

Объяснения почерка

Графологии не повезло. Правда, то же самое можно сказать и вообще о восприятии почерка в культуре: оно, конечно, куда разнообразнее, богаче, сложнее, плодотворнее, древнее, наконец, чем приписывание ему психологических значений.

Что же до „графологии“ как таковой... Это слово неспроста хочется взять в кавычки: оно тянет за собой слишком много побочных смыслов.

Само слово „графология“ (возникшее в Европе в XIX веке) охватывает очень разнородную область явлений. Хотелось бы, конечно, предложить другое, которое наводило бы на более корректный подход к предмету: скажем, психологическая интерпретация почерков. Но дело в том, что „графология“ — именно в совокупности всех смыслов, включая и побочные, и даже обидные, — уже определённая культурная реальность. Все её смыслы возникли не без оснований, и с этим придётся считаться.

Конечно, графологии повезло в отечественной культуре куда меньше, чем, скажем, алхимии (которая удостоилась осмысления „как феномен средневековой культуры“). Зато гораздо больше, чем, например, астрологии: интерпретация почерков всё-таки не стала предметом повальной моды — это избавило её от вульгаризаций, а нас — от труда счищать смысловую накипь, которая от них могла бы образоваться. О ней можно хотя бы говорить более-менее спокойно и беспристрастно — а говорить есть о чём.

Почерк улавливает такие смыслы, средств для выявления которых в европейской культуре довольно немного. В основном все эти смыслы — как и неизбежно сопровождающие их чувства — мы, европейцы, видим „боковым“ зрением. Другого не позволяет исторически сложившаяся „оптика“.

Но и то, что доставляет нам „боковое“ зрение, входит в общую картину переживаемой реальности. Может быть, даже очень действенным компонентом.

Есть множество свидетельств тому, что это было замечено издавна. Их можно найти в художественной литературе — которая, несомненно, отражает в большей степени обыденное сознание (пусть в выпуклом, обострённом, даже преображённом виде), чем научные достижения. Так, у Гёте в „Избирательном средстве“, когда Оттилия переписывает бумаги Эдуарда, её почерк из любви уподобляется его почерку. За этим, конечно, стоит представление о почерке как о средстве вчувствования в человека. Есть масса свидетельств связывания манеры писать с личными качествами человека или с его социальным статусом. Сухово-Кобылин в „Свадьбе Кречинского“ говорит о „хамском“ почерке купца Шебиева; у Лескова упоминается „нещегольской“ почерк, каким будто бы

„пишут на Руси неграмотные самоучки“; Тургенев в „Дыме“ называет „решительным“ почерк Ирины; он же описывает почерк Фета как „поэтически-безалаберный и кидающийся с пятого этажа“. Этому, безусловно, соответствует некоторое чувство человека через его графические движения, в котором, как и во всяком подобном чувстве, сам воспринимающий человек отражается ничуть не меньше — а то и больше, — чем тот, кого он воспринимает. Только объяснить себе такое чувство, указать на конкретные его источники в почерке человек может не всегда, да не всегда и старается.

В конце концов, нельзя ли предположить, что „графологи“ (как входящие в традицию, так и живущие вне её) — это те, у кого — в силу чего бы то ни было — хорошо развито это „боковое“ зрение?...

Почерк как таковой старше культурно значимого внимания к нему. Индивидуально-характерные движения существовали, по всей видимости, всегда, но возможности для достаточно полного их выражения в почерке в Европе сложились только к концу средневековья, когда с ростом грамотности и числа пишущих стало развиваться письмо бытовое, свободное от стилистических заданий. Монастыри перестали быть главными центрами выработки письма, и оно утратило ритуальный характер, сакральную значимость. Письменное дело стало переходить в руки наёмных переписчиков (например, студентов, которые этим зарабатывали), писавших достаточно вольно. Индивидуальность, таким образом, получила больше свободы для выражения в рукописной графике. В России появление возможностей вполне индивидуального почерка палеографы связывают с утверждением скорописи и относят к XVII веку. Первые же свидетельства внимания к почерку как к выражению личности, первые попытки предполагать связи между человеком и его манерой писать относятся к началу XVII века. Первая из известных книг на эту тему, принадлежащая итальянцу Камило Бальдо, была издана в 1622 году.

О русских графологах известно, начиная с конца прошлого века. По сути дела, все они занимались приспособлением к русским почеркам западного опыта. Едва ли не все толкования признаков, которые они предлагают, мы найдём и в западных руководствах; сам тип описания и оценки признаков почерка взят из западной (причём по преимуществу французской) традиции. Поэтому о русских графологах трудно говорить как о самостоятельной форме мысли и опыта.

Очень возможно, что и становление индивидуального почерка, и внимания к нему — одни из многих и свидетельств, и средств складывания новоевропейской личности. Почерк — одна из форм её существования. Поэтому и интерес к нему — сколько-нибудь систематический, осознанный — возможен в развитых рукописных культурах, там, где появляются основания говорить о личности как особой смысловой и культурной единице.

Гораздо позже из корня того же своеобразного культурного беспокойства, которое сопровождало рождение новоевропейской личности, стала расти психология. И чтобы понять некоторые существенные черты графологии как интеллектуального поведения, очень важно помнить, что она — исторически более ранняя форма внимания к человеку,

чем научная психология. Аббат Жан-Ипполит Мишон, который считается создателем графологии (ему мы обязаны и самим этим словом), работал в своём XIX веке с уже готовым и очень немалым опытным материалом, считаясь куда больше с ним, чем с современной ему психологией. Он разделил почерк на признаки (за которые принимал все отклонения от прописей) и каждому из них приписал одно основное значение, указывающее на одно из свойств личности. Тут он суммировал многолетний опыт наблюдений, и чужих, и собственных. Наивной — то есть достойной скорее обыденного сознания, чем науки, — здесь была сама идея о том, что каждый признак непосредственно и однозначно указывает на определённое качество человека, а оно, в свою очередь, описывалось на языке того же обыденного сознания. Например, длина „конечных штрихов“ букв прямо связывалась со степенью „расточительности“ („Умеренная длина конечных штрихов означает расход правильный, пропорциональный достатку“, — пишет ученик и последователь Мишона А. Варинар), а их „толщина“ — со „сладострастием“, в то время как „бесполезные завитки“ этих штрихов означали „коккетство“. Термины, конечно, непсихологические, но нельзя отрицать, что зачатки психологии в графологии были, как есть они и в самом обыденном сознании. Таково, например, уже само представление о том, что характер человека выражается в его действиях (в данном случае в графических) и может быть через них понят. Но научность начинается там, где есть понимание сложной опосредованности связи между характером и тем, в чём он проявляется. Возникнув, по существу, раньше психологии, графология затем жила достаточно автономно, параллельно с ней, и сохранила множество архаичных, „допсихологических“ черт в понимании человека.

Графология развивалась в сложном соответствии с изменениями европейского культурного состояния. На рубеже веков в Европе ей очень увлекались. К этому времени, помимо начала серьёзных научных изысканий, относится издание множества популярных брошюр-руководств, основание графологических журналов и обществ. В современных западных странах графология существует в качестве довольно полноправного занятия. И тем не менее есть все основания считать, что в европейской культуре (а уж в русской — и подавно!) она осталась маргинальной.

И дело тут не только в том, что европейская культура — из-за самого своего смыслового устройства — и не могла отвести графологии иного места, нежели на своей периферии. Причина этого ничуть не в меньшей степени в качестве самой графологии: она не состоялась как полноценное культурное действие.

Два последних столетия она главным образом пыталась перестать быть тем, чем она является по своей природе: восприятием и пониманием личным, неотделимым от личности своего „носителя“ со всеми её особенностями и не переводимым полностью в слова. А стать чем-то принципиально другим: объективным описанием и оценкой. Это, несмотря на множество побочных — и полноценных в своём роде! — результатов, не могло не закончиться неудачей. Нет поэтому ничего удивительного в том, что её причисляют к тому же ряду (очень, кстати, разнородному), который образуют: хиромантия, френология, физиогномика, астрология, спиритизм, гадание на картах и кофейной гуще... — какие бы возражения — даже справедливые! — это ни вызывало. Не всякая область опыта способна — по самой природе этого опыта — превратиться в

науку: не всё переводимо на рациональный язык без остатка. Но это не отменяет ценности, некоторого „истинностного содержания“ этого опыта.

В XIX веке привычно было думать иначе. Считалось, что „наука“ высшая, если не единственно настоящая, форма всякого знания. Из графологии науку делали по крайней мере двояким образом. Во-первых, вводили измерение и эксперименты. Эта тенденция развилась и усилилась в XX веке и принесла обильные плоды. Особенно в этом преуспели немцы, продолжавшие линию Людвига Клагеса, философа и классика экспериментальной графологии. По вопросу о том, что именно, как и зачем следует измерять, многочисленные исследователи расходились.

Например, французский врач Э. Малеспин — создатель так называемой графографии — 30 лет (1921 — 1951) проводил экспериментальные исследования нажима при письме. Он пришёл к выводу о том, что у каждого пишущего есть индивидуальная кривая нажима (графограмма) и постоянный средний показатель давления, а у каждой буквы — характерная „графографическая“ кривая, которую, при подражании, допустим, чужим подписям, невозможно вполне воспроизвести.

Р. Заудек, писатель по основному роду занятий, чех, живший в Англии, проводил эксперименты, изучая двигательную сторону письма при помощи киносъёмки. „Истинностное содержание“ в его результатах, несомненно, было, сами по себе они не потеряли значения и по сей день. Он, например, установил, что при изменении направления движения и при угловатых движениях скорость письма замедляется; что длинные штрихи выполняются быстрее коротких; что прикосновению пера к бумаге предшествует пауза; что постановка точки требует больше времени, чем запятой или небольшого штриха, и тому подобное.

Проблемы возникали там, где результаты таких, совершенно объективных исследований начинали связывать с особенностями личности. Э. Малеспин, например, считал, что по графограмме можно „прочитать“ силу воли, упорство, чувствительность, эмоциональность. У К. Титтель скорость письма связывалась со скоростью протекания мыслительных процессов; Р. Визер, ученица Клагеса, считала, что ритм письма может служить критерием для оценки „масштаба личности“. Такие толкования неизменно оказывались слишком произвольными — они коренились не в результатах, а в исходной исследовательской установке. Вторым, существенно менее плодотворным путём стала формулировка её интерпретаций наукообразным языком, который сам по себе производит впечатление объективности и точности.

Всё это, однако, не отменяет вот какого странного факта. Существует непосредственное восприятие почерка и возможность на основании одного только этого восприятия его интерпретировать, не прибегая ни к измерению, ни к эксперименту и даже не понимая, на основе чего формируются те или иные суждения. И дело, думаю, в том, что измерение и эксперимент, желая продублировать непосредственно интерпретирующее восприятие, очень часто бьют мимо цели, схватывая вовсе не то, что надо бы схватить: целое, порождающее смыслы, ускользает.

Это восприятие, похоже, не смогло найти или создать себе в европейской культуре самостоятельного, полноценного статуса и в соответствии с этим — языка, который был бы ему адекватен. Графология как форма понимания человека „застряла“ между обыденным сознанием и научным мышлением. Не берусь судить, есть ли, возможны ли у неё связи со знанием и опытом того типа, который принято называть „оккультным“, но о ней найдётся что сказать и помимо этих связей, потому что осталось непонятным, чем „графологическое“ восприятие является само по себе.

В европейской культуре оно воплощается в текстах двух видов. Это — графологическая характеристика или, традиционнее, портрет, и графологическое руководство, где даны рекомендации, как их составлять. Обычно это — стандартный набор общих признаков: размер, наклон, нажим... (поскольку в любом почерке действительно всё это есть). Каждому из них приписывается комплекс значений. Они во многом пересекаются, чем, собственно, и выдают целостную природу восприятия, которое лежит в основе графологических построений.

После общих признаков рассматриваются обыкновенно значения „отдельных букв“.

Но самое, может быть, интересное заключается в расхождениях; например, „нажим“ в одних случаях считается показателем сексуальных уклонов воображения — Д.М. Зуев-Инсаров, в других — потенциальной энергии личности — Й. Виртц, и в том, что, несмотря на них, графологи ухитряются всё-таки вполне успешно интерпретировать почерки.

Источники расхождений, как можно предполагать, лежат в личном опыте авторов, который предшествует объяснениям и весьма ограниченно (если вообще) поддаётся рационализации. Разумеется, расхождения неизбежны уже в силу чрезвычайной сложности самого объекта, связей между почерком и характером, которые, безусловно, существуют, но очень и очень многим опосредованы!

Несмотря на то, что между характером и прочими внешними проявлениями человека — речью, мимикой, характерной жестикуляцией, мелкими привычками, манерой одеваться,... — связь ничуть не менее сложна, обыденное сознание испокон века устанавливало основные черты этой связи достаточно быстро (сколь бы превратно оно их себе не объясняло). Науке же психологии потребовалось по крайней мере два века напряжённой работы, чтобы создать свой инструментарий для улавливания и моделирования связей такого рода, и вряд ли она может быть уверена в своём полном успехе. Нечто подобное происходит с „графологами“.

Признаки, помимо их действительной связи с личностью писавшего, служат интерпретатору опорными точками, опознавательными знаками внутри его собственного восприятия. Он выбирает их — в значительной степени неосознанно — чтобы ориентироваться в нём, объяснить себе его. Поэтому-то в качестве признаков одного и того же человеческого свойства разные графологи могут называть разное, как в случае с нажимом.

Поэтому-то результат интерпретации почерка гораздо более зависит от личности интерпретатора, чем он сам об этом знает, и очень во многом строится на эмпатии — вчувствовании через рукописный текст в его исполнителя. Почерк оказывает на интерпретатора суггестивное действие, на которое тот отзывается. Все отвлечения от интуиции, все отказы от неё как „ненаучной“ (к чему призывал, например, Людвиг Клагес — очень серьёзный исследователь) возможны только потому, что эта интуиция есть. Не будь её, никто бы никогда не догадался ни о каких признаках.

В своём „культурно значимом“ виде графологическая интерпретация — увеличенная и развитая способность, присущая в той или иной мере всем грамотным людям культур с развитой письменностью. Это свойство столь же „общечеловеческое“, сколь, допустим, музыкальный слух, но, в отличие от последнего, осталось в европейской культуре недовыявленным, недоосуществлённым.

„Почерк связан со всем существом человека, с условиями его жизни, работы, с его нервной системой, поэтому наша манера писать носит на себе такую же несомненную печать индивидуальности, как и всё, с чем нам приходится соприкасаться“. Это писал Гёте, обращавший на почерки как выражение индивидуальности очень большое внимание. Сейчас это давно уже общее место с той лишь разницей, что всё больше и больше понимается опосредованность этих связей, различные её уровни. Но одно дело это знать и совсем другое — уметь об этом сказать.

О такой целостности догадывались и сами графологи, например, Д.М. Зуев-Инсаров, один из ярких и характерных их представителей. Это можно понять из его оговорок в книге „Почерк и личность“. Но он был носителем массового сознания своего времени. Его ориентированность непременно на „науку“ как на последнее воплощение всех пониманий сильно помешала ему.

Говоря о почерке Есенина, он вопрошает сам себя, полагая, что задаёт осмысленный вопрос: „Гармоничен ли почерк?“ И отвечает: „В целом, безусловно. В частности, в нём мы можем встретить гармонично сделанные закругления...“

Нигде ни одним словом не раскрывается, что это, собственно, такое. Немудрено: автору и самому это не ясно. Но в этом и нет нужды, поскольку на уровне непосредственного впечатления „гармоничность“ почерка для него вполне убедительна. Настолько, что он строит на этом характеристику.

„Кривые линии, — продолжает далее Зуев-Инсаров, — самых различных радиусов кривизны местами умещаются на самом незначительном пространстве и отличаются крайней простотой и вместе с тем изяществом, несмотря на то, что отдельные линии далеко не правильны“.

Это что угодно, только не хоть сколько-нибудь точное описание предмета. По нему невозможно восстановить графический образ, не может получиться обратного движения к нему от словесной модели. Потому что это вообще никакая не модель, а чистой воды впечатление.

Из несоизмеримости характеристик и признаков, указанных как на их основания, видно, что образ человека возникает совсем не при работе с конкретными признаками почерка. Например, глядя на почерк Л.Н. Толстого, — прекрасно ведь знал, кого интерпретировал! — Зуев-Инсаров, увлѣкшись, говорит о „благоговейном отношении“ владельца почерка к „природе“. Где, как, благодаря чему такое моделируется в почерковой графике?! Этого он нигде не говорит и, по всей видимости, не знает. Очевидно, для автора важны не признаки, а общее впечатление от почерка, которое идёт впереди признаков и выбирает их для своего подтверждения, не замечая тех, которые подтверждению не способствуют.

Покуда речь идёт о хорошо известных личностях (Есенин, Пушкин, Толстой), слишком велик соблазн думать, что автор просто проецирует образы этих людей, сложившиеся у него на основе весьма разнородной информации, на их почерки и пытается истолковать видимую графическую картину как соответствие известному. Вполне возможно, в какой-то мере так и было: от сложившихся представлений очень трудно отвлечься, они всегда готовы выдать себя за наши собственные мысли. Вместе с тем есть свидетельства самих характеризуемых (и частных лиц, никому не известных), что характеристики Зуева-Инсарова соответствовали некоторой истине. То есть у нас нет никаких оснований думать, что Зуев-Инсаров ничего не понимал в почерках и людях. Явно понимал, но объяснить ни себе, ни другим этого понимания не смог.

Впечатление точности от его характеристик может возникать именно за счёт неточности, расплывчатости формулировок, их растяжѐнности, благодаря чему характеризваемый может без труда связать их с тем в себе, с чем ему захочется. Повышение точности формулирования неминуемо привело бы к росту неточности по сути: неточная формулировка охватывает большую смысловую область, внутри которой адресат сам находит, будучи к тому подготовлен, нужный ему самому конкретный смысл. У формулировок более точных слишком велика опасность бить мимо цели.

Например, у того же Зуева-Инсарова в характеристике Луначарского: „Ищет во всѣм высших форм“. Что под этим понимать, зависит только от самолюбия адресата. Или: „Увлечений натура не чуждая“. А кто, руку на сердце положа, готов о себе сказать, что вовсе им чужд? Хорошо также: „Интеллектуально кокетлив“. Наверняка и этому найдѣтся соответствие внутри самопонимания клиента.

Понятно, что всё это лежит совершенно по ту сторону сколько-нибудь точного и тем более научного описания, зато усиленно апеллирует ко всей богатой ассоциативной образности обыденного сознания, которая и не замедляет откликаться.

Это хорошо видно на примере восприятия почерков теми, кто „графологических“ целей не преследует и лишѐн соответствующих представлений.

Вот, например, что пишет исследователь А. Эфрос о почерке Пушкина: „Пушкинская скоропись художественна в том же смысле, в каком художественны его рисунки. Автографы Пушкина зрительно вызывают чисто эстетическую реакцию, такую же, какую вызывают произведения искусства. Это нечто совсем другое, нежели „красивый

почерк...“

„Автографы Пушкина, — продолжает увлеченный автор, — художественны, как художественны вязи арабских, персидских слов, выведенные искусными писцами. В них есть ощущение прекрасного расщепления пера, излучающего тончайшую цветную влагу на белое поле листа (...хотя бы Пушкин писал самым бытовым, черновым, грубым, случайным пером, при таком восприятии не важно! — О. Б.) Почерк Пушкина по-восточному стремителен и целен. (Восточная стремительность?! Восточная, превосходящая европейскую, цельность? Восток у европейца по всей своей культурной и душевной выделке Пушкина? Не важно, не важно. — О. Б.) Это не отдельные буквы, условно соединённые между собой для образования слова, это единая, непрерывная графическая линия, образующая внутри себя символы для звуков. (Вот оно, впечатление целостности, определяющей, если не создающей, многие свои частности. — О. Б.) Как река волны, он формирует, связывает, катит буквы и шумит языками росчерков и концов энергичных, нежестких, неокруглённых, прямо отводящих избыточную энергию письма в свободную плоскость страницы“.

Спорным тут, с точки зрения внешнего наблюдателя, не захваченного тем же порывом, что и автор, может оказаться — и оказывается — едва ли не каждое слово. Вместе с тем, если смотреть изнутри непосредственно переживаемого впечатления, всё сказанное будет очень убедительно. Образ, эмоционально пропитанный, ценностно окрашенный, идёт здесь впереди всего и тянет за собой смыслы, порождая их попутно, прямо на глазах, втягивая в эти смыслы многое из его личного и культурного опыта и, конечно, далеко-далеко перерастая собственно „графическую картину“.

Именно подобные впечатления и образуют субстрат графологических построений. И графологические схемы, развиваясь из них, их ещё искажают, когда пытаются выстроить линейные зависимости между отдельными участками почерка и впечатления.

Уже сам язык, выбранный для описания признаков почерка, влияет на их видение и оценку. Более того, метафоричность и образность графологического языка, то, что при здоровом, „научном“ рассмотрении неизбежно будет выглядеть как приблизительность его, не случайна и неустранима. Она указывает на самую природу стоящего за этим языком восприятия, на его движущие механизмы — синкретичность, образность, ассоциативность, эмоциональную и ценностную заряженность. Если всё это убрать, вполне возможно, этим будет убито само восприятие.

Пора подвести некоторые итоги. В случае графологии мы имеем дело со своеобразным вариантом очень старой проблемы отношения между образным и словесным, проблемы личного опыта и передачи его другим, проблемы целостного и разложения его на составные части, проведения границ между этими частями.

Проблемы такого рода могут едва ли не бесконечно на разных материалах заново воспроизводиться, решаться, допускать бесконечные к себе приближения и никогда не решаются окончательно, хотя попутно обретается много результатов, интересных самих по себе. Так происходит хотя бы уже потому, что образная и словесная сферы в

человеке соизмеримы не вполне. Это, в частности, служит практически неисчерпаемым стимулом развития последней.

Графология же в её классическом, традиционном виде обращена к очевидностям обыденного сознания, к характерным для него привычкам связывания понятий и образов, работает с его смыслами. Она — любопытный результат симбиоза представлений и повседневного здравого смысла с его условностями. Графологические построения очень во многом — явления обыденного здравого смысла, мимикрирующие под „науку“ в том же обыденном представлении о ней в силу её высокого культурного статуса. На примере графологии, возможно, мы могли бы понять хотя бы некоторые закономерности симбиоза обыденного здравого смысла с другими культурными формами, способами моделирования мира.

Но и к обыденному здравому смыслу интерпретирующее восприятие почерка тоже никак не может быть сведено без остатка. В нём есть нечто, далеко превосходящее и здравый смысл, и анализ, из цельности чего и рождаются все смыслы.

Настоящее исследование помещается в этой книге не столь с целью характерологической обрисовки личности Наполеона, о чём существуют как отдельные многочисленные исследования, так и большие специальные труды (А. Генце, Мишон, Ф. Бартело, Моргенштерн и др.), как для того, чтобы удивительными изменениями в столь же удивительной жизни этого человека, нагляднее иллюстрировать то или другое графологическое положение.

Подпись честолюбивого и самонадеянного артиллерийского капитана, каким он был в начале своей военной карьеры, ничем особенно графически не выделяющаяся, и подпись императора Франции, подчёркнутая эффектным по силе росчерком, с уверенными, резкими конфигурациями буквенных штрихов. После победы при Аустерлице — самоуверенно поднимающаяся кверху подпись, указывающаяся, как и все центробежные начертания, на непреклонную настойчивость, честолюбие, склонность строить обширные планы и уверенность в осуществлении их.

После сражения под Москвою как будто бы вся сила нервного напряжения сконцентрировалась в рисунке этого росчерка. Колоссально выросшее „Н“ указывает на непомерное честолюбие, эгоцентричность, властность, тщеславие, самонадеянность. Наконец — неудача, поражение, крушение всех планов. Выступление из Москвы — скомканная, бесформенная подпись: автору уже не до внешних форм. Отсутствие росчерка. Обращает на себя внимание аномальная точка после подписи, указывающая на растерянность, удручённость состояния, на напряжённость ищущей выхода мысли.

Подобное, но ещё более трагическое в подписи после лейпцигского поражения. — Ломанность линий, разорванность отдельных связок. Нажим мазками, только вспышками. Опускающиеся штрихи, как падающие от усталости руки, голова.

И наконец, остров Св. Елены. — Подпись вдруг состарившегося человека. Опускающийся резко вниз росчерк. Отсутствие графической силы в нажиме. Сжатые

Объяснения почерка

Автор: Whitegrove
24.09.2010 14:06 -

начертания.