з контексту і позбавленого змісту, від чого може виникнути фобія нав'язливих станів.

Різного роду *деформації* ритміки спричиняють різноманітні ненормовані стани. На ритмічному рівні виникає обсессія. Нав'язлива ідея виникає в діахронічному розрізі як потреба ритму. Можна припустити, що ця ідея виконує роль "*хибної можливості*" за браком можливостей реальних. Нав'язлива ідея спрацьовує як "ефект 25 кадру", коли певні сталі структури закладаються підсвідомо на ритмічному рівні. В даному випадку це відбувається через брак певного елемента в ритміці, який видається тимчасовим, але насправді є ритмічно необхідним. Так закладаються всі шкідливі звички.

Дослідники визначають обсессивність як параноїдальне перебільшення Супер-Его (Су-

пер-Его як патернальна інтегруюча величина (Смірнов) [5], Супер-Его як караюча величина (Жижек) [6]). Відбувається вторгнення Супер-Его в життєвий план у вигляді одного з постійних станів ритміки. Деформація ритму (за Леонгардом), як правило, пов'язана з перебільшеною роллю Супер-Его, а його сприйняття залежить від фази свідомості. В демонстративному світовідношенні - це позитивна величина, перед якою демонстративний суб'єкт уявляє себе актором на сцені, постійно співвідносить себе з цією величиною. Перехід у параноїчність відбувається таким чином: Супер-Его раптом виявляє себе щодо суб'єкта як негативна величина (засуджуюча, караюча) - співвідношення себе з Супер-Его відбувається так само інтенсивно, але тепер вже в площині постійного самонівелювання. Умовно: демонстратив вдається до перебільшеного і розрахованого на публіку жесту; параноїк також не відмовляється від нього - він теж робить цей жест, але одразу його перекреслює (помічає, засуджує). По суті, це одна й та сама людина з різною ритмікою в різних фазах. В акцентуйованому світовідношенні Супер-Его виступає як абсолютний постійний глядач абсолютної першої дійової особи (момент егоцентризму).

Обсесивність може бути пов'язана з *імперативним ритмом*. Сприйняття обмежене в часі, імператив, включений в часову циклічну модель, витісняє якісь часові елементи, які могли б бути відведені для чогось більш продуктивного. Тому ритм імперативу, по-перше, позбавляє продуктивності сприйняття, по-друге, робить перспективу негнучкою, ригідною, знищує всі потенційні перспективи. Тут може вступати в дію *затиснута ритміка*, ритміка невстигання, де кожен ритмічний цикл обтинається моментом страху. Це фактично деформована апіорна ритміка. Проте моменти, силоміць пригнічені, нікуди не зникають; вони витісняються і накопичуються у вигляді ірраціональної параної чи надцінної ідеї, автономної віртуальної площини майбутнього, паралельної актуальній площині, в якій має справдитись нереалізоване, - звичайно, це фікція, сконструйована захисними механізмами психіки. Вже йшлося про категорію *альтернативної реальності* в культурі символізму - вона теж є наслідком деформованого ритму: 1) апіорної неможливості утопій; 2) необхідності дотримуватися заданого фор-

малізованого ритму. Було з'ясовано, що вільна форма парадоксально поєднується в мистецтві модерну з категорією заданої форми, а жанровість виступає як ритмізація форми. Тепер можна ввести поняття хронотопу пісні - як означення досконалого продуманого хронотопу, що має вивисуватися над побутовізмом, вражати віртуозністю (замкнений водночас у певній словесно-музичній формі), вирізнятися неперервною, прорахованою заздалегідь ритмікою *жанру*. Проте, в чому відмінність "пісенної" ритміки від природної? Остання здійснюється за принципом певного "монтажу" - притаманні їй моменти пустотності, прострації, гальмування в пісенній ритміці відсутні. Тому накладання такого ритму на життя призводить до стресу й витіснення. Конкретно в культурі символізму ми маємо кореляцію артифіціального ритму з реальним. Взагалі ж, заданий ритм, деформуючи апіорний, викликає *компенсаторний* ритм. Необхідний певний проміжок часу для компенсації всього пропущеного. Потверджує це поведінка деяких поетів-символістів, які недовго витримували специфічний триб життя, змінюючи його на прямо протилежний (втеча "в народ" Олександра Добролюбова, народовольча революційна діяльність Леоніда Семенова). Таким чином, жанровість теж може виступати як обсесія.

Одним із напрямів дослідження взаємодій психіки з темпоральністю існування є аналіз текстів. При цьому можливі два шляхи: аналіз безпосередньо наративу та його структури, за умови авторського безсвідомого, або аналіз авторського аналізу психічних колізій персонажів. Характерно, що саме символісти починають детально структурувати психіку в текстах, приходячи до цього через скрупульозність імпресіонізму. Так, у першому декадентському романі "Навпаки" Ж.Гюїсманса дія розвивається виключно як еволюція станів свідомості головного героя. В російській літературі один з найяскравіших прикладів психічної тотальності, цікавий для аналізу - роман Андрія Белого "Петербург". У цьому творі Белому впритул вдалося наблизитись до розгляду психічних структур - тут він не так відчутно захоплений символістськими побудовами, як в ранніх творах, чи масштабністю історичних постатей, як в мемуарній літературі. Можливо, спрацьовує фактор місця: Петербург як "прикордоння потойбіччя" оголює

в людині первинне, звільняє від позитивних нашарувань, спричиняє стани, за яких психічні структури гіпертрофовані до божевілля. "— Не по Канту тепер говорите... Этого языка я от вас еще не слыхал... - Да уж я сказал вам: какая-то слетела повязка со всех ощущений... Там - всё другое... - Там, Николай Аполлонович, логика, проведенная в кровь, то есть ощущение мозга в крови или - мёртвый застой..."[7]. Персонажі функціонують по той бік відчаю, де відбувається звільнення від сталих форм, і дотик до екзистенційної субстанції стає неперервним. Роман має ознаки сюжетності, в ньому є цілий ряд різних дійових осіб, охоплених, проте, спільною категорією "*мозкової гри*", як це визначає Бєлий. Саме ця "мозкова гра" і є головною дійовою особою роману. Стосунки, розмови, соціальна ідентифікація персонажів вторинні стосовно апріорного психічного сприйняття. Думка у Бєлого - це самостійне безконтрольне явище, а не заданий планомірний процес; можливість заданості чи передбачення в цьому процесі виявляється ілюзорною. Думка як самостійна субстанція хаосу. Бєлий вперше спромігся збагнути ілюзорність продуктивності мислення. Ритм думки монтується з винятково продуктивних фрагментів, проте насправді процес мислення не є безперервним. Ритм думки визначається сполученням асоціативних структур. Ритмічне сприйняття детально розроблене в тексті Бєлого. Саме воно, а не якісь об'єктивні цілісності, перешкоджає персонажам здійснювати свої суспільні, ідейні функції, ті "діяння", для яких вони себе призначають. Перебільшена гармонізація простору, яку вони намагаються здійснювати всередині і довкола себе - не що інше як невдале прагнення компенсації цієї ірраціональності; в результаті - порожнеча, бо гармонія тут - ілюзія гармонії. Сенатор Аполлон Аполлонович Аблеухов, схильний до педантичності (наприклад: "Аполлон Аполлонович однажды проделал ревизию своему инвентарю; инвентарь был зарегистрирован в порядке и установлена номенклатура всех полок и полочек; появились полочки под литерами: а, б е, ц е; а четыре стороны полочек приняли обозначение сторон света" [8]), має витіснену травму: його залишила дружина Ганна Петрівна, про яку він заборонив згадувати і собі, і своїм близьким. Насильство над механізмами пам'яті обертається

додатковим витісненням: Аполлон Аполлонович "впадає" в провалля розгубленості й неуважності; він прагне контролювати час, тому завдяки категорії "безконтрольного часу" його час подвоюється. Власний розум врешті-решт виявляється для сенатора Аблеухова загрозливою химерою: його постійно переслідують видіння порожнечі: "Аполлон Аполлонович вылетел через круглую брешь в синеву, в темноту... Мгновение не было ничего: был довременный мрак; и во мраке роилось сознание - не какое-нибудь иное, например, мировое, а сознание совершенно простое: сознание Аполлона Аполлоновича" [9].

Бєлий викриває механізм ритмічної ілюзорності позитивних намірів. "Здесь в своей комнате, Николай Аполлонович воистину вырастал в предоставленный себе самому центр - в серию из центра логических предпосылок, предопределяющих мысль, душу и вот этот вот стол: он являлся здесь единственным центром вселенной, как мыслимой, так и не мыслимой, циклически протекающей во всех зонах времени.

Этот центр - умозаключал" [10].

У наведений сцені ми бачимо ілюзорність здійснення рефлексивного наміру Миколи Аполлоновича, яка виявляється через знищеність його в часі. В такому контексті слід радше відзначити продуктивність спостереження над асоціативним процесом мислення, ніж цілеспрямованість цього процесу.

"Безконтрольний час" Аполлона Аполлоновича у Миколи Аполлоновича трансформується в "позачасовість", створення замкненого простору, де неврахований час набуває категорії космічності. Через багаторазову повторюваність такого часу (щоденні цільові рефлексивні усамітнення Миколи Аполлоновича в своєму кабінеті) він переходить у стан небуття. Такий час позбавляється внутрішніх напруг і суперечностей, бо він структурований лише через смисловий центр, яким виступає його суб'єкт, тому будь-які дії в ньому набувають характеру виняткової ритуальності, поза досягненням реальних цілей. Це час тотальної перспективи. Тому дії в ньому незвавершені, неосмислені. Це час планомірної нірвани.

У той же час впорядкованість свідчить про параноїзованість цього універсуму, оскільки випадкові події, являючись "акциденцією" щодо "субстанції", завдають йому відчутного УДару.

Цікавим є аспект соматичності у Белого. Створюється потрібна тотожність "тіло-психіка-космос", де обмежене в просторі тіло людини дорівнює абсолютному світовому просторові.

Через відчуття простору своїх персонажів Бєлий характеризує просторові уподобання типів, наведених Леонгардом: фобія відкритого простору педантичного типу (страх "рівнин", "льодових просторів" у Аполлона Аполлоновича та Миколи Аполлоновича) та клаустрофобія демонстративного типу (Олександр Іванович Дудкін). Демонстративна особистість має постійне підсвідоме прагнення "повернути собі загарбану територію", віртуально розповсюджуючи сфери свого впливу чи зацікавлень. Параноїчна особистість, навпаки, прагне зберегти свою власну територію, загородити її, причому, намагаючись інтенсивно підтримувати видиму форму збереження, вона може не помітити реальної небезпеки. Ритм герметично циклічний таким чином співвідноситься з ритмом очікування зміни; проте тут слід відмітити істеричне прагнення протилежного, фобію наявного життєвого простору (тобто, помешкання). Загалом, фобія "льодових просторів" притаманна кожному з персонажів і може бути потрактована в найрізноманітніших сенсах. Як уявлення чи нав'язлива ідея вони можуть бути співвіднесені з ритмом у моменті переходу "час-простір". Персонажі відчувають індиферентність і гомогенність

світу, пов'язану з категорією вічності (фактично, це льоди Коцити) і найбільше бояться неперервної гомогенності ритму, що означає небуття, позбавлене окремих людських заціпок зацікавлення, любові, тепла тощо. Тоді парадоксально виявляється захисний перехід, психіки в демонстративність; істеричне прагнення якнайскоріше виявити себе і знайти свою нішу - цілком ілюзорне, як ми довідуємось з апофеозу "спасіння", - вбивства Дудкіним революціонера-provokatora Липпанченка.

Це лише деякі парадокси леонгардівських понять. Подальші розробки на основі ритму, за Леонгардом, допоможе зрозуміти деякі структурні закономірності, яких неможливо уникнути, заглиблюючись у процеси мислення. Проте слід відзначити мінливість цих несталих структур, їхнє чергування, взаємообумовленість. Структурні аналізи, які претендують на всеохопність, не можуть уникнути примітивізації. Тому нашою метою було лише визначити окремі закономірності психіки. Серед великої кількості невлонних рівнів при аналізі ритміки ми відзначимо лише три основних у контексті даного дослідження: ритм актуального сприйняття, визначений категорією темпоральності й можливості, ритм пам'яті та ритм думки, що базується на сталих та несталих асоціативних структурах.

1. Кемпински А. Экзистенциальная психиатрия. - М.: Совершенство. - СПб.: Университетская книга, 1998. - С.45.

2. Рорти Р. Філософія і дзеркало природи // Сучасна зарубіжна філософія. - К., 1996. - С.138.

3. Леонгард К. Акцентуированные личности. - К.: Вища школа, 1981. - 392 с.

4. Тынянов Ю. Подпоручик Киж. - М.: Московский рабочий, 1981. - С.404.

5. Смирнов И.П. Психодиахнологика. - М.: НЛО, 1995. - С.161.

6. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. - М., 1998. - С.356.

7. Бєлий Андрей. Петербург. - К.: Дніпро, 1990. - С.314

8. Там само. - С.17.

9. Там само. - С.345.

10. Там само. - С.49.

Kirilova O.O.

RYTHM AS A PERSONAL ASPECT IN CULTURE

The topic of the article is analysis of Leongard's theory about démonstrative and paranoic personalities. The cultural material is the culture of Russian Symbolistic literature on the example of Andrey Bely's novel "Petersburg".